

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCINE REINHARDT ROMANO

*La Représentation humaine dans les théories de dispositifs et
scène romanesque: de la matérialité du corps à la
superposition symbolique dans "Le diable au corps".*

Porto Alegre
(2014)

FRANCINE REINHARDT ROMANO

**LA REPRÉSENTATION HUMAINE DANS LES THÉORIES DE
DISPOSITIFS ET SCÈNE ROMANESQUE:
DE LA MATÉRIALITÉ DU CORPS À LA SUPERPOSITION
SYMBOLIQUE DANS "LE DIABLE AU CORPS".**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras, ênfase em Literaturas Francesa e Francófonas

ORIENTADORA: PROFA. DRA. HENRIETE KARAM

Porto Alegre
(2014)

CIP - Catalogação na Publicação

Romano, Francine Reinhardt

La représentation humaine dans les théories de dispositifs et scène romanesque: de la matérialité du corps à la superposition symbolique dans Le Diable au corps / Francine Reinhardt Romano. -- 2014. 145 f.

Orientadora: Henriete Karam.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Raymond Radiguet. 2. evolução do romance. 3. cena romanesca. 4. crítica dos dispositivos. 5. Le Diable au corps. I. Karam, Henriete, orient. II. Título.

FRANCINE REINHARDT ROMANO

**LA REPRÉSENTATION HUMAINE DANS LES THÉORIES DE
DISPOSITIFS ET SCÈNE ROMANESQUE:
DE LA MATÉRIALITÉ DU CORPS À LA SUPERPOSITION SYMBOLIQUE DANS
"LE DIABLE AU CORPS".**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: _____
Profª. Dra. Henriete Karan, UFRGS
Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Banca Examinadora:
Profª. Dra. Beatriz Cerisara Gil, UFRGS
Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, UFRGS
Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profª. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado, UFPEL
Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Coordenação do PPG Letras:

Porto Alegre, abril de 2014.

Dedico este trabalho aos professores que passaram pela minha vida e que me fizeram entender e respeitar a profissão que escolhi, tanto pelos bons exemplos quanto pelas inadequações.

Em especial à professora Maristela G. de Sousa Machado, por ter feito parte de momentos importantes na minha graduação e por ter apresentado à mim a corrente crítica literária que hoje defendo neste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À minha família por não ter medido esforços para ajudar e apoiar na minha decisão de ter mudado de cidade para realizar o curso de Mestrado.

Aos colegas que sempre estiveram presentes e que me ajudaram à superar algumas etapas difíceis.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de realização desse trabalho de pesquisa.

À CAPES pela provisão da bolsa de mestrado, sem ela, talvez não fosse possível concluir o curso.

RESUMO

Este trabalho propõe a análise composicional do romance *Le Diable au corps*, escrito e publicado por Raymond Radiguet em 1923. Seremos impelidos à apurar os elementos diegéticos da narrativa através dos métodos narratológicos tradicionais, para em seguida podermos realizar um segundo tipo de análise desenvolvida por Stéphane Lojkin e seu grupo de pesquisa na França. Demonstraremos, então, os passos evolutivos do gênero romance e sua estética sob a luz das teorias de *cena romanesca* e *dispositivos de representação*. Este método concebe a cena de romance como um mecanismo vital para a assimilação da história e tenta precisar com minúcia seus processos internos colocados em funcionamento na construção de sentido da obra. O estilo de escrita de Radiguet, principalmente seu romance como um produto excepcional comparado às publicações que seguiam as correntes estéticas da época, se nos ofertou como um excelente material para a aplicação das teorias dos dispositivos tal como nos dispusemos à verificar aqui.

Palavras-chave : Raymond Radiguet ; *Le Diable au corps* ; evolução do romance ; cena de romanca ; crítica dos dispositivos

RÉSUMÉ

Ce travail propose l'analyse compositionnelle du roman *Le Diable au corps*, écrit et publié par Raymond Radiguet en 1923. Nous serons amenés à dévoiler les éléments diégétiques du récit par les méthodes traditionnelles narratologiques, pour en suite pouvoir mettre en œuvre un second type d'analyse développée par Stéphane Lojkine et son groupe de recherche en France. Nous exposerons, alors, les pas évolutifs du genre romanesque et son esthétique sous la lumière de la théorie de *scène romanesque* et *dispositifs de représentation*. Cette méthode comprend la scène du roman comme un mécanisme vital pour l'assimilation du récit et essaie de dévoiler ses moindres opérations qui se mettent en fonctionnement dans la construction du sens de l'œuvre. Le style d'écriture de Radiguet, son roman comme un produit exceptionnel comparé aux courants esthétiques de l'époque, nous avait offert un matériel excellent pour l'application des théories des dispositifs, comme nous proposons de démontrer ici.

Mots-clés : Raymond Radiguet ; *Le Diable au corps* ; évolution du roman ; scène de roman ; critique des dispositifs

Sumário

1 INTRODUCTION	10
2 RADIGUET ET SON ENTREPRISE	13
2.1 « MONSIEUR BÉBÉ ».....	19
2.2 À CONTRE-COURANT	23
2.3 UNE FAUSSE AUTOBIOGRAPHIE	28
3 L'ÉVOLUTION DU ROMAN ET LES DISPOSITIFS DE REPRÉSENTATION....	34
3.1 L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION.....	42
3.2 UN MOT À PROPOS DES DISPOSITIFS.....	49
3.3 LA SCÈNE ET LE HORS-SCÈNE	55
4 DEUX VOIES COMPLÉMENTAIRES D'ANALYSE	69
4.1 DU DISCOURS ET DE LA DIÉGÈSE.....	71
4.1.1 LA STRUCTURE.....	74
4.1.2 LES ÉLÉMENTS DU RÉCIT	79
4.2 DE LA THÉMATIQUE	106
4.3 LA FARCE À TROIS ACTES ET DEUX SCÈNES RATÉES	115
4.3.1 LA BONNE FANTASMATIQUE	115
4.3.2 COMMENTAIRE ADDITIONNEL	128
5 CONCLUSION.....	136
RÉFÉRENCES	140

1 INTRODUCTION

Le présent mémoire de maîtrise proposera une analyse structurale et thématique du roman *Le Diable au corps*, de l'écrivain français Raymond Radiguet. Ce roman, publié en 1923, représente un pas important vers le changement de l'esthétique du genre arrivé à partir du XX^e siècle. Nous avons remarqué que cet ouvrage, bien qu'il ne soit pas issu d'un renouvellement de la littérature postérieurement, il a quand même présenté quelques caractéristiques qui prédomineront dans la composition des romans de la seconde moitié du siècle. Il prévoit quelques tendances de focalisation, construction de personnages, d'entre autres éléments qui seront mis en question. Notre objectif est de faire une lecture du roman *Le Diable au corps* en analysant sa composition, sa structure et comment ces éléments travaillent pour construire chez le lecteur tout l'univers imagétique qui entre en éblouissement au moment de la lecture.

Mais notre intention est d'aller un peu plus loin. Nous sommes menés, après les deux années de recherche dans le domaine des théories du dédoublement texte/image, à considérer le récit littéraire comme un signe qui communique plus de ce qui est annoncé dans ses lignes. Et, à partir de ces affirmations, nous avons cherché à dénuder dans le texte ses images inhérentes. Nous essayerons aussi à démontrer la pertinence de la critique des dispositifs (proposé par Philippe Ortel) et de la théorie de scène romanesque (développée par Stéphane Lojkin) pour l'analyse académique des romans. Ce sont deux segments du travail avec image/texte développé par le Centre de recherche « La Scène » de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Dirigé par Marie Thérèse Mathet, le groupe travaille les effets profonds du texte dans le lecteur, les mécanismes qui entrent en action au moment de la

construction de la compréhension de l'univers diégétique. La question posée est : comment le lecteur construit-il dans son imaginaire les scènes, les images, qui perdurent longtemps à leurs mémoires, en dépit du code verbal qui est souvent oublié – quels sont les dispositifs qui construisent cet effet ? Nous présumons que l'analyse basée sur la critique des dispositifs présentée dans ce mémoire puisse être, au moins, peu orthodoxe et extrêmement expérimentale, mais surtout importante pour l'enrichissement du champ de la recherche et analyse littéraire.

Notre parcours comprend, dans le premier chapitre, une petite bibliographie de l'auteur étudié, pour mettre les faits à propos de sa composition et les événements de sa vie en corrélation avec notre lecture, pour pouvoir comprendre le contexte de production du roman, la période historique où est vécu Radiguet, très marquée par la Première Guerre mondiale. Et nous pourrons tracer un profil stylistique de son écriture.

Au second chapitre du travail, nous ferons une association de l'évolution du genre romanesque, des différentes esthétiques présentées par les auteurs à travers les différentes périodes historiques, et l'évolution de la scène dedans ce processus. Nous nous sommes étonnés quand nous avons pu constater que les grands textes de fondation de la critique du roman sont extrêmement alignés avec les propositions de Stéphane Lojkin et du Centre de Recherche « La Scène », aussi bien qu'aux hypothèses de Philippe Ortel sur la nouvelle critique des dispositifs. Ces deux courants d'analyse littéraires sont à l'avant-garde en France, et gagnent de plus en plus admirateurs des études colossales (en quantité et importance) de ses chercheurs dédiés à rejoindre la traditionnelle narratologie à d'autres domaines des connaissances humaines.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous allons présenter une analyse générale de l'ouvrage selon la narratologie : ses personnages, les espaces, le traitement du temps, sa structuration, etc. Nous allons nous utiliser de ses données obtenues dans cette première étape d'analyse pour construire la seconde étape : la scène choisie sera analysée par rapport à son importance dans la lecture du roman et exposée dans ces mécanismes internes. Nous serons basés sur la systématisation d'analyse proposée par Stéphane Lojkin dans son ouvrage *La scène de roman : méthode d'analyse* (2002).

Avant de souhaiter présenter des analyses bien construites et conformes à notre exigence académique, notre espoir, quand du choix de ce courant théorique si peu connu des étudiants brésiliens, est de pouvoir influencé d'autres chercheurs dans notre domaine académique à faire connaissance de nouvelles approches analytiques, qui peuvent enrichir le cadre scientifique brésilien de critique littéraire. Cette trajectoire d'études nous avait été grandement profitable et nous espérons qu'aussi d'autres étudiants qui seront admis dans les cours de maîtrise puissent avoir encore une autre option méthodologique d'analyse, conformément à ses buts et attentes.

2 RADIGUET ET SON ENTREPRISE

Raymond Radiguet partage avec Arthur Rimbeau le terrible privilège d'être un phénomène des lettres françaises. Il est une plante qui parle, en quelque sorte. Dans *le Diable au corps*, cette plante raconte le mystère de ses racines. Dans *le Bal du comte d'Orgel*, cette plante donne sa fleur. Et son parfum est parole.

Jean Cocteau

Il y a certainement des raisons très fortes pour qu'un roman devienne un chef d'œuvre. Il y a ceux qui sont acclamés comme les meilleurs représentants d'une époque ou génération, ceux qui sont pris par modèle d'un genre ou courant esthétique, ou encore les déclencheurs de nouveaux procédés stylistiques qui tout changent dans le cadre littéraire où ils apparaissent – ceux-ci, ils sont surtout polémiques. Ironiquement, Raymond Radiguet n'a pas fait parti tout à fait d'aucun de ces groupes spécifiquement, mais y déambulait un peu partout. Radiguet a débuté à l'écriture vers l'âge de quatorze ans avec ses premiers écrits lyriques, et après cela il initie une trajectoire ascendante aux lettres françaises.

Né à Saint-Maur-des-Fossés, le 18 juin 1903, Radiguet était l'aîné entre autres 7 enfants, fils de Maurice Radiguet, un renommé caricaturiste qui dessinait pour quelques journaux de l'époque – *L'Intransigeant*, par exemple, où aurait lieu la rencontre entre André Salmon et Raymond et, plus tard, sa première occasion de travailler comme journaliste.

Pendant son enfance, Radiguet se montrait un enfant très lié à sa famille et plutôt intelligent. Premier en classe et lauréat d'un prix d'honneur, en 1913, il est entré au lycée Charlemagne à Paris comme boursier et comme un des meilleurs élèves.

L'année suivante, à l'imminence de la guerre, tout est changé : le jeune était déjà improductif à l'école à cause de ses escapades. Sa rare sagacité rendait l'école un endroit monotone. Il n'avait goût que pour la Littérature¹. Il campe dans le bateau de son père, au bord de la Marne, pour « dévorer » les classiques autant que les modernes :

Raymond Radiguet, pendant la Grande Guerre (qu'il appela grandes vacances) lisait, sur la Marne, à Parc Saint-Maur, les volumes de la bibliothèque de son père. C'était les nôtres. Nous fûmes donc ses classiques. Nous l'assommâmes, comme de juste, et à quatorze ans, il rêvait de nous contredire. (COCTEAU, 1957, p. 16).

En peu de temps, il s'était instruit autodidactiquement aux lettres aussi bien qu'aux caprices des femmes. Pendant son adolescence, il a eu plusieurs affaires romantiques. « Radiguet découvrait sans doute les femmes de 1920 » (BOTT, 1995, p. 107), leur urgence de libération, leurs élans vers les cheveux courts et les amours libres. Mais la première aventure amoureuse qui lui révolutionne les sentiments est celle avec Alice, une institutrice dix ans plus âgée dont le mari était au front. À quatorze ans, en 1917, Radiguet courtisait Alice et ils n'étaient point soucieux du scandale qu'ils ont créé à Saint-Maur. « André Salmon, qui avait bien connu Alice, avait été frappé par cette aventure d'un gamin avec une jeune femme, par la dureté du jeune amant et les désespoirs de la jeune femme maltraitée, mais irrémédiablement esclave de sa passion » (RADIGUET, 1982, p. 27). Bott relate que le garçon était froid et tyrannique et que son insolence dérangeait même les plus sceptiques. À la fin de cette année, il prétendait déjà se dédier au journalisme, penchait vers la vie bohème de Paris, et Alice était devenue une passion fanée. Quelques fois il lui fixait des rendez-vous et n'apparaissait pas, tout en se moquant du chagrin et des désirs ravalés provoqués par son indifférence ; il « estimait sans doute avoir terminé son apprentissage sentimental [...] Raymond *fit son deuil* de cet amour le 11 novembre 1918. Il assista sans le moindre enthousiasme aux grandes fêtes qui célébrèrent l'armistice » (BOTT, 1995, p. 47-48).

¹ Goesch (1955, p. 152.) reproduit deux de ses bulletins, un de juillet 1913 et un autre du résultat trimestriel de l'année scolaire 1916-1917, comme évidence de son détournement à l'époque de la Grande Guerre. À l'école communale de Saint-Maur, il n'y a qu'une seule absence en juillet 1913, où Radiguet est indiqué encore au prix d'honneur pour être le premier de la classe. En comparaison de l'année au lycée Charlemagne, ses résultats sont drastiquement changés. Ses meilleurs résultats sont obtenus aux cours de Français et pour le reste son classement n'est qu'environ le vingtième de la classe.

Ces épisodes et tant d'autres se font exploiter comme matière littéraire utilisée dans ses écrits ; principalement dans son premier roman *Le Diable au corps*², publié en 1923, l'année de son décès. En effet, cet ouvrage est depuis toujours envisagé, avant tout, comme autobiographique eu égard à quelques coïncidences entre la vie de l'auteur et du jeune homme qui protagonise le roman. Le fait que Radiguet choisisse d'écrire un roman narré de la minimale distanciation d'un « je » confessionnel, inscrit dans une référence temporelle aussi proche pour les lecteurs de l'époque – et qui bascule l'idéologie encore vivante du patriotisme exacerbé éprouvé par les Français pendant la période de guerre³ – cela a contribué pour que le roman soit reçu « comme un dernier coup de canon après l'armistice » (MEILLEROYE *apud* GOESCH, 1955, p. 35).

Par-dessous tout, la période de l'après-guerre, les retentissantes « années folles » qui ont transformé Montmartre et Montparnasse⁴ – que « la presse signalait déjà comme le centre d'une corruption babylonienne » (GUILLEMINAULT, 1958, p. 222) – en un foyer d'insoumis qui répandaient des brisures intellectuelles et artistiques, ces années d'inquiétude ont légitimé les habitudes bohèmes et le comportement extravagant de Radiguet. L'enfant, naguère timide et brillant aux études, à l'âge de 15 ans change complètement son comportement en vertu de son début comme journaliste.

Sa première publication, dans le journal satirique *Le Canard enchaîné*, a signalé la genèse de sa composition ; et la décision capitale d'abandonner l'école a saisi son avenir littéraire. À l'occasion d'une visite au journal *L'Intransigeant*, taché par son père d'y rendre quelques de ses esquisses, il fait la rencontre du poète André Breton à qui il présente ses écrits lyriques. Aussi le poète Max Jacob l'assiste. Il arrive en plus à publier des poèmes et des saynètes encouragé par le directeur de

² Ce roman sera évoqué quelques fois simplement comme *le Diable*.

³ Ce qui n'était pas acceptable, encore plus que de « suggérer que le mariage sonne dans la vie d'une femme l'heure de la liberté sexuelle » en dépit de son mari, c'est que Radiguet suscite dans *Le Diable au corps* que « la liberté de la jeune épousée se trouve comme miraculeusement plénière et sans entraves » aidée par le même élément qui décimait les jeunes combattants français, la marche à la guerre (RADIGUET, 1982, p. 8).

⁴ « Avant la révolution impressionniste du Second Empire et des débuts de la Troisième République, personne en Europe ne se souciait d'aller apprendre à Paris. Les Anglais, les Américains, les Scandinaves allaient, à Munich. Mais la première génération impressionniste, Monet, Sisley, Pissarro, puis la trilogie Gauguin, Van Gogh, Cézanne, ont retourné la situation. Désormais, du monde entier, des jeunes gens sont attirés. Ils tournoient un instant, passent à Montmartre et filent vers Montparnasse. C'est la constitution d'une nébuleuse. » (GUILLEMINAULT, 1958, p. 228).

L'Intransigeant, André Salmon, passagèrement sous le pseudonyme de « Rajky », dans quelques périodiques à Paris. À partir de cela, il se fait rapprocher des habitués de Montparnasse et, dans une de ces soirées de 1918, aux côtés bohèmes de Paris, Radiguet a fait la connaissance de Jean Cocteau, le principal responsable de son perfectionnement comme écrivain.

À l'âge de 16 ans, les esquisses du *Diable au corps* ont commencé à être produites. Radiguet travaillait déjà à côté de Cocteau, ils sont devenus inséparables. À cette époque l'auteur laissait à côté la poésie et se décidait pour la prose : il en découvrait la valeur pour sa composition d'expression analytique et grave, mais en même temps simple à la forme. Cocteau lui promouvait partout et, en mai 1920, ils fondent ensemble la revue *Le Coq* (plus tard *Le Coq Parisien*) – une publication assez avant-gardiste⁵ qui suivrait quatre numéros, en tirage jusqu'à novembre de la même année. « Dans *Le Coq parisien* de novembre 1920, Radiguet préviendrait les poètes “contre la bizarrerie”. “La vraie élégance, dirait-il, ne doit pas se faire remarquer.” Et l'on doit tout déguiser, “même la pudeur”. » (BOTT, 1995, p. 94-95).

Au long de l'été de 1920, Raymond et Cocteau ont signé ensemble la composition de la farce *Le Gendarme incompris* et du livret d'un opéra-comique en trois actes sous le titre de *Paul et Virginie*. Toujours en 1920, à l'automne, il rédigea l'essai *Règle du jeu*, « pour éclaircir ses idées sur la littérature. Il livrait quelques secrets professionnels » (BOTT, 1995, p. 106). C'était aussi en 1920 la publication d'une plaquette, *Joues en feu*⁶, avec quelques de ses premiers vers chez François Bernouard. En janvier 1921, le jeune auteur a publié son deuxième recueil de poèmes *Devoirs de vacances*, aux Éditions de la Sirène, qui avait été incorporé à l'édition des *Joues en feu* de Grasset en 1925.

C'était pendant l'été de 1921 que Radiguet avait reparti, avec Cocteau, au bassin d'Arachon, où ils restaient loin de l'effervescence de Paris et s'isolaient pour pouvoir travailler :

⁵ C'était une revue « d'allure fantaisiste (elle se déplie ainsi qu'une affiche) et de caractère essentiellement “avant-garde” (des textes d'une ligne en remplissent les marges dans tous les sens) » (GOESH, 1955, p. 16).

⁶ Ces poèmes seraient republiés posthument, en 1925, sous le même titre, accompagnés du reste de ses compositions poétiques, chez Bernard Grasset. Publiée en ordre chronologique, la totalité des poèmes de Radiguet est rassemblée dans ce recueil, classé par lui-même peu après avoir lancé *Le Diable au corps* en 1923. Ils datent de 1919 à 1921, quand il a commencé à écrire son premier roman ; après cela il s'est investi dans l'écriture en prose. Il en écrit lui-même la préface où il manifeste quelques de ses impressions à propos de sa phase lyric, le contexte de composition et son singulier point de vue littéraire.

L'un écrivait *Le Diable au corps*, l'autre *Le secret professionnel*. Cependant, le jeune homme se remettait à ses devoirs de vacances avec la mauvaise grâce des lycéens qui rachètent l'oisiveté et la distraction de leurs hivers. Et Jean Cocteau devait « l'enfermer dans sa chambre, pour l'obliger à finir un chapitre » sur ses cahiers d'écolier. Raymond « se sauvait par la fenêtre », mais il était désolé quand il avait commis une faute de syntaxe. (BOTT, 1995, p. 125).

Le reste de cette année, le jeune homme s'est livré à la composition du roman, lorsqu'il raffina son aptitude pour « les fugues, les belles étrangères et le whisky » à des reprises. Ils sont revenus à Paris le 21 janvier 1922, le *Diable* presque conclu, mais encore sans titre définitif. « Le 30 janvier, Misia Sert, Pablo Picasso et les Beaumont furent invités chez les Hugo, rue Montpensier, pour entendre la lecture du roman » (BOTT, 1995, p. 132). Alors, Bernard Grasset s'était montré intéressé à cet auteur dont il avait déjà appris le talent singulier. Il lui avait écrit en demandant un rendez-vous pour parler du *Diable*, il l'a obtenu le 3 mars. Grasset était aussi impressionné de la justesse du style de Radiguet qu'il a pris immédiatement les mesures nécessaires pour garantir ses droits de publication. Il a concédé une avance de mille cinq cents francs par mois, à condition qu'il eût refait la conclusion du récit avant de le soumettre à l'impression. Son maître Cocteau « l'emmena à Chantilly, le mois suivant, et l'enferma encore dans une chambre d'hôtel, pour le forcer à écrire » (BOTT, 1995, p. 139).

Parmi les va-et-vient de sa vie excessive, Raymond a réussi à faire des modifications dans le *Diable au corps*, pourtant ce n'étaient pas les définitives. Et il prépare dès ce moment les notations pour son second roman *Le Bal du comte d'Orgel*⁷, « plus classique que son ouvrage précédent et plus serein » (GOESH, 1955, p. 31). Il commence à le rédiger en juin. Avec un dévouement jamais vu, Radiguet a travaillé sans cesse sur ce roman qui doit, plus tard, assurer son prestige comme romancier. « Raymond prenait des “résolutions pour l'hiver” et terminait allègrement la première version du *Bal* : quatre cents pages, qu'il allait ensuite recopier, remanier et faire maigrir, en suivant les conseils de Cocteau. » (BOTT, 1995, p. 145).

L'année suivante, Radiguet avait déjà quitté le quartier de la Madeleine, où il s'était installé depuis 1918. Il s'est logé à l'hôtel Foyot, en face du Sénat, devant les grilles du Luxembourg. Là, il continue à mener la grande vie (GOESH, 1955, p. 34).

⁷ Aussi référé dans ce travail comme *Le Bal*.

Entre la vie parisienne et les voyages d'été avec ses amis, Radiguet conclurait la composition du *Diable au corps*, à l'aide de Cocteau. En février 1923, le *Diable* est prêt à imprimer : la conclusion, alors, semblait appropriée aux yeux de Grasset et l'éditeur était charmé du titre⁸ choisi par son nouveau talent. La publication sortirait le 10 mars 1923, accompagnée d'un article écrit par l'auteur, paru dans la revue *Nouvelle Littéraire* de la même date. Cet article illustrait le génie du jeune homme qui, en même temps qu'il s'exemptait du récent attribut d'*enfant prodige* que toute Paris lui accordait, il ironisait les critiques traditionnels qui se scandalisaient de son hardiesse et franchise en composant le *Diable*. Ils étaient davantage gênés par la façon dont Grasset annonçait son lancement. L'approche adoptée par l'éditeur venait d'être créée, avec la guerre. Une publicité bien violente et percée de sensationnalisme⁹. Les photographies de Radiguet étaient exposées partout à Paris, des réclames qui montraient le jeune auteur avec son éditeur étaient exhibées à chaque coin de la France.

Le vingtième anniversaire de Radiguet était le 18 juin 1923. « Devina-t-il que cet anniversaire serait le dernier ? » Depuis longtemps d'une vie d'excès, le désarroi de son existence reflétait en son apparence. Mais, selon ce qui affirme Goesch, à partir de ces vacances le jeune écrivain « se réforme ». Il quitte la vie aux bars, replète d'alcool et d'opium, « commence à dormir, à boire du lait. Il se met au travail, [...] range ses fiches, classe ses poésies ». Il est pris par un « mystérieux besoin d'ordre » (BOTT, 1995, p. 172). Comme ses biographies suggèrent, il se tient à ce qu'il prophétisait dans le *Diable au corps* :

Un homme désordonné qui va mourir et ne s'en doute pas met soudain de l'ordre au tour de lui. Sa vie change. Il classe ses papiers. Il renonce à ses vices. Son entourage se félicite. Aussi sa mort brutale semble-t-elle d'autant plus injuste. *Il allait vivre heureux.* (RADIGUET, 1982, p. 179).

⁸ Radiguet a songé à plusieurs titres pour son roman, entre eux *La Tête et le Coeur*, *L'Éducation du cœur*, *La Pomme verte*, *L'Âge ingrat*, *Le Petit Jour*, *Les Yeux secs*, et tant d'autres. Il finit par choisir *Le Diable au corps*, en prévoyant déjà la persécution qu'il souffrirait, considéré comme roman licencieux, véritable dérision. « Savait-il que ce titre avait été déjà pris par un auteur libertin du XVIII^e siècle, Andréa de Nerciat ? » (BOTT, 1995, p. 149).

⁹ Cela commence avec la génération de Grasset et évolue avec les autres générations d'éditeurs : « La guerre avait donné "à qui sut l'observer sous cet angle, une magistrale leçon de publicité". Elle leur avait enseigné le moyen de conserver à la "chose littéraire" une masse rendue docile par les événements » (BOILLAT, 1973, p. 10).

Il était déjà fin d'octobre quand Radiguet recevait les épreuves de son second roman. Malheureusement, à cette époque-là, le jeune homme était déjà pris par la typhoïde qui l'emporterait à la fin de l'année. Tous ses amis étaient inquiets de son état de santé. Le médecin de Cocteau convoqué, il l'avait diagnostiqué fortement grippé et lui a prescrit « des grogs ». Il n'était qu'au moment où la maladie s'aggravait fatalement que le médecin de Coco Chanel le trouve atteint de la fièvre et l'envoie à une clinique. « Celui-ci rendit l'âme le 12 décembre 1923, à cinq heures du matin. Sa mère qui avait attrapé elle aussi la typhoïde dormait dans une chambre voisine, et le petit Raymond se trouva seul pour mourir. » (BOTT, 1995, p. 196).

À ses amis, il resterait seulement l'étonnement de voir partir un si jeune esprit, plein d'avenir et qui avait, dans sa courte existence, laissé des admirateurs incondtionnels. Principalement pour Cocteau c'était pénible : « Jean Cocteu descendit aux enfers. Sa figure avait été “mise de travers par la souffrance” » (BOTT, 1995, p. 201), il n'a pas même eu les forces pour être à l'enterrement. Cocteau lui-même avait révisé le second roman de cette « étoile filante » de la littérature française, qui était publié quelques mois plus tard, comme un dernier adieu à son « ange gardien ».

C'était une courte destinée celle de Radiguet. Toutefois, il est possible d'en distinguer trois moments différents : après son enfance tranquille et routinière en banlieue, l'abandon de l'école secondaire et son absorption par la littérature ; ses efforts dans le journalisme et la poésie ; pour, finalement, révéler son côté le plus indocile pendant qu'il éveillait ses talents comme romancier. Et Radiguet semblait être à l'aise dans chaque procédé auquel il se livrait. Alors, ces moments distincts seront substantiels dans notre étude, premièrement, pour que l'on puisse comprendre le style de cet auteur et la méthode appliquée à la construction du *Diable* ; et, incidemment, pour commenter rapidement la supposée tendance autobiographique du roman.

2.1 « MONSIEUR BÉBÉ »

Même si Radiguet avait un tempérament qui favorisait l'atmosphère familiale, dès son enfance le jeune homme présentait des moments d'introspection où il demeurait, comme décrit par son père, « brusquement impénétrable » (GOESCH,

1955, p. 2). Déjà une indication de son originalité, justement ce qu'André Salmon décrivait comme « heureuse discrétion » et « exquise sobriété ». Son caractère assez particulier lui a garanti l'admiration de grands artistes et intellectuels français du début du XX^e siècle. Quelques de ces personnages ont témoigné, pendant la courte durée de son « apparition » sur terre, certains épisodes qui sont remémorés dans des interviews, articles ou biographies à diverses reprises, et qui exemplifient la constance de cet auteur. Comme le cas du peintre qui lui demandait son opinion à propos d'une nature morte dans laquelle il y travaillait. « Radiguet fixe la toile d'un œil vague, contre lequel il colle son monocle, et répond sur un ton apitoyé : « Il serait humain de l'achever. » (GOESH, 1955, p. 24).

Max Jacob, comme déjà mentionné, lui avait reçu chez lui ravi par ses poèmes. Ils finissent par développer une amitié presque aussi déterminante pour sa carrière comme celle avec Jean Cocteau. En réalité, c'était Jacob le responsable de l'approche entre Radiguet et presque tous les autres artistes du cercle de Montparnasse qui l'influençaient. Spécialement Cocteau, son maître, meilleur ami et possible amant¹⁰ – avec qui il a appris à romanciser sa vie et qui lui a introduit à la vie bohème des années 20.

Un soir de 1918, dans une galerie de tableaux, il fait la rencontre qui doit exercer une influence prépondérante sur sa future carrière : on le présente à Jean Cocteau. Quelques jours plus tard, la femme de chambre de Mme Cocteau mère annonce au poète qu'un « enfant avec une canne » demande à le voir. C'était Radiguet timide, tremblant, envoyé par Max Jacob. (GOESCH, 1955, p. 10).

Il est de fait que Jean Cocteau s'est approché de ce jeune génie non seulement pour la charmante impertinence avec laquelle il répondait à ses détracteurs. Certes il reconnaissait en lui une opportunité pour changer d'air, puisque les mouvements avant-gardistes n'étaient rien que l'éternelle quête d'une expression nouvelle – même si, pour être original, il fallait être classique. Indubitablement, Radiguet exerçait quelque effet sur ses compagnons, leurs projets de composition reflétaient en quelque

¹⁰ Il existe un considérable nombre d'études et d'articles qui spéculent sur la nature de leur rapprochement et admiration mutuels. L'une des comparaisons les plus souvent citées est celle avec Rimbaud et Verlaine, en raison de l'âge précoce de Radiguet et du fait que Cocteau était déjà un artiste de prestige quand ils se sont rencontrés. Il y a certaines occasions où Cocteau même a écrit à Maurice Radiguet pour lui rassurer de son respect vers Raymond, et à Mme Cocteau mère, elle aussi gênée par les rumeurs, pour affirmer : que le petit était d'extrême importance pour son travail. Après tout, pour ce travail, « peu importe en effet la nature des liens qui l'ont attaché à Cocteau – il s'agit là d'une réelle complicité intellectuelle et littéraire. » (SAVADOUX, 2007, p. 9).

sorte les particularités que leur « cadet » leur avait apprises. Surtout chez Cocteau, il surgissait l'envie de révéler son cher lycéen. Cela peut être observé « non seulement dans ses poèmes réunis sous le titre de *Vocabulaire*, son roman *Les enfants terribles*, ses tentatives d'ultra-classicisme comme *Antigone*, mais aussi dans sa méthode, dans sa façon même de vivre » (GOESH, 1955, p. 66). Cocteau, lui, avait assuré plusieurs fois l'importance de Radiguet et son influence dans sa carrière d'écrivain :

Non seulement il inventa et nous enseigna cette attitude, d'une nouveauté étonnante, qui consistait à ne pas avoir l'air original (ce qu'il appelait porter un costume neuf) ; non seulement il nous conseilla d'écrire « comme tout le monde » parce que c'est justement par où c'est impossible que s'exprime l'originalité, mais encore il nous donnait l'exemple du travail. (COCTEAU, 1957, p. 22).

Le jeune adolescent « petit, pâle, myope, ses cheveux mal coupés », il seul « lisait une foule de médiocres, les confrontant avec les chefs-d'œuvre, y revenant, notant, annotant, collant des cigarettes », son argument était simple : « le mécanisme d'un chef-d'œuvre étant invisible, il ne pouvait apprendre que dans les livres qui passaient pour l'être et qui ne l'était pas » (COCTEAU, 1957, p. 22). Les appréciations positives sur le génie de Radiguet étaient unanimes dans tous les ouvrages bibliographiques visités : rien de moins que les plus célèbres¹¹ lui accordaient de compliments les plus distingués en lui adoptant comme le jeune homme le plus sage qu'ils eussent connu : même s'il était incroyablement maladroit physiquement sa pensée était quelque chose d'une densité et d'une clarté déconcertante.

Aux yeux de Cocteau, et aussi bien d'autres, Radiguet semblait être né à quarante ans (BOTT, 1995, p. 28), de là le titre de « Monsieur Bébé ». Bott (1995, p. 29) conclura que Raymond « eut tous les âges en même temps ». On dirait qu'il « brûle les étapes ». Joseph Kessel, dans son préface à l'édition du *Diable* paru en 1982 chez Gallimard, affirmera en plus qu'il n'existait personne de « pareille sûreté de jugement, une pensée aussi originale, d'apparence hardie, d'essence pénétrante et féconde » (RADIGUET, 1982, p. 14). Le romancier français Jacques de Lacretelle

¹¹ Dès le début de sa carrière Radiguet tâchait de joindre les artistes en vogue et de faire rapidement figure : « Il y avait Misa Sert, Erik Satie, Serge de Diaghilev, Igor Stravinski, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auriac, Marie Laurencin, Constantin Brancusi, Blaise Cendrars, Paul Morand et Jean Cocteau. L'escorte de Radiguet, en quelque sorte. » (BOTT, 1995, p. 166).

parlait de Radiguet comme « le moins fait pour le bruit », au contraire de ce que l'on affirmait à propos de son caractère excentrique en concernant sa conception de création, sa figure était d'une impénétrable solidité. « Radiguet rêvait et buvait en silence tandis que les autres s'agitaient » (BOTT, 1995, p. 112). Aussi l'affirmait Joffroy :

Il était réfléchi, s'effaçait volontiers et cherchait à se contenter soi-même bien plus qu'à réussir... Si on le questionnait sur un être, sur un sentiment, sur un livre, on apercevait d'abord dans tous ses traits un froncement réflexe, sorte de germination sensible de la pensée. Ensuite, comme il exprimait son jugement, la volonté de voir clair, de toucher le but, couvrait son visage d'un masque tendu, presque dur. Pour vous convaincre il martelait les mots entre ses dents serrées, sans vous regarder. Et puis, semblable aux enfants qui éprouvent la pudeur de leur raison et rougissent après avoir dit une chose sérieuse, il relevait la tête, souriait, et on ne voyait plus sur tout son visage qu'un appétit concentré de la vie. (RADIGUET, 1982, p. 9).

Mais, selon ceux qui ont témoigné son « étonnante précocité », ils savaient à quelle mesure il se soustrayait à ce type de définition de miraculeux ou prodigieux, son antipathie « pour les enfants prodiges comme pour toute chose monstrueuse » lui imposait le désir de veiller plus rapidement afin de justifier son mérite, à tel point « qu'à quinze ans il s'en prêtait dix-neuf » (RADIGUET, 1982, p. 6). Cela n'empêchait point que, pour atteindre le grand public, son éditeur s'en soit utilisé amplement. Peu avant la sortie du *Diable au corps*, Bernard Grasset a envoyé une copie du roman à 41 critiques et artistes pour recevoir leurs avis sur l'ouvrage. Il écrivait dans cette lettre que, du moins, il avait trouvé un nouveau Rimbeau, un romancier à 17 ans. Grasset avait délibérément embrassé cette comparaison que l'on faisait dans les rues de Paris, à l'intention de dissuader les censeurs. Il argumentait ainsi que, « là où se trouve le génie, l'âge n'entre pas en ligne de compte. [...] Tous deux [Grasset et Radiguet] étaient parfaitement conscients que l'âge annoncé constituerait une pierre d'achoppement pour la plupart des critiques » ; mais, par contre, c'était justement cela « que réclamait le public » (BOILLAT, 1973, p. 32). Par ailleurs, Max Jacob écrivait à son ami pour le congratuler d'avoir, à son âge, « écrit du Laclos sans s'en douter », mais, quand même, il comptait de voir son prochain roman « moins cruel et plus chaste » (GOESH, 1955, p. 48).

Ce genre d'ambiguïté qui était occasionné par la trajectoire de Radiguet touchait même ses intimes, dû à cette nature ambivalente qui réunissait dans un seul

individu des traits, disons, opposants, mais qui se disposaient de façon à concevoir un tel talent. Il est difficile d'y penser sans tout au moins songer à son possible avenir, ou sans le comparer à ses condisciples, qui débutaient à cette époque à la littérature :

L'auteur du *Diable au corps* avait 2 ans de plus que Paul Nizan. Il était de la même génération que Marguerite Yourcenar, Georges Simenon et Raymond Queneau. Cela étonne... Mais c'est l'habitude des jeunes morts : ils paraissent toujours d'une autre époque. (BOTT, 1995, p. 209).

2.2 À CONTRE-COURANT

La nouvelle était très bien reçue : « Le 11 novembre 1918 une ère de folie s'ouvrait pour les Français. » Après la guerre la plus meurtrière jusque-là, les morts, le désespoir, la crise étaient tous laissés de côté par quelques instants ; « la France s'abandonnait à l'ivresse d'une victoire chèrement payée » (GUILLAUMINAULT, 1958, p. 6). Le jour de l'Armistice, deux cents coups de canon étaient entendus à Paris, en même temps que les cloches des églises sonnaient sans cesse. La paix signée à cinq heures du matin, vers onze heures les conflits étaient presque entièrement suspendus. « Les magasins, les bureaux se sont vidés de leurs personnels, en congé spontané » (GUILLAUMINAULT, 1958, p. 18). L'atmosphère de la fête de l'Armistice décrite par Radiguet dans le *Diable au corps* n'était pas tout à fait celle-là. Après une séparation forcée, il y avait quelque temps il ne recevait pas de nouvelles ou de lettres de son amante, le jeune protagoniste du roman participe au « spectacle » que se déroule dans les rues parisiennes, mais dans une « frénésie de malheur » il n'éprouve que l'ennui. (RADIGUET, 1982, p. 172). C'était déjà le génie du jeune écrivain qui établissait les contours de cette époque décisive dans sa vie, son œuvre et dans la production artistique de toute une période historique, la folie des années 1920.

André Fraigneau dira :

C'est l'époque nègre, l'époque jazz, celle de la robe-chemise, des nuques tondues, du cubisme apprivoisé, des audaces sexuelles, des actes gratuits et suicides sans raison. Le veau d'or est toujours debout, mais on n'en parle pas. C'est un bœuf qui domine les toits de Paris. [...] Les gens graves s'inquiètent de la baisse de la moralité. (GUILLAUMINAULT, 1958, p. 236).

Dans ces circonstances serait écrit le *Diable au corps*. À peine sorti de ses expérimentations amoureuses avec des femmes mariées, des impressions de guerre, Radiguet semblait déjà assez mûr pour en tirer de laissons. Mais cela n'était pas le fait entièrement vu. Les commentateurs de ce roman rendent à Radiguet le crédit pour avoir, de certaine manière, décodé la mécanique d'un âge complexe comme l'adolescence, mais ne l'accordent pas la distinction d'avoir symbolisé dans *le Diable* la logique toute déraisonnée des procédés artistiques appréciés jusqu'ici. Il avait dissimulé dans ses phrases aigües et lucides, dans le contenu plat et ordinaire de son récit sans affection, une criticité déconcertante aux dialectiques du général et du particulier, du public et de l'intime, de la raison et du sentiment, et tant d'autres qui sont envisagées par l'homme comme naturelles et inchangeables ; il les a mises par le travers.

L'histoire du roman dit libertin que Radiguet offrait en 1923 n'était qu'un détournement pour son propre divertissement aux dépenses des béats. « C'est que peu importe l'histoire contée, l'essentiel est la méthode ». Ses écrits lui servaient de *casse-tête* pour surmonter l'ennui d'être surdoué. « Il s'agit essentiellement d'une analyse purement faite, où les éléments ornementaux ou distrayants, nécessaires au cheminement du récit et à la constitution d'une masse agréablement lisible, sont réduits au minimum. » (RADIGUET, 1982, p. 19). Le sujet de la femme infidèle se montrait d'une exigence morale incontournable à cette époque où « les femmes réclament leur liberté. Toute leur liberté ! », elles se faisaient couper les cheveux « à garçonne » et voudrait les mêmes droits politiques que les hommes. Dans ce moment historique où les rumeurs étaient que pour chaque femme mariée désertée par le mari, qui combattait à la guerre, il y avait un jeune homme à la recherche de l'apprentissage amoureux. Par son honnêteté obsessionnelle, il ne pouvait qu'en traiter avec souplesse. Bien sûr que cela semble méchant : devant un public moraliste, Radiguet se savait condamné. « Mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? » (RADIGUET, 1982, p. 45), il bouffonnait à l'incipit du *Diable au corps*. La question c'est que, pour lui, rien n'était plus naturel que d'être à contre-courant.

Combien l'avait troublé la guerre quand de son éclatement, Raymond a représenté par l'expression « cataclysme », en l'utilisant dans le *Diable au corps*. En

revanche, même s'il affichait son positionnement littéraire¹², ses convictions politiques n'étaient pas assez claires. Ce qui reste flagrant dans son écriture est une certaine ironie par rapport aux institutions socioculturelles :

Les sensations que j'en tirais, (...) je ne puis les comparer qu'aux premiers émois amoureux que je devais éprouver trois ans plus tard, écrivait-il. Mais au début de la guerre, mon être fut plus ébranlé physiquement qu'au début de l'amour. Si c'est cela le patriotisme, alors je me suis senti patriote. Les voix avaient toutes changé de son. (...) Mais déjà, au bout de quelques jours, les trains militaires n'allaitent plus dans un sens unique. Les premiers blessés passaient. À cause d'eux, on criait moins fort, par décence. (RADIGUET apud BOTT, 1995, p. 34).

Sa philosophie de ne prendre parti que ce de sa propre conviction, lui accordait l'occasion d'analyser et critiquer les manifestations quelconques. On le dirait à des fois moderne, sans être communiste ou anarchiste¹³, d'autres fois extrêmement droitiste. « Les débats théoriques ennuyaient Radiguet, et les querelles d'école ne représentaient pas grand-chose pour cet habitué de l'école buissonnière » (BOTT, 1995, p. 68-69). Une autre de ses qualifications empruntées à Rimbeau était de « maudit ». Cocteau l'entrevoyait « nourri dans l'extrême gauche des lettres » pour « la menacer d'une rose comme d'une bombe » (RADIGUET, 1982, p. 10). Tout ce que faisait toute une génération pour maintenir ce dénommé par Joffroy de « La tradition venue de Balzac et de Zola » Radiguet le « refoule ». Il revisite le réalisme en le renouvelant : « Le seul réalisme visé est d'ordre psychologique. » (RADIGUET, 1982, p. 20). Par rapport à ses contemporains dadas, il insistait sur leur sophisme en les affirmant « le cabaret du néant » (BOTT, 1995, p. 68).

Ces poèmes ne ressemblaient à aucun de l'époque dont je vous parle. Ils contredisaient plutôt l'époque et ne s'appuyaient sur rien d'avant. [...] Il rendait leur jeunesse aux vieilles formules. Il dépatinait les poncifs. Il décapitait les lieux communs. (COCTEAU, 1957, p. 21).

¹² En quelque sorte, les convictions littéraires de Radiguet étaient autant paradoxales que sa maturité à son jeune âge, puisque son style était pensé révolutionnaire soit parmi les avant-gardistes, soit parmi les traditionnels – malgré sa revendication de la droite littéraire.

¹³ Dans les grandes lignes, il y avait en France, dès le passage d'un siècle à l'autre et la première génération d'avant-gardistes, cette fission entre les dits modernes. Il y avait ceux qui, pour être pris au sérieux, se ralliaient au communisme et assumaient son engagement dans les affaires de son pays ; c'était le cas des cubistes Picasso et Fernand Léger et encore du surréaliste André Breton. D'autres, en face du total désordre entraîné par la guerre, essayaient de représenter le chaos dans ses procédures, par exemple Tristan Tzara et les dadas. Pour savoir plus sur la fragmentation des mouvements de la gauche littéraire et leur assimilation par les divergentes idéologies politiques de l'époque, voir Sonn (2010).

Ce qui était cher au jeune garçon dans sa composition : la clarté, la simplicité, le naturel. Il s'en servait pour dire d'une façon ordinaire et modeste, ce qui lui semblait logique. D'après Tzara, rien mieux que sa façon de décrire « la légèreté cocasse de la réalité quotidienne » (BOTT, 1995, p. 67). C'était cela qui représentait pour Radiguet d'être moderne. Principalement le *Diabole au corps* se construit autour de cette simplicité de la forme qui est poussée jusqu'au cynisme, et qui crée un point de vue de certaine façon chimérique¹⁴. « Séparant mal le réel de l'imaginaire, Raymond regardait l'existence comme une mythologie » (BOTT, 1995, p. 20). Pendant qu'il se débarrassait des formes et des marques des générations qui lui précédaient, aussi des avant-gardistes qui prédominait la scène artistique de cette époque. Le voilà qui se met en quête d'un ordre nouveau auquel s'oppose, paradoxalement, toute forme d'exagération esthétique¹⁵ tel ce que faisaient ses contemporains impressionnistes, dadas, cubistes, surréalistes, et tant d'autres. Il trouve, parmi le monde qu'il fréquente, quelques authentiques qui, comme lui-même, « alliant les fantaisies les plus hardies à une rigueur toute classique, ouvrent des voies jusqu'alors insoupçonnées » (GOESCH, 1955, p. 9). Postérieurement traité de néo-classicisme¹⁶, ces prémisses sont adoptées par Radiguet dans son écriture et constituent un des points forts chez l'auteur, responsable de l'efficacité de ses textes. « Si l'on peut parler d'un "classicisme nouveau" — et nombre de critiques s'accordent à en reconnaître l'existence —, Raymond Radiguet fut un de ses précurseurs » (GOESH, 1955, p. 68). François Bott (1995, p. 36) renforce que Raymond « avait deux *pays* : l'Ille-de-France et la littérature classique ». Malgré le rapide flirt avec les dadas, d'où venaient la plupart de ses camarades, après peu de temps il repoussait la gauche littéraire. « Il *revendiquait* le classicisme, comme

¹⁴ Ce qui sera élaboré ensuite (section 4.2) c'est que Radiguet arrive à forger un récit extrêmement bien construit, du point de vue de la forme et du style, pour emmener le lecteur à l'enclos d'un univers aperçu par les yeux d'un adolescent malin et presque amoral encore, mais qui est délivré à notre compréhension à travers le filtre du jugement d'un narrateur qui, plus âgé et mûr, sait déjà combien la morale stoïciste se fait farder sur l'homme. Et ce qu'il cherchait fastueusement accomplir, de devenir un homme à tout prix, n'était rien que la niaiserie enfantine.

¹⁵ Par rapport aux procédés stylistiques des avant-gardistes : « À l'heure de la plus grande confusion, lorsque les jeunes écrivains, au lendemain de l'autre guerre, s'abandonnaient au désarroi ou se réfugiaient dans des tentatives d'évasion plus ou moins éphémères, lui, au contraire, sut se ressaisir. » (GOESH, 1955, p. 67).

¹⁶ « Notons, toutefois, qu'un courant néo-classique s'affirmait dans la peinture non moins que dans la littérature. De nombreux artistes surent, eux aussi, résister aux excès de l'époque et demeurèrent fidèles aux lois consacrées : précision, soucis de la composition, netteté de dessin. » (GOESH, 1955, p.153).

d'autres le droit de rentrer à des heures tardives. »

Et, précisément, l'esthétique de ce roman il l'a porté au point d'un réalisme pittoresque qui, arrangé à cette période où le monde témoignait une toute nouvelle façon de faire la guerre¹⁷, heurtait les bases de l'écriture romanesque, tant des révolutionnaires comme des réactionnaires. Les mouvements littéraires jusqu'ici ne rendaient pas compte de l'inconstance historique qui était produite par la guerre. Il y a toujours, aux moments historiques qui bouleversent l'ordre d'abord établi, une période d'exagération et d'*hyperesthésie*, si l'on peut ainsi dire, en réponse aux résistances. Ce rôle était bien joué par les avant-gardistes.

Pourtant ce que ne se soutenait plus était les principes utilisés par les modernes de 1920. Ils demeuraient encore sous les arguments qui menaient la Grande Révolution et l'insurrection de 1871. Néanmoins, la Première Guerre Mondiale, par ces résultats dévastateurs, a été l'issue pénible de siècles d'instabilité politique et économique, en abattant d'un seul coup l'Ancien Monde entier. « Après la guerre de 14-18, la vieille Europe galante devint une lointaine silhouette, et les excès de vitesse remplacèrent les langueurs de l'ancien mal du siècle » (BOTT, 1995, p. 61). Il n'était plus temps de se lamenter, il était le temps de chercher des nouvelles conduites, procédures, habitudes qui traduisent l'individu qui en résultait. La question n'était plus ailleurs – le monde était à l'envers –, mais à l'intérieur. Cet aporisme Radiguet a su faire comprendre un peu plus avec ses romans analytiques où, selon ses propres mots, « c'est la psychologie qui est romanesque. Le seul effort d'imagination est appliqué là, non aux événements extérieurs, mais à l'analyse des sentiments » (RADIGUET, 1982, p. 26).

Le monde était euphorique, pressé de compenser le temps perdu en guerre. Radiguet suivait sa propre démarche de rythme particulier en conseillant Cocteau, et

¹⁷ Ce que soutient Denis de Rougemont (1972) c'est que les formes artistiques de représentation du mythe de l'amour vécu à l'Occident sont intimement liées au développement belliciste. L'évolution de l'appareil guerrier, c'est-à-dire le surgissement de l'artillerie et le massacre des civils (qui était déshonoré au combat manuel), ont remis la guerre moderne au status d'inhumanité ; cette nouvelle formule de guerre « allait peu à peu transformer les chevaliers exaltés et magnifiques en troupes disciplinées et uniformes. Évolution qui devait aboutir de nos jours à l'annihilation de toute passion guerrière, à mesure que les hommes desservant les machines se feraient eux-mêmes des machines, n'exécutant qu'un petit nombre de mouvements automatiques, destinés à donner la mort à grande distance, sans colère ni pitié. » (p. 278). L'auteur évoque encore les conséquences de la Bataille de Verdun, l'une des plus sanglantes du 14-18 : auparavant, la guerre se présentait comme « un système de règles précises, donc un art, désignait le vainqueur. Et ce vainqueur triomphait d'un *vivant*, d'un pays ou d'un peuple encore désirable. L'invention d'une technique inhumaine, qui met en œuvre toutes les forces d'un État, changea la face de la guerre à Verdun. » (p. 289)

tout artiste qui voudrait le croire, « d’oublier qu’on est poète et d’en laisser le phénomène s’accomplir à notre insu » (COCTEAU, 1957, p. 17). Bien que de nombreux critiques l’accusaient de ne pas avoir du cœur, ou d’apprécier le scandale avec ses thèmes polémiques, ils confessaient être positivement surpris par la qualité de la composition de ses romans, spécialement le second, *le Bal du Comte d’Orgel*. À vrai dire, il se peut que personne n’ait su persuader, public et critique, comme ce jeune insubordonné.

2.3 UNE FAUSSE AUTOBIOGRAPHIE

En dépit des efforts de Cocteau, Jacob, Salmon, d’entre autres, Radiguet n’avait pas encore touché le grand public jusqu’au début de 1923, avec la publication de son premier roman. Grâce à la publicité tellement violente de Grasset – des stratégies trop critiquées par le côté conservateur de la critique littéraire –, *le Diable au corps* a gagné une notoriété éclatante avant même son impression. Ce type de réclame était surgie de l’opportunisme face à une population totalement sous-informée, claustrée par la censure militaire. « Le “squelette moral” de cette génération n’était pas solide. [...] Les “nouveaux bergers” de l’après-guerre s’adressaient à un public malléable qui ne demandait rien d’autre que de suivre » (BOILLAT, 1973, p. 48). Il fallait inventer des nécessités pour vendre, alors les affiches commencent à s’utiliser d’images enthousiastes à l’absurde, tout cela afin d’attraper les acheteurs. Auparavant les annonces étaient écrites et monochromatiques, soit monotones. Cet abordage passait dès ce moment-là au domaine culturel, qui alimente la consommation capitaliste de culture. « Dès les années 1920-1921, on entre dans l’ère du livre élu par les prix littéraires » (SAVADOUX, 2007, p. 18). Les maisons d’édition en profitaient :

Il était difficile, dès lors, et surtout très coûteux d’arracher ces auteurs à des maisons d’édition rivales. Il était préférable de découvrir des auteurs débutants. C’est à ce moment-là qu’avait commencé la « chasse aux jeunes ». Une ère nouvelle était née dans l’histoire de l’édition. » (BOILLAT, 1973, p. 106).

Nombreuses maisons d’édition lancent ses Prix de couronnements pour découvrir de nouveaux talents. Et il fallait, après, viser les tirages de chaque livre pour inonder les librairies. Exactement ce qui était arrivé à Radiguet chez Grasset :

Déjà il savait que l'œuvre de Radiguet ne lui échapperait pas. Cocteau, en quelques mots, lui avait fait pressentir une chose miraculeuse ; son cœur d'éditeur en était comblé : il venait de découvrir l'auteur de génie qu'il recherchait depuis qu'il avait imposé *Maria Chapdelaine*. Le jour même, il écrivait à J. Cocteau : « Je suis ravi de penser que je vais avoir à me consacrer à assurer le rayonnement d'un beau livre. » (BOILLAT, 1973, p. 13).

Bernard Grasset avait mis les photographies de Radiguet à chaque coin du pays, des avertissements aux cinémas des villes en province, des articles annonçant le roman du jeune écrivain bondaient les périodiques. Partout les Français commentaient l'œuvre la plus polémique du moment, à commencer par le titre, qui était davantage écrit par un garçon de 17 ans. Le bruit a augmenté à partir du moment où la critique et quelques institutions traditionnelles ont appris le sujet du récit. Il s'agissait d'une affaire entre une femme mariée d'un soldat, envoyé au front, et un lycéen de seize ans. L'embarras d'une si impensable infidélité qui plaçait un garçon, malin et manipulateur, et la femme d'un soldat comme des héros d'une histoire d'amour ne pouvait que recevoir de mauvaises appréciations. Surtout quand on a appris que les anecdotes racontées dans le roman étaient en grande partie inspirées par des expériences du propre auteur.

Dès 1919 il prenait des notes qui serviraient de bases pour son processus créatif. « Il n'en reste pas moins vrai que la gestation du *Diable au corps* fut très longue ». C'était « sur le conseil de son éditeur, il mit près d'une année à le polir » (BOILLAT, 1973, p. 29). Comme Grasset n'était pas entièrement content du dénouement du récit, et qu'il avait trop aimé le style de Raymond pour le laisser publier une œuvre qui n'était pas encore son mieux, il le demande d'y revenir :

Radiguet en écrit une [conclusion], à la hâte, et la montre à Jean Cocteau. « C'est du travail bâclé », lui répond celui-ci. Dépité, le jeune garçon se lève, déchire ses feuilles et les jette dans le feu. Puis, enfermé dans sa chambre par Cocteau, il recommence les chapitres qu'il vient de brûler. C'est cette partie de son œuvre, entièrement refaite, qu'il doit lire à ses amis, à Fontainebleau, le 31 mars 1922. (GOESH, 1955, p. 29).

On l'attendait dans l'anxiété, ce qui serait l'un des romans les plus polémiques en France à cette époque. Radiguet plaidait pour sa propre méthode de s'en servir des

souvenirs pour concevoir une « fausse autobiographie »¹⁸. Les tirages de la première impression sont disparus des librairies immédiatement à sa distribution, les ventes attestaient la réussite de Grasset à provoquer la curiosité générale. La discussion était apportée à la folie, quelques lecteurs offensés par l'insensibilité du texte, la froideur et le cynisme de narrateur protestaient contre le prix du *Nouveau-Monde* offert à Radiguet en mai 1923. Au milieu de tout ce trouble, Radiguet s'en ôtait. Ce que l'on a comme réponse de sa part à toutes les censures c'est un seul article qu'il avait fait publier sur la revue *Nouvelles Littéraires* le jour de la sortie du roman : « Mon premier roman *Le diable au corps* ». En essence, cet article soutient la décision de Grasset sur les publicités et objecte à cette inquiétude causée par la jeunesse de l'auteur et son style.

Sans doute, dans le cas présent, il y a quelque gêne pour l'auteur à se voir changé en enfant prodige. Mais (qu'on me pardonne ma hardiesse) la faute n'en est-elle pas à tous ceux qui veulent voir un miracle, pour ne pas dire une monstruosité, dans ces mots bien inoffensifs : un roman écrit à dix-sept ans. (RADIGUET, 1952, p. 468)

À ce que les commentateurs l'accusaient d'être artificiel, Radiguet a s'est interrogé quant à l'âge auquel on aurait le droit d'articuler à propos des expériences vécues, en affirmant qu'« à tout âge [...], on a à la fois vécu et l'on commence à vivre. » (RADIGUET, 1952, p. 468). Au sujet de la présumée confession que le récit présenterait, l'auteur montre ses intentions avec cette création comme l'effet du circonstanciel opéré sur le sujet : « On y voit la liberté, le désœuvrement, dus à la guerre, façonner un jeune garçon et tuer une jeune femme. » (RADIGUET, 1952, p. 468). Bien entendu que jusqu'ici il n'y a rien d'exceptionnel en ces techniques, sauf pour l'audace de l'implication du soldat trompé (et que celui-là n'ait de voix ou de figure que sur la dernière page du roman). Son issue était justement l'optique du narrateur/personnage et ses examens aigus et déconcertants. Et les raisons de Radiguet étaient habilement justifiées par ce qu'il décrit comme « un travers trop humain de ne croire qu'à la sincérité de celui qui s'accuse ; or, le roman exigeant un relief qui se trouve rarement dans la vie, il est naturel que ce soit justement une

¹⁸ Nécessairement, tous les textes biographiques utilisés dans ce travail font référence à cette expression de « fausse autobiographie » employée par Radiguet lui-même dans l'article *Mon premier roman : « le diable au corps »*, paru originalement dans la Revue *Les Nouvelles littéraires* de 10 mars 1923, juste le jour de publication du roman.

fausse autobiographie qui semble la plus vraie. » (RADIGUET, 1952, p. 468). Sur cet article :

Il avait rédigé ce texte dans le bureau des *Nouvelles Littéraires*, rue de Milan, sous l'œil de Maurice du Gard. Celui-ci avait été fasciné par la manière dont travaillait Radiguet. L'application de ce paresseux, et le souci qu'il avait de polir toutes ses phrases. (BOTT, 1995, p. 153).

Par ces petits extraits il devient évident les aptitudes du jeune auteur à fabriquer son image et celle de ses écrits ; son intelligence pour se glisser parmi les intellectuels les plus requis de l'occasion, se faire accepter et célébrer chez les « grands ». Certainement il n'était pas intimidé par les « règles du jeu » ni par ceux qui commandaient la scène littéraire à l'époque. Parmi les critiques et les artistes influents il cherchait promouvoir son travail. Ils s'échangeaient des lettres et d'opinions. « Radiguet eut le toupet d'envoyer son livre à Roland Dorgelès. “La guerre vue de l'autre côté”, disait-il dans sa dédicace. *Le Diable* était certes le contraire ou l'antithèse des *Croix de bois* » (BOTT, 1995, p. 157). L'auteur de ce roman – aussi à thème de guerre, mais appuyé sur la sympathie aux deuils, aux pertes – accusait le récit de Radiguet de présenter un « manque de cœur absolu ». Cependant, il ne pouvait que reconnaître son « réel talent » : un chef-d'œuvre, « d'une précision, d'une netteté et d'une fermeté exceptionnelles, sans bavure » (BOILLAT, 1973, p. 50). René Benjamin, dans une lettre, le compare aux *Confessions* de Rousseau. « Votre roman m'a donné le même plaisir et la même inquiétude » (GOESH, 1955, p. 48-49). Cette comparaison rend bien claire l'impression causée par la lecture du roman, l'inférence semble évidente : ce roman doit être aussi autobiographique. Il est flagrant les points où Radiguet reproduisait à la lettre les événements de son adolescence. « Mais ce sont surtout, remarquons-le, des points épisodiques ou paysagiques. » (RADIGUET, 1982, p. 26).

Pour qu'un roman soit crédible, Raymond jugeait raisonné de faire usage de son expérience vécue, ce qui est d'une certaine façon bricolé, manié par le langage littéraire, mais qui, malgré l'artificialité de la fiction, se rapproche tant que possible de sensations et pensées authentiques. Il s'agit du même cas pour ce que l'on vit, il est mieux compris et assimilé quand on l'écrit. Aucune surprise de savoir son avis par rapport aux « *Confessions* de Rousseau, où il fait plus preuve de ses dons de

romanciers que dans la *Nouvelle Héloïse*. Il n'y a qu'à s'incliner devant la pertinence d'une telle remarque. » (RADIGUET, 1982, p. 27). Il est une faute grave de réduire le roman à une simple compilation autobiographique. Mais, ni tant à croire ses confessions ni tant à affirmer, « comme Radiguet, que *tout y est faux* [...], la fanfaronnade faisant partie de son caractère » (RADIGUET, 1982, p. 26). Cet auteur savait très bien jouer ses lecteurs. Il crée dans son roman un protagoniste avec « cette double facette enfant-adulte » (SAVADOUX, 2007, p. 7), la même qui le faisait devenir illustre dans les milieux artistiques, destiné à construire un effet de *mise en abyme* par la réflexion de ses propres convictions idéologiques dans son « double romanesque » (BOTT, 1995, p. 27). Et le renforçant à travers le style et la forme, qui créent une illusion d'exagération carnavalesque, un quotidien fantaisiste aussi insensé comme se dessinait devant lui la logique des mœurs et coutumes.

D'après Savadoux (2007, p. 15), « *Un récit à la première personne qui joue avec le réel et les souvenirs, rien de plus* ». Elle rassurait ceux qui pourraient être encore en doute : « Pas de pacte autobiographique ». Un autre de ses arguments pour déconsidérer cette étiquette est de démontrer que par la voix du récit il n'est pas totalement fiable de déterminer le genre de l'œuvre. Les stratégies de l'auteur au moment de la conception du narrateur masquent le fait que dans le *Diabole*, il n'est pas seulement conscient de soi et de ses pensées ; « au contraire, nous avons accès de manière détaillée à ce que vit Marthe par ailleurs, loin du narrateur, à ce qu'elle pense réellement [...] Nous savons ce que pensent certains personnages secondaires [...] Il est en effet peu probable de voir ici un effet du style indirect libre : Marthe ne peut rapporter ce que pensent des personnages qu'elle ne voit pas » (SAVADOUX, 2007, p. 17). Omniscience, on pourrait dire, était une des principales caractéristiques du narrateur des romans réalistes et naturalistes. Cherchait-il des procédés classiques pour les opposer à son contenu désordonné et carnavalisé ? Peut-être que cette question a plusieurs réponses à la fois, puisque la posture de Radiguet était si peu simple comme son langage.

De toute façon, s'il s'agit d'un roman autobiographique ou non, les limites de ces concepts sont trop floues :

Cette opposition est importante, mais très délicate à établir. Et si l'on insiste trop sur elle, on court le risque de masquer la parenté profonde des deux genres (en fait l'autobiographie est un cas particulier du roman, et non pas quelque chose d'extérieur à lui), et de tomber dans la mythologie naïve de la sincérité. [...] Il faut bien

l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. (LEJEUNE, 2003, p.16-17).

Un autre point que Radiguet a su aisément forger c'est le fait que « l'autobiographie doit tout dire, et en particulier ce dont on ne parle guère à autrui : la sexualité. » Justement ce que Lejeune (2003, p. 53) établit comme un trait essentiel à l'autobiographie il nomme « *l'inavouable* ». Par ce qu'il juge important que l'auteur d'une autobiographie s'expose et laisse sa pudeur de côté. « Il y a toute une rhétorique de l'aveu. [...] Les préliminaires embarrassés disculpent en apparence le narrateur de tout exhibitionnisme, tout en attisant la curiosité du lecteur ». Il est remarquable ce calcul de Radiguet pour provoquer ses lecteurs, manœuvre d'une telle efficacité que le roman avait battu des records de ventes au premier jour en librairies. Les Français avaient été intelligemment manipulés à le vouloir lire, même que pour le rejeter après par pudeur.

En vue de présenter une analyse du *Diable au corps* le moins factice ou simpliste possible, dans ce travail, il sera considéré cette ambivalence déjà signalée, qui produit dans les textes de Radiguet toute la richesse de sa lecture. Il est évident, mais il vaut encore la peine mentionner que les hypothèses d'analyse présentées à la suite ne se prétendent aucunement comme les intentions originalement ambitionnées par l'auteur, ce but serait trop naïve et stérile. À la place de cela, il est assez plus productif de nous rapprocher de ce roman avec un outil théorique développé récemment, la théorie des dispositifs, pour pouvoir en extraire autant que possible les éléments qui le font si moderne, plus moderne que l'auteur n'en pensait jamais, dès que son style de langage simple et contenu complexe est devenu prédominant chez les auteurs de romans de la seconde moitié du vingtième et, principalement, du vingt-et-unième siècle.

3 L'ÉVOLUTION DU ROMAN ET LES DISPOSITIFS DE REPRÉSENTATION

Où est-ce que l'on peut commencer lorsque nous souhaitons de parler du genre romanesque ? Sans doute qu'il est le plus fécond des genres littéraires, tant par rapport à la forme comme le contenu ; et pourtant ce n'est pas possible d'ignorer sa récente ascension, premièrement à travers les romantiques, ensuite les réalistes, naturalistes, etc. En effet, quelques théoriciens et historiens du roman, par exemple Ian Watt, ont attribué strictement au réalisme le surgissement de la nouvelle forme romanesque qui différencie le roman de toutes autres formes de récit antérieures à celles de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁹. Principalement parce que cette période de la production littéraire semble surtout déterminée à tracer un portrait de l'expérience humaine subjectivée : « the novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it. » (WATT, 2000, loc. 130). Nous allons déterminer plus tard ce qui précède le réalisme, dès le Moyen Âge, et ce qui lui est postérieur, jusqu'à la constitution du nouveau roman, en matière de procédés stylistiques et leur implication dans le changement du roman, ainsi comme les autres formes de représentation artistique²⁰, sous la perspective de la théorie de dispositifs

¹⁹ Watt conclut que si l'on analyse les procédés de composition des récits romanesques et les raisons de son ascension comme genre formalisé et popularisé on trouve « as the lowest common denominator of the novel genre as a whole, its formal realism. » (WATT, 2000, loc. 534). Loin de nous attacher à cette perspective elle seule, nous allons analyser à la suite ce que cette spéculation de Watt traduit de l'évolution du genre en tenant toujours compte les procédés et les mécanismes ainsi comme ils sont compris dans la nouvelle « critique des dispositifs ».

²⁰ D'après les concepts adoptés par Stéphane Lojkin (2002, p. 248), qui seront pris aussi comme base pour notre travail : « Par *représentation*, on entend toute production artistique, toute fabrication d'un objet destiné à être déchiffré, interprété comme un objet de la culture (ce qui induit souvent, aujourd'hui, une lecture à contresens des théories classiques de l'imitation) : cet objet peut être une œuvre littéraire, un spectacle de théâtre ou d'opéra, une sculpture, une peinture. »

de représentation empruntée à Stéphane Lojkin et son groupe de recherche « La scène », créée par Marie-Thérèse Mathet à l'université Toulouse-Le Mirail.

Le roman comme une formule héritière de l'*epos*²¹ laisse derrière soi les chaînes du classicisme pour devenir l'*espace*²² le plus opportun pour les expérimentations de nouvelles techniques discursives, de nouveaux procédés narratifs promus par un nouveau point de regard d'où l'homme se projette historiquement. Lukács (2007, p. 55) soutient que le roman devient l'épopée d'une époque où la totalité et le sentiment d'unité universelle sont brisés par le questionnement de cet individu, qui est irréductible à une distanciation créatrice du sentiment épique de totalisation ; mais qu'il, quand même, cherche la totalité de la compréhension de la vie, par la représentation de la quête personnelle et subjective du héros. L'expérience individuelle tend à substituer la tradition collective. Comme Bakhtine indique (2008, loc. 460) : « In the era of Hellenism a closer contact with the heroes of the Trojan epic cycle began to be felt; epic is already being transformed into novel. » Cette transformation à laquelle doit subir l'épopée indique le besoin à l'époque moderne, où la généralité épistémologique se fragmente, de dénier les « universels » (WATT, 2000, loc. 145). « L'épopée bourgeoise » hégélienne, prend un remarquable élan par rapport aux thématiques et configurations classiques, indubitablement, par sa capacité de s'ajuster à ce nouveau monde révolutionnaire, tellement oscillant politique et socialement. Nous nous référons premièrement à la révolution humaniste et illuministe à partir du XVI^e siècle et, dans un second moment historique, la grande Révolution Française au XVIII^e et l'ascension de la bourgeoisie au XIX^e ; voire la révolution romantique qui a présenté des manifestations partout à l'Occident.

Nous pouvons recourir à l'inventeur de l'homme moderne pour essayer de comprendre comment cet individu se constitue par rapport, ou en dépit, du monde qui l'entoure et qui lui fait sentir pénible. C'est dans un essai, traduit au portugais, des éditions L&PM, du texte *Malaise dans la civilisation* que Márcio Seligmann-Silva

²¹ Nous sommes ici tributaires des hypothèses formulées par Lukács (2007) et Bakhtine (2008).

²² Ce qui sera éclairci de façon détaillée par rapport à l'importance des concepts d'espace et ses dédoublements, le traitement du texte comme espace symbolique et iconographique par la théorie de la « scène romanesque », comprend justement l'effort de cette théorie de classer et systématiser les pratiques de construction d'images mise en démarche par le texte et ses possibles effets d'interprétation qui trouvent ses bases – même qu'inconsciemment – dans l'imaginaire du lecteur.

soulève de l'œuvre freudienne ce que représente pour notre civilisation occidentale la production romanesque :

Ao destacar que existe um conflito inexorável entre o desenvolvimento do indivíduo – com seu desejo de felicidade – e, por outro lado, o desenvolvimento da cultura, que tende a submeter o indivíduo a certos limites, jogando a felicidade para um segundo plano, Freud dá preciosas pistas tanto para se pensar o gênero literário do romance – que de certa forma se especializou em tratar desse indivíduo em seu conflito com o mundo e o “princípio de realidade” – como também o local da utopia na modernidade, que não por acaso desde os românticos mais e mais tomou os ares de distopia. (SELIGMAN-SILVA, 2010, p. 202)

Et depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans une période où le roman « règne suprême », une grande partie des genres littéraires qui coexistait avec le roman ont souffert en quelque degré une « romantisation » pour continuer de subsister (BAKHTINE, 2008, loc. 334). C'était une question de renouveler les incongruités des formes représentatives classiques :

The novel took shape precisely at the point when epic distance was disintegrating, when both the world and man were assuming a degree of comic familiarity, when the object of artistic representation was being degraded to the level of a contemporary reality that was inconclusive and fluid (BAKHTINE, 2008, loc. 771).

La question est, donc, comment précisément peut-on réfléchir sur les structures narratives de manière à saisir son importance et pouvoir sur notre imaginaire ? Cet effet s'arrange jusqu'à ce que le récit romanesque se produise comme un phénomène historique et social, malgré son attachement aux traces aperçues comme subjectives de la représentation du monde extérieur. Problématique qui est pertinemment évoquée par Moretti (2003). Il spéculé sur les possibles motivations pour les grands changements formels pris par le roman aux XVIII^e et XIX^e siècles, en signalant les marques essentiels du « capitalisme rationnel-bureaucratique » et le nouveau rythme que celui-ci imprime sur la culture occidentale. Tout cela se produit comme un écho dans la littérature, en configurant surtout à travers le roman une interférence majeure dans notre cognition. Étant donné que nous sommes si sensibilisés aux renversements des intrigues fictionnelles, nous pouvons admettre que ces pièges sont diligemment architecturés par-dessous nos

vulnérabilités (volontaire, évidemment²³).

La matière littéraire et les procédés narratifs s'offrent de soi, selon l'époque où le texte est paru. C'est une question de productivité : l'évolution technologique et créative délimitent la compréhension de l'homme à propos de soi-même et de son environnement²⁴. Le phénomène évolutif de l'écriture entreprend un mouvement cyclique de formalisation de structures de représentations qui transforment, à son tour, notre entendement (au sens large), et interfèrent dans notre formation en retournant de forme spirale au point de restructuration de la forme. Dans ce processus, toutes les sphères humaines sont touchées – du microcosme subjectif vers le macrocosme culturel. Watt (2000, loc. 628) donne l'exemple bien clair de ce phénomène quand il attribue la popularisation du roman au XVIII^e siècle à l'accroissement du public lecteur, identifié par le nombre de journaux lus qui avait triplé la première moitié du siècle.

Mais quand même, un autre côté de ses transformations stylistiques du roman est discuté par le centre de recherche « La scène », dans des études très récentes sur la systématisation de la *scène de roman*²⁵. Selon cette modélisation la façon dont l'auteur « donne à voir » l'univers romanesque et son espace fictionnel, cela établit avant tout les effets de théâtralité fabriqués par la scène. Ces effets sont atteints grâce au principe des dispositifs²⁶. L'aspect visuel du texte, l'espacialisation de l'écriture nous fait accéder au texte par un autre point de vue que ce de la traditionnelle narratologie. On intervient dans le texte à partir de ce qui est visible de l'univers fictionnel et l'on transpose notre compréhension à ce qui se trouve au-delà :

²³ À propos du « pacte de lecture » voir l'entrée sur *Le dictionnaire du littéraire* (ARON et al., 2002)

²⁴ À ce sujet, nous proposons le *Zeitgeist* hégélien comme soutenu par Rosenfeld (1996).

²⁵ L'objectif de ce groupe, qui travail la dialectique texte-image, est d'exploiter la scène comme un phénomène en évolution dans l'histoire, c'est-à-dire : « qu'est-ce qui, dans le roman du Moyen Âge, préexiste à la scène ? Quelles sont, à la fin du dix-septième siècle, les structures formelles de la scène qui se mettent en place ? Comment, au dix-huitième siècle, la scène se généralise-t-elle dans le roman ? Qu'est-ce qui, au dix-neuvième siècle, articule le nouveau dispositif de la scène à la révolution culturelle que représente l'invention de la photographie ? Comment, enfin, le nouveau roman met-il en scène la destruction de la scène romanesque ? » Présentation du livre *La scène de Roman : méthode d'analyse* (2012). Ce mécanisme qui accompagne les changements socioculturels de chaque période esthétique peut être trouvé chez Lojkin (2002), une étude axiale pour ce travail.

²⁶ Terminologie un peu immergée en indétermination, parce qu'utilisée par plusieurs domaines théoriques. Mais dans la théorie de la scène romanesque, le terme nous renvoie à Foucault, à la philosophie deleuzienne et, en particulier, aux dispositifs lacaniens.

« du vible au visuel » (MATHET, 2001, p. 8). L'évolution historique de la scène romanesque nous permet encore de regarder l'histoire littéraire d'une façon nouvelle à partir de ce que le texte se présente, à travers son côté matériel (espaces, personnages, valeurs) comme subversion du code institutionnalisé : les thèmes et les formes du roman en usage à chaque période historique sont reformulés à partir de cette subversion. La scène constitue un autre niveau du langage représentatif, ce du *dispositif*. Il nous autorise à voir les éléments textuels comme partie d'un système qui à peine commence à être esquissé dans niveau syntagmatique ou stylistique, il dépasse les limites du discours pour nous emmener au domaine de l'iconique. Pour cela nous pouvons envisager la production littéraire, de certaine façon, dégagée de cette imposition des modèles rhétoriques de chaque époque. Car enfin, par l'accès aux signes iconiques, on a une ouverture aux structures archétypiques.

Todorov, par exemple, arrive à considérer que le langage verbal ne peut exprimer que le terrestre, le visible (TODOROV, 1979, p. 197). Mais la linéarité de l'écriture n'empêche point que l'on compose ou décompose les espaces et les rythmes du récit à des niveaux d'abstraction plus loin que ceux du rationnel et du visible. Il nous suffit de prendre comme exemple la littérature fantastique ou le réalisme magique sud-américain ou africain. L'intention de ce travail est d'établir une compréhension plus profonde à propos de comment la séquentialité du code manipule la création des images au moment de la lecture en utilisant les dispositifs pour imprégner la scène romanesque de significations qui dépassent les limites de la construction discursive du langage et les images par elle produites. En nous approchant du noyau du fonctionnement de la scène, nous pouvons estimer la violence avec laquelle cet univers iconique nous assomme et comment il nous atteint pragmatiquement. À ce qui concerne l'analyse de la scène, c'est justement à partir des représentations plus concrètes des espaces fictifs que nous coulons un regard par ce qui est visible vers une dimension visuelle ; de ce qui est présent discursivement vers ce que nous remarquons supprimé du texte. La présence des signes est contrastée à une absence prescrite par l'indicible et toutes les références qui en résultent, selon le contexte historique et stylistique dans lequel l'œuvre s'inscrit. Exactement comme confirmé par Merleau-Ponty (1964, p. 49) : « Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. »

La proposition des dispositifs fait remarquer les points d'intersection entre la théorie littéraire traditionnelle et d'autres domaines de la connaissance humaine, pour ainsi projeter les modèles d'analyse hors de ce que l'on considère comme « critique orthodoxe ». En revanche, cette forme de contempler le texte se montre assez pertinente pour l'analyse du roman. Par sa nature révolutionnaire, le roman rompt les paradigmes formels dès sa naissance : le roman figure comme un genre éternellement inachevé. Bakhtine (2008, loc. 361) soulève : « The utter inadequacy of literary theory is exposed when it is forced to deal with the novel. » Selon cet auteur, et encore d'autres comme Lukács, le roman est le seul genre en processus de développement, les autres sont tous établis en matière de forme il y a longtemps, c'est pourquoi il reflète profondément et plus adéquatement la réalité de son contexte de développement (BAKHTINE, 2008, loc. 351). Le roman se présente finalement, par cette nature d'impermanence, comme un déclencheur d'indétermination, d'instabilité sémantique qui ouvre des possibilités infinies de représentation à l'intérieur de tous les autres genres littéraires à partir de là. Somme toute, la littérature en soi finit par se présenter comme un objet où se particularisent une « absence pleine de contenu » et des significations plus que complexes. Ce qui est clair aujourd'hui²⁷, avant même d'attribuer à un texte de significations discursives ou allégoriques, ce qui se fait remarquer avant tout c'est l'articulation entre les signes sensibles. Ce que faisait aussi la philosophie en quelque sorte, de chercher à comprendre les oppositions qui se posaient entre le monde empirique et les représentations créées comme résultat de notre capacité d'abstraction. Telle était l'envie de la plupart des philosophes, d'établir la différence entre l'apparence et l'essence, enfin de connaître le réel.

De toute façon, la perspective cartésienne, dont l'espace est un jeu de procédés mécaniques, ce système ignore l'effet particulier de chaque donnée sensible. Dans ce sens-là, la phénoménologie française a fait élargir la perspective rationaliste, même si, par ce chemin-là, la phénoménologie a contredit son idéalisme transcendantal en faveur de l'intuition d'un univers qui existe au-delà de la matérialité sensorielle. C'est indéniable que la nature de la composition artistique

²⁷ Au moins depuis le début du XXe siècle, après Freud, Proust et d'autres, et la révolution perceptive qu'ils déclinent, on essaye plus consciemment de rendre compte de cette dimension sensible. La propre phénoménologie a son point de départ à cette même époque avec Edmund Husserl.

créée en soi, dedans ses structures constitutives, la « machine » pour les comprendre. Merleau-Ponty (1979, p. 10) pose de questionnements sur quelques sensations qui se produisent pendant que l'on décode les différentes formes d'art. Il entrevoit à ce moment la mise en acte de l'observateur : « la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. » Un pas du phénoménologue, même si aucunement conscient, vers la supplantation de ce courant philosophique.

Nous proposons ici de passer aux conceptions d'espace narratif, pour en établir la convergence avec ces changements historiques de la critique. À vrai dire, en opposant la définition de l'espace visible, il y a ce lieu insaisissable et invisible. Quand Ponty affirme que la forme externe des choses n'est pas ce qui configure l'objet, l'auteur se fait accéder à cette portion de réalité qui est interdite. Ce que Lacan, en reformulant les concepts freudiens, appellerait le *Réel* : impossible et intangible. Marie-Thérèse Mathet présente dans son article *Retour sur le réel* (2012) la triade lacanienne comme la vérité perceptive de l'homme, ce qui constitue sa psyché ; fuyante par sa nature brute, par conséquent déchirante. Pour se construire par-dessus le réel, comme une couverture qui la rend plus reconnaissable, la réalité composée par les domaines du symbolique (langage) et de l'imaginaire (projections illusoire et idéales), elle finit par être constamment percée par ce réel atroce. L'immatérialité qui en résulte irradie comme une réponse synaptique dans la production artistique. L'interdit se prononce très sérieusement dans la littérature : à travers l'enchaînement discursif choisi par l'auteur, disons, par les formules narratives avec lesquelles il crée un univers possiblement humain et matériellement concret²⁸, cet indicible du réel brise la logique discursive ; c'est-à-dire le symbolique linguistique et l'imaginaire culturel sont des outils dont l'auteur dispose pour transmettre ce qui est impossible de comprendre. Un processus qui peut avoir sa thèse basée sur les principes de signification derridienne, selon laquelle le sens est pris non par la présence des signifiants, mais plutôt par l'absence intervallaire des signes.

La fonction du texte, qui serait de représenter un monde ordonné par le code,

²⁸ Selon l'idée de Jouve (1992, p. 105) : « Tout texte réfère, c'est-à-dire renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage. L'œuvre, quoique verbale, débouche toujours sur autre chose que du verbal (faute de quoi, le langage ne serait qu'une suite de sons vides). »

crée une image-reflet des sensations intermittentes (comme souhaitait Proust) desquelles nous ne pouvons avoir que la vague impression au moment de la consommation esthétique. À ce mécanisme Mathet donne le nom de *dispositif*. La perspective critique offerte par son groupe de recherche assure l'idée d'une systématisation orientée à chercher une compréhension du phénomène de la *scène de roman* – aussi séculaire comme l'institution du propre genre romanesque²⁹.

Lojkine, sur les dispositifs, décrit son fonctionnement avant tout par l'interposition entre spectateur et représentation (l'œuvre d'art), jamais dissociés l'un de l'autre. Au moment de la consommation esthétique se juxtaposent les deux points perspectifs et cela crée un désordre, en partie anticipé par l'artiste. À ce désordre, l'œuvre propose une solution (ou dissolution) : c'est quand, par l'entrecroisement de trois niveaux de stratification du dispositif³⁰, « l'écriture fait tableau » (LOJKINE, 2002, p. 5). Nous n'avons pas l'intention d'exposer exhaustivement ces concepts ni de démontrer tous ses mécanismes, vu qu'il serait impossible à cause de l'infinité de possibilités que cette théorie déploie avec soi. Ce qui se propose est de commenter la pertinence de cette méthodologie analytique, parce qu'il s'agit d'une théorie qui veut rendre compte de la littérature comme un phénomène en démarche évolutive constante, non seulement de création, mais du nourrissage de la subjectivité des individus récepteurs du langage littéraire³¹. Les instruments, elle les emprunte à d'autres sphères de connaissance, comme l'art plastique, la philosophie, l'anthropologie, la psychanalyse, etc., aussi bien que de la critique littéraire. Ensuite, nous allons préciser quelques des définitions de base pour la critique des dispositifs et comment ils se posent dedans la scène romanesque dès sont surgissement dans les romans chevaleresques médiévaux jusqu'à la complète déstructuration du récit classique au XX^e siècle.

²⁹ Et de quelque sorte intimement liée à la figure rhétorique de l'*hypotypose*. Il n'est pas par hasard que les critiques littéraires, avant de classer le roman et l'attribuer un genre propre à lui, l'encadrent comme matière rhétorique.

³⁰ La nature de ces trois niveaux, basés sur la triade lacanienne, sera exploitée en détail par la suite.

³¹ L'un des points de départ pour quelques de fameuses analyses littéraires réalisées par Freud dans ces essais c'est justement que : « [...] é inevitável que busquemos no mundo da ficção, na literatura, no teatro, substituto para as perdas da vida. Lá encontramos ainda pessoas que sabem morrer, e que conseguem até mesmo matar uma outra. E apenas lá se verifica a condição sob a qual poderíamos nos reconciliar com a morte: de que por trás de todas as vicissitudes da vida nos restasse ainda uma vida intacta. [...] No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes. » FREUD (2011, p. 173).

3.1 L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION

L'épique s'est dissolu par raison de la quête individuelle, cela veut dire que la distanciation que le récit romanesque prend par rapport aux autres genres peut être décrite comme un écartement graduel de la norme classique. C'est, justement le hors-norme qui constitue le fondement du genre. C'est la « faute » qui en édifie la convenance. À partir de ce point où le roman prend des valeurs d'une société bien établies culturellement et les met en échec, tous les autres genres en souffrent le changement. C'est que, comme le formule Bakhtine (2008, loc. 329), le roman surgit avec le rôle de critiquer les standards en critiquant tout à la fois ses propres procédés : « it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them. » Pourtant il paraît, d'après Lojkine (2002, p. 43), que ce renouvellement du roman n'a pas été immédiat ni conscient. Ce qu'aurait le roman du XVI^e siècle entrepris de changement, il l'a fait en conséquence d'une « crise créatrice » des intrigues traditionnelles³² au XIV^e et XV^e siècles. Mais la vraie révolution commence par des raisons techniques – l'invention du livre imprimé :

L'adaptation à l'imprimerie de cet héritage culturel fortement marqué par l'oralité, l'élargissement du public, le divorce croissant entre les valeurs féodales qu'apporte l'aventure chevaleresque et le monde des lecteurs fait éclater une crise majeure dans la représentation romanesque. Cette crise se manifeste de deux façons : par le recours à la parodie et par l'invention de la scène romanesque (LOJKINE, 2002, p. 43).

L'ironie et la parodie pratiquées par le roman, l'institution de sa problématique dans sa propre structure était justement le point de départ pour l'évolution de certains *dispositifs* de représentation qui créeraient à partir du Moyen Âge l'ouverture aux scènes telles que les présente la nouvelle critique des dispositifs. Cela ne fait aucun doute que le premier aspect traité par Lojkine (2002), dans son parcours de définitions de la scène, soit ce que Bakhtine (2008, loc. 743) avait déjà décrit comme « l'un des aspects les plus fondamentaux du roman » ; cette

³² Les romans de chevalerie, courtois et les chansons de geste ont été racontés et réadaptés des milliers de fois : « Le roman se nourrit d'un filon qui s'épuise » (LOJKINE, 2002, p. 43).

individualisation démarrée par le roman a son point d'ancrage dans l'inadéquation du héros (ses traits, ses caractéristiques et tout ce qu'il représente) à sa destinée ou situation. L'épopée et la tragédie, par exemple, se constituent autour de ce que Lojkine (2002, p. 243) présente comme « l'*agon* ou l'*affrontement agnostique* », c'est l'opposition créée par deux héros, un « affrontement » physique ou verbal, qui est tâché d'énoncer les valeurs et de désigner le « système symbolique » qui est en question dans le récit :

Une séquence de récit idéale contient un *agon*, où l'appartenance du héros au monde de la chevalerie (ou de la courtoisie) est mise en question, et un banquet, où cette appartenance est représentée et célébrée. Dans chaque séquence réelle, un élément vient perturber cet accomplissement idéal (LOJKINE, 2002, p. 243).

C'est justement sur cet élément perturbateur qui joue la transgression du roman. Pendant le XVI^e siècle, cette tradition de l'*agon* commence à prendre la forme d'une ritualisation de la parole, ce qui constitue la *performance* du discours ; précisément, quand le texte conçoit une situation où ses acteurs sont en cours d'obéir des rites (sociaux, culturels ou religieux) le roman en ouvre l'éventualité : « Si le rite est correctement accompli, cela donne un récit. Si dans le rite, quelque chose achoppe, cela donne lieu à une scène. » (LOJKINE, 2002, p. 247). La performance ouvre ou referme les espaces collectifs et en détermine l'appartenance ou pas des personnages dans ces cercles pour, à partir de cela, établir les relations hiérarchiques et symboliques. Mais cet espace de la performance n'est pas tout entièrement déterminé par les éléments géométriques, comme les espaces scéniques – il se comporte à manière de syntagmes, dont la disposition spatiale constitue le discours de la performance, son information énoncée :

L'opposition fondamentale entre scène et performance, qui traverse toute la période de transition de l'économie médiévale à l'économie moderne de l'image, peut paraître déconcertante à première vue : la scène renvoie à une forme (la disposition d'un lieu à la manière d'une scène de théâtre), tandis que la performance renvoie à un contenu (un rituel, une coutume, une célébration) (LOJKINE, 2012i).

Donc la question s'impose : pourquoi et comment peut-on spécifier, en pratique, une performance ou une scène ? Aussitôt que l'on identifie le contexte historique dans lequel l'image, le texte sont produits : au début de l'époque moderne, entre le XVI^e et XVII^e siècles, cette séparation peut être un peu plus difficile, la

transformation est en démarche ; les dispositifs scéniques se sont implantés conjointement à la performance au dix-septième siècle dans les grandes compositions d'apparat ou cérémonieuses. Les institutions continuent à représenter une partie importante de la société, un héritage de la culture médiévale et de leur représentation littéraire de l'action héroïque. Un événement peut être ratifié par une parole performative, ou un geste rituel – c'est alors la performance. Si, au contraire, il y a une théâtralisation comme spectacle donné à voir, ou surpris par un témoin caché, quelque chose dans le rituel est disloquée ou rompue, cela devient une *information*³³ et fait scène :

De même que la scène romanesque naît du travail de la négativité repéré sur l'aventure médiévale, de même le personnage de roman, avec ce creux intérieur de la honte ou de l'ignorance qui l'habite, se fabrique à partir d'un travail de la négativité opéré sur les héros idéaux de la légende (LOJKINE, 2002, p. 22).

En assumant que le roman fait figurer des « personnages particularisés » dans des circonstances bien singulières, loin de la prévisibilité du rite, il est possible d'affirmer avec certitude, comme le fait Watt (2000, loc. 247), que les points distinctifs de l'individualisation du sujet représenté, par rapport aux genres classiques³⁴, sont créés dans le texte à travers l'utilisation d'une quantité expressivement plus grande de caractéristiques psychocomportementales et de descriptions de l'environnement. Où est-ce que cette observation peut nous être valable ? Il est clair, dès que l'on peut appréhender l'importance de la transformation cognitive qui avait lieu à partir de la Renaissance – de la création de l'imprimerie et aussi de la perspective linéaire dans la représentation. Après l'envisagement du monde physique comme un complexe entrecroisement d'espaces (ou de déplacements dans ces espaces), la littérature occidentale remplace la simplification de l'unité spatio-temporelle aristotélicienne par un point de vue non privilégié, une optique partielle et fragmentaire de l'homme et « ses univers » (il n'est plus question d'un seul univers épique, chevaleresque, courtois). Dans cette nouvelle dynamique, les suites textuelles focalisent les conflits psychologiques humains, des situations qui nous construisent la personnalité, et qui souvent sont liées aux lois de causalité :

³³ La parole performative se configure par opposition à la parole informative, voir Benveniste (1966).

³⁴ Originellement, et il est possible de confirmer chez Aristote par exemple, « place was traditionally almost as general and vague as time in tragedy, comedy and romance [tragi-comedies] » (WATT, 2007, loc. 395).

The novel's plot is also distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure (WATT, 2000, loc. 326).

Il n'y a point de roman sans le déplacement dans le temps et l'espace, ni sans les conséquences créées par ses vas-et-viens ; les *chronotopes* chez Bakhtine (2008, loc. 1307). C'est justement après la révolution de la perspective dans la représentation que ces deux catégories ont commencé à être estimées dans la composition littéraire. Bien que Bakhtine s'attache à la temporalité du récit comme étant l'élément le plus important pour la création du parcours des personnages – et que l'espace ne fait que refléter les mouvements du temps, de l'intrigue et de l'histoire –, nous devons signaler que la perspective spatio-temporelle adoptée dans ce travail pointe justement dans la diction contraire. Nous partons d'une place où le temps est suspendu en faveur des effets visuels de l'espace. Il s'agit de *l'écran scénique* : l'élément central du dispositif scénique ; c'est en fonction de l'écran que le jeu géométral/symbolique est construit (de l'organisation des personnages dans l'espace se fait émaner la transgression et la subversion de la scène et son scandale).

Le dispositif de la scène classique est juste ce qui a destitué le roman médiéval de sa pleine performance, en raison de cette transposition d'un système qui n'accompagnerait plus ce qui ultérieurement serait reconnu comme « l'exigence réaliste que l'on place, à partir du XIXe siècle, au cœur de la représentation » (LOJKINE, 2002, p. 78). Telle exigence motivait encore un autre pas important pour la généralisation de la scène dedans la structure romanesque. Le lieu scénique, le centre de l'action des personnages, qui fabrique toute la référence symbolique impliquée dans la représentation, il trouble la relation texte-parole. La défaite de la logique discursive : « une communication visuelle se met en place qui court-circuite la communication discursive. Les rituels, où la parole joue traditionnellement un rôle essentiel, sont parodiés ou défaits : l'image fait sens contre le discours » (LOJKINE, 2002, p. 45). La scène s'appuie sur la dimension spectaculaire, la théâtralisation de relations qui cachent derrière un code acceptable le scandale d'un objet interdit. Parce que la scène opère en quelque façon une exhibition et une censure à la fois : puisqu'en limitant ce que l'on « voit », on bouleverse aussi le désir de voir, la pulsion scopique qui est toujours impliquée dans l'œuvre d'art. Elle crée par des recours visuels la jouissance dans le scandale :

La scène est l'invraisemblance du récit, c'est-à-dire à la fois le moment où l'on sort de la norme et, par cette sortie hors norme, elle donne le moyen de désigner indirectement, de montrer du dehors cette norme invisible, ce code implicite, ces discours muets des bienséances qu'il serait impossible autrement de représenter (LOJKINE, 2002, p. 83).

Autrement dit, ce qui est le centre et la raison de la scène en constitue sa propre déconstruction postérieurement. Encore au XIX^e siècle, les réalistes ont fait face à un « problème sémantique » comme le dépeint WATT (2000, loc. 423) : « Words did not all stand for real objects, or did not stand for them in the same way, and philosophy was therefore faced with the problem of discovering their rationale ». En même temps que les auteurs sont pressés de l'encyclopédisme inauguré pendant la période des lumières, ils sont également frappés par ce côté du texte, de la langue enfin, qui ne laisse jamais de certitude mathématique quand il s'agit de l'attribution de sens. Le plus qu'ils aient essayé d'être directs et objectifs, le plus le roman les détournait et se leur montrait indépendant. Peut-être que l'usage de tant de descriptions, de détails minimalement esquissés, qu'ils montrassent cette inhabilité de l'écrivain de dire le monde tel qu'il est. Et quant à la matérialité, qui en est jaillit, elle est le signe de la crise du dispositif scénique :

La littérature du XIX^e siècle est marquée par l'invasion des objets : [...] l'ordonnance géométrale de la scène, quand elle est indiquée, ne se superpose plus nécessairement à son ordonnance, symbolique. Le lieu conquiert son autonomie : il devient un lieu aléatoire, énigmatique, un lieu que l'on décrit, car il ne va plus de soi, un lieu peuplé d'indices qu'il s'agit de recueillir (LOJKINE, 2002, p. 157).

Qui le dirait ? La scène, qui naît comme une violation de l'ordre romanesque classique, en devient la norme après tout ; pour finalement tomber à plat par ses propres enjeux. On déconstruit, avec le dispositif scénique, la « phénoménologie classique du regard » qu'imposait la dimension spatiale jusqu'à ce moment-là et, à partir d'ici, ce qui entre en fonction est la dimension scopique – le troisième niveau de la scène ;

entre la dimension géométrale de la vue, qui établit la profondeur du paysage, et sa dimension symbolique, qui détermine le sens de ce qui est regardé, la dimension scopique ouvre une béance de plus en plus inquiétante, qui finit par envahir l'espace tout entier de la représentation (LOJKINE, 2002, p. 151).

La logique du supplément, emprunté à la philosophie de la déconstruction, explique de manière bien précise ce qui se met en œuvre à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'écran scénique est presque disparu à force de l'instabilité mimétique du monde postrévolutionnaire. Le roman est devenu un ensemble apparemment disjoint. Cette fois-là, il était la révolution de la photographie qui en change l'avenir. Le modèle représentatif à partir d'ici est configuré sur la projection, ce qui se montre comme indice au moment où l'objectif de l'appareil est ouvert se transforme en dispositif signifiant quand de l'impression ou révélation de la photographie. Dans le roman, la configuration du dispositif scénique n'est plus donnée par la coupure, la délimitation visuelle de l'espace géométral. Il est maintenant travesti par l'indicialité des impressions, ce que l'on garde comme écran maintenant n'est plus articulé par la juxtaposition d'objets scéniques, mais par la liaison de traits qui composent la scène, par exemple la couleur ou l'odeur, ou même ce que la critique de dispositifs appelle *symptôme*, nous avons là une transition au dispositif de récit :

Le corps, la chair, le toucher assurent une communication que le regard ni la parole ne peuvent assumer. L'écran devient écran sensible : voile, vêtement, corps interposé, il communique immédiatement le sens à partir du réel, sans la médiation d'un système de signes. Le *continuum sensible* est une formation de transition entre le dispositif d'écran classique (fondé sur la coupure, l'interposition, l'établissement d'une profondeur géométrale du regard) et les dispositifs indiciels (fondés sur le symptôme, la projection, la cristallisation scopique) qui se mettent en place progressivement à partir du dix-neuvième siècle (LOJKINE, 2002, p. 244).

Apparemment, ce *continuum* fait coexister, il crée la confluence entre réel et symbolique et par cela il rétablit ou reformule les effets de la mimésis romanesque. Le modèle indiciel s'appuie sur la *cristallisation* créée par l'entrecroisement des deux niveaux du dispositif, géométral et symbolique, pour en composer la troisième dimension scopique. La cristallisation est l'effet d'un supplément indiciel, d'un « quelque chose », d'un détail gênant ou surprenant, d'un sentiment indéfini provoqué par un objet scénique. Sur le terrain de l'indicialité, les fonctions sémiotiques de la photographie passent à déterminer une vision du monde plus avide de capturer chaque détail, chaque indice par derrière le récit. C'est que le regard est séduit par ce « quelque chose » spectaculaire. La dimension scopique devient le

centre du désir, de l'imaginaire. Au début du XX^e siècle ce changement de point de vue pragmatique par rapport au modèle représentatif a vu naître l'un des plus populaires genres romanesques et qui est presque exclusivement fondé sur le paradigme indiciel : le roman policier. Son jeu, Lojkine l'explique ainsi :

Le modèle technologique de la superposition fait naître un nouveau genre littéraire, contemporain de Proust : le roman policier, tout entier ordonné autour de la scène absente, la scène du meurtre placée hors-texte et qu'il s'agit de reconstruire. Cette scène inaugurale et horrible ne peut advenir à la représentation qu'au moyen des « indices » qu'elle a projetés dans l'espace livré à l'investigation, et que le détective superpose pour découvrir la vérité (LOJKINE, 2002, p. 218)

Il n'était qu'à la seconde moitié du XX^e siècle que la critique littéraire a développé des outils pour mieux accompagner la complexité de la forme romanesque. Depuis environ les années 1960, deux principales approches épistémologiques ont occupé les places prépondérantes dans le cadre des théories de la représentation. D'une certaine façon antagonisés : l'historicisme positif (qui déconsidère les modélisations théoriques, il se base surtout sur l'empire) et le structuralisme (qui, au contraire, applique des structures généralisées en dépit de la singularité de l'objet). Le problème c'est que les deux positionnements, impérativement opposés comme ils se proposent, finissent par créer un manque de support l'une et l'autre à des points différents dans la compréhension d'une œuvre littéraire ; et ne rendent pas compte des urgences qui se présentent aux scénarios littéraires contemporains – pleins de catégories fictionnelles déstructurées et décomposées, exigeantes de nouvelles systématisations. Il y a dans cette critique traditionnelle plusieurs façons de comprendre l'espace fictionnel. Sans qu'il soit exagéré d'affirmer qu'aucune de ces approches n'est totalement convenable, nous devons indiquer qu'au moins chacune est capable de formuler l'assomption de différents aspects de la totalité représentative.

Nous pouvons donner quelques exemples de projection et analyse spatiales dans les théories du récit. L'une d'entre elles, qui serait la plus utilisée par les études comparées, prévoit la représentation de l'espace à travers sa matérialité – le « décor » où les personnages se disposent pour composer les actions. Cet apport théorique rassemble les incidences socioculturelles et les entrecroise avec ses fonctions dans le récit pour en établir les significations et décrire les effets discursifs

qu'elles y construisent. Il y a des courants analytiques qui prennent la structure textuelle, la distribution graphique du discours, comme domaine spatial : cela suspend la temporalité de la narration et range le temps comme la perception de moments spatiaux « enchaînés ». Encore d'autres auraient comme point de départ la focalisation, qui oppose l'espace observé au point de vue du narrateur (un espace potentiel). Évidemment, toutes ses propositions se sont fondées sur l'observation toujours indiscutable : il est inconcevable la littérature dépourvue d'espaces, pour autant que l'être humain est indissociable de l'espace qui l'intègre ; et cet espace résulte de la façon dont l'œuvre littéraire ordonne les idées qui forment le code symbolisé.

Alors, chaque de ces propositions d'analyse touchent à son tour des côtés divers de l'ensemble représentatif de l'espace fictionnel qui composerait la scène romanesque à l'aide de quelques dispositifs. Ce sommaire de l'évolution du roman et ses dispositifs représentatifs nous sera de grande valeur à mesure que nous remarquons que ces fluctuations dans la forme et le contenu du roman ne sont jamais hermétiquement isolées, et que les diverses configurations de dispositifs partagent les mêmes moments historiques et, parfois, les mêmes ouvrages sans se contredire ou contredire l'intégralité de l'objet artistique. Loin de cela, le mélange d'instruments figuratifs est, à la lettre, ce qui crée la riche pluralité dans l'univers de chaque roman, dans le style et dans la totalité de l'œuvre de chaque artiste. Ce qui sera démontré trop naturel de notre auteur, Raymond Radiguet, dans sa période historique, qui était exceptionnellement propice à des croisements stylistiques et procéduraux. Dans le cas de Radiguet, par exemple, il est clair la proximité des classiques, ce qui sera démontré dans l'analyse de quelques scènes du roman *Le Diable au corps* qui tendent à se servir des dispositifs scéniques. Ou encore d'autres scènes qui fonctionnent justement sur son interdit, la scène suppléée, soustraite du récit telle que mise en scène. Mais, avant présenter les analyses, nous avons d'autres repères à noter à propos des concepts de dispositif et de scène romanesque.

3.2 UN MOT À PROPOS DES DISPOSITIFS

Ce qui est difficile à saisir par rapport au terme *dispositif* c'est justement son amplitude et généralité. Pour délimiter notre objet de travail, nous allons faire appel

aux définitions présentées par Phillippe Ortel dans un recueil de travaux sur le dispositif littéraire présenté par le Centre de Recherche « La scène ». D'après le critique, le dispositif « n'a de sens que par l'usage qu'on en fait » (ORTEL, 2008, p. 36), et il peut être classé primaire ou secondaire. Les dispositifs secondaires sont ceux d'usage, c'est-à-dire ils ont une finalité qui est extérieure à ses propres mécanismes – à exemple de la photographie qui nous fait oublier l'existence de l'appareil photo, il est un dispositif « employé ». Le dispositif primaire est ce dont l'effet est représentatif, il est un dispositif « exposé », plus spécifiquement le dispositif textuel expose les procédés de son emploi : « Le dispositif représenté gagne en visibilité ce qu'il perd en fonctionnalité. » (ORTEL, 2008, p. 36). En effet, le propre dispositif emprunte de la fonctionnalité à l'œuvre.

En opposition au structuralisme qui les décontextualise, ce que la théorie des dispositifs nous offre sont des « objets *actualisés par leur usage* » (ORTEL, 2008, p. 6). Ce qui est articulé dans un texte est considéré plutôt par son effet concret dans le récepteur, ce que le texte crée par au-delà des messages symboliques véhicules : « parce que l'efficacité du message tient à des éléments non discursifs [...] les effets du texte sur l'imaginaire et la mémoire du lecteur s'ajoutent aux effets de sens ». Il est toujours question de comment et par quels moyens le texte se configure comme unité d'image. Pour garantir l'efficacité ce dispositif de représentation est arrangé par le domaine de la visibilité et inspire toujours de « curiosité et fascination » (ORTEL, 2008, p.37).

Plus précisément, il y a sous cette idée d'usage qui est associée au dispositif son implication dans un système d'ordonnance, de contrôle. Dans un sens plus général un dispositif est le mécanisme qui assujetti, qui ouvre à une action (ou séquences d'actions) ou, au contraire, qui contraint quelque action hors du naturel institutionnalisé. Pour cela il est fondamental dans la théorie de la représentation : le dispositif structure le désordre du réel dans un code symbolique ordonné et, de cette façon, transforme l'incompréhensible du réel dans un message efficace et acceptable. Et la plupart des fois, les possibilités d'interactions entre ses instances sont imprévisibles et infinies. Cela se peut que le dispositif soit la compétence qui fusionne dans le processus de création/interprétation artiste et public :

L'œuvre n'est pas seulement « ouverte » par la pluralité des signifiés qu'elle véhicule ; elle l'est aussi, plus concrètement, par les potentialités issues des dispositifs qui structurent son univers

fictionnel. Pour l'artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la *variable* derrière la *donnée*, autrement dit, la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement (ORTEL, 2008, p. 7).

Pourtant, il ne suffit pas de faire tout simplement entrecroiser ces potentialités interprétatives. Même si la variété de possibilités est indéfinie, c'est de la nature organisationnelle du dispositif d'être réglé par un système ; et il y a une logique très spécifique qui gouverne ce mécanisme. De la même façon dont la linguistique saussurienne a identifié trois niveaux dans l'expression communicative humaine — où l'on peut progressivement passer du plus pragmatique (d'usage ordinaire) au plus élaboré et profond dans la structure - aussi les créateurs de la critique des dispositifs ont reconnu trois niveaux d'élaboration. En essence, d'après Ortel, un dispositif peut se présenter comme :

uniquement *technique* (I), comme celui de la mise à feu, par exemple, mais comme on l'a vu plus haut à propos du simultanisme, la vie sociale associe généralement à ce soubassement physique deux autres composant, l'une *pragmatique* (II), fondé sur une échange entre actants, qui peut relever de la communication, mais aussi, plus largement des affaires humaines (le *ta pragmata* des grecs), l'autre *symbolique* (III), correspondant à l'ensemble des valeurs sémiotiques ou axiologiques s'y attachant. [...] une émission télévisée suppose une scénographie spécifique (I), visant elle-même l'immersion du spectateur (II) et, par ce biais, la transmission de valeurs ou d'information (III), même dans le cas d'un simple divertissement (ORTEL, 2008, p. 39).

Il existe une tendance de faire attention, ou apprécier un des trois niveaux à dépit des autres chaque fois qu'un dispositif est en jeu. Cela parce que les trois niveaux éclipsent l'un à l'autre dans le principe de différence derridien. Alors, c'est justement pour cela la plupart des doutes concernant la pratique de l'analyse du texte littéraire, ce courant critique est encore assez nouveau comme systématisation proprement dite. Dedans même d'une scène, comme explicité par Ortel (2008, p. 46), c'est délicat de déterminer « si une scène romanesque vise en priorité à doter la fiction d'un cadre spatio-temporel stable (I), à faire se rencontrer des personnages (II), ou encore à véhiculer des valeurs (III) ». Ce qui est en jeu à vrai dire sont les décisions de chaque auteur, les circonstances dans lesquelles il produit et les modèles esthétiques utilisés comme support. L'impossible, quand il s'agit d'une scène de roman, est de ne pas avoir l'un de ses trois niveaux : « qu'elle perde l'ancrage

matériel, que les actants s'absentent ou que sa légitimité symbolique disparaisse, une scène n'existe plus ou n'a plus de raison » (ORTEL, 2008, p. 46). Aussi un autre très important aspect de la fiction que précise Ortel est comment le rôle du dispositif étant un métaniveau de la production littéraire : « Issue technique d'une fabrication, pragmatiquement d'un protocole favorisant l'adhésion du public, et symboliquement d'une double opposition avec le vrai et le faux, toute fiction se présente donc, concrètement, comme un "dispositif fictionnel" » (ORTEL, 2008, p. 48).

Stéphane Lojkine est arrivé à formuler une économie qui paraît confirmer cette proposition d'Ortel. C'est à partir d'une lecture des travaux foucauldien sur les dispositifs sociaux, plus précisément de l'ouvrage *Surveiller et punir* (FOUCAULT, 1975) que Lojkine a présenté sa théorie de dispositif scénique. Le concept de dispositif suggéré par Foucault dans cet ouvrage était, initialement, destiné à régler les mécanismes des *technologies du pouvoir*, utilisé avec le but de contraindre et de dominer à travers la punition. Dans les détails de ce mécanisme punitif, Lojkine avait entrevu les éléments qui appartiennent au schéma actanciel, largement utilisé à l'analyse de contes. Il y a une très proche correspondance entre les catégories disposées par Propp dans son schéma et celles des rôles joués par chaque partie participante de rites de punitions. Ces pratiques que décrivait Foucault projettent les mêmes rôles de sujet (S), objet (O) et fonction (F) : « des personnages et des fonctions, qui varient à partir d'une structure narrative commune : un criminel commet un crime et est châtié. [...] D'autre part le châtiement ne vise pas seulement le criminel, mais le public auquel il est donné en spectacle, ou en représentation » (LOJKINE, 2012h). Au moment de la punition, alors, l'attention est inversement reposée sur l'observateur au lieu de l'objet de la punition, comme une manière de l'encadrer, de le faire savoir sa propre destinée s'il lui-même aurait transgressé la loi, pour le faire assumer la place du condamné. On y voit là les effets de la dimension visuelle du dispositif : donner à voir afin de manipuler le comportement de l'observateur. Ce qui dissout le sujet dans l'objet observé.

Le triangle créé par la projection du regard du lecteur accompli le même objectif. Il positionne ce lecteur dans un terrain défendu, l'action de l'*interdit* qui « rend sensible au lecteur le caractère intime de ce dont il prend connaissance » (LOJKINE, 2002, p. 7). Le lecteur est au cœur d'une question qui ne lui concerne pas, sauf pour le détail d'avoir été emmené à cette position de voyeur furtif de

l'histoire. Le *témoin* est un des principaux aspects traités par Lojkin. Exactement le mécanisme que Freud, au long de son large travail psychanalytique, affirme être l'un des principes fondateurs de la structure psychique humaine. Par les pulsions scopiques nous dominons et nous sommes dominés : comme une force de double polarité, la pulsion nous met en position d'observateur et d'observé à la fois, par l'exercice de ce conditionnement comportemental dans un niveau socialement naturalisé et qui règle toute activité humaine. La littérature est un espace où l'on peut exercer librement ces inclinations pulsionnelles, et le dispositif créé à travers cette franchise ainsi en résulte :

Il faut tout voir, mais il ne faut pas être vu. Ce dispositif récupère l'organisation structurale des taxinomies : il règle, classe, note les individus qu'il observe, les inscrit comme signes dans le vaste système de la surveillance généralisée. Mais cette structure n'est plus la forme, le modèle global de l'organisation sociale et symbolique. La structure, la taxinomie, le système des signes sont gouvernés par le regard, par l'espace dans lequel ce regard est disposé, par l'architecture des lieux. Le réel ne se manifeste plus prioritairement comme récit, mais comme installation d'un regard dans des lieux. Telle est la révolution paradigmatique qu'introduit l'émergence et la généralisation du dispositif comme instrument d'analyse (LOJKINE, 2012h).

Il faut articuler un espace géométral (l'hétérogénéité d'un réel) à une chaîne de signifiants (l'homogénéité d'un code) pour que le dispositif se produise ; et avec lui la vague conscience de son existence, la sensation de quelque chose insaisissable. Comme déjà décrit antérieurement, c'est juste le double assujettissement du sujet qui conditionne le plaisir esthétique. L'univers fictionnel, comme correspondant du réel, instaure un désordre et apporte chez soi une résolution. Cet enjeu est fondé au niveau de l'imaginaire : c'est la possibilité d'un point de vue présumé distancié qui crée la perspective scopique, la distanciation sujet/objet. La perspective éprouvée par le lecteur c'est l'élément responsable de la transposition des deux premiers niveaux, géométral et discursif. Ce processus est nommé par Lojkin de *crystallisation scopique* ; elle est préparée à l'intérieur de la représentation, nonobstant sa réalisation a lieu en dehors, sur le lecteur.

Voilà la force avec laquelle la littérature absorbe le lecteur et l'incorpore à ses ingéniosités. Nous sommes forcément conduits par la nature du texte qui est voué à nous appréhender et nous suspendre par ses intervalles symboliques. Voilà notre plaisir du texte et notre désir premier quand nous nous tournons vers la littérature. Comme avait bien décrit Roland Barthes (1973, p. 14), il y a deux bords dans le

texte : « un bord sage », et « *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage ». Donc la mort du langage se passe à la sphère scopique du dispositif. Barthes fait encore mention du *plaisir* que l'on en obtient en l'opposant à la *jouissance*, par des fois il l'utilise comme complémentation du plaisir. Par rapport à la différence entre les deux circonstances Barthes détaille qu'« il n'y a qu'une différence de degré » : « le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas » (BARTHES, 1973, p. 35-36). La familiarité avec le fonctionnement des dispositifs y est évidente. Il est aussi clair que l'interférence de la littérature dans d'autres champs de la production culturelle et artistique advient par l'envahissement de l'esprit humain, ce jeu qui maintient le lecteur captivé d'un mécanisme d'où il ne peut pas s'évader, à cause même de son désir.

Giorgio Agamben nous montre la nature du désir comme l'une des choses les plus simples et humaines qui existent, et que quand même nous avons l'impossibilité à l'exprimer en mots, parce que nous les *imaginons*. Il affirme que le désir se corporifie en image et ce qui est inavouable par rapport au désir est l'image que l'on en construit (AGAMBEN, 2007, p. 49). Il s'agit de la même image que l'on conçoit à partir de l'espacialité du texte et qui se présente comme une « fenêtre indiscrete », elle révèle aux yeux de l'observateur l'*interdit* – ce qu'il ne peut pas saisir du réel. Et elle aussi fait contourner cette impossibilité par la clandestinité du point d'observation où se trouve le lecteur, « je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion » (BARTHES, 1973, p. 31). En somme, avec toutes ces interférences et forces invisibles qui se présentent dans le texte, l'échange d'information s'accomplit aussi au niveau discursif, mais principalement à son extérieur (même que par sa propre élaboration primaire). Les significations qui émanent du texte d'une manière plus ou moins flexible, plus ou moins annoncée ou déclarée, plus ou moins déformée par rapport au discours, elles fabriquent un désordre qui doit être réparé par le dispositif. Celle est une partie essentielle à la structuration de la représentation littéraire.

3.3 LA SCÈNE ET LE HORS-SCÈNE

Nous avons traité, jusqu'ici, de l'importance de l'espace pour la littérature, mais principalement pour la théorie des dispositifs. Pourtant, le concept de la *scène* romanesque doit encore nous prendre quelques lignes pour que nous puissions mieux le comprendre. Dans ce sujet, quelques questions se présentent trop pertinentes pour notre approche : dans quels contextes et circonstances l'idée de scène est-elle évoquer, et quels sont les éléments qui habitent notre imaginaire quand nous cherchons à la définir ? Il est bien probable que la plupart des gens dirigent sa pensée directement aux formules médiatiques contemporaines : cinéma et télévision. À vrai dire, ce qui est implicite dans ce cas c'est que, quand nous devons construire notre idée par rapport à ce que nous pensons être une scène, sans exception, nous savons intuitivement qu'il s'agit d'une image, d'une *unité picturale*. Une des particularités de la scène, justement ce qui lui accorde sa force mimétique, est son intime lien avec le drame, la forme dramatique – les notions de représentation retrouvée en Aristote. Le but de l'auteur est de créer « l'illusion parfaite », de convaincre son public et de le toucher à travers des formules qui prennent les lecteurs par ses émotions, ce qu'il ne peut faire sans accéder à l'imagination, aux images mentales. C'est une proposition qui apparaît unanime dans presque tous les auteurs de la critique du dispositif, la tendance à la théâtralité de la scène, de donner à voir (indépendamment de ses véhicules, genre ou mode discursif) au moins deux actants en action ou conversation sous le regard d'un tiers (ORTEL, 2001, 304).

Mais, malgré cette propension au dramatique, la scène ne connaît de frontières, elle appartient à presque, sinon, tous les genres littéraires, et même à d'autres langages artistiques comme la peinture ou le cinéma. Comme aisément repère Guy Larroux (2001, p. 37) : « Il faut néanmoins admirer cette capacité de la scène à s'adapter à presque tous les contextes discursifs et textuels ». Cette versatilité de la scène tient à la poétique son fondement théorique fictionnel et à la rhétorique son système discursif, et selon l'exprime Larroux (2001, p. 39) : la scène est « doublement autorisée ». Doublement, parce qu'elle constitue le cadre narratif et en même temps constitue les éléments extratextuels qui impliquent l'interprétation du text. Nous pouvons comprendre ce plan de la scène à partir de quelques notions fournies par Dominique Maingueneau à propos de la rhétorique de la scène et son univers d'action qu'il nomme *scénographie*. L'auteur nous démontre que le texte à

son intérieur, c'est-à-dire aux processus de construction d'une énonciation, répond en effet à un écho du discours parlé. Maingueneau identifie la *scène d'énonciation*, en opposition à la *situation d'énonciation* (qui rend compte de l'extérieur, du processus sociologique de communication). La scène d'énonciation est disposée comme si le texte était la réminiscence d'une mise en scène du discours parlé (MAINGUENEAU, 2006, p. 250).

Maingueneau en reconnaît encore trois composantes de la scène d'énonciation, ils les désigne les *trois scènes*. Les deux premiers niveaux, *scène englobante* et *scène générique*, correspondent aux fonctions textuelles de type discursif et de genre ; elles sont les responsables pour élaborer et travailler les attentes du lecteur et les anticipations de ces attentes par l'auteur. Tout cela joue à un niveau plus pragmatique. Ce qui a vraiment attiré l'attention est le concept de scénographie qui met en œuvre le troisième niveau de la scène d'énonciation. Maingueneau entrevoit une scène narrative construite par le texte qui place le lecteur dans un piège : le lecteur s'aperçoit soudain attribué à une place qui lui paraît réservée, il est maintenant pris par la scénographie (MAINGUENEAU, 2006, p. 252). Celle-ci peut être reconnue à travers plusieurs indices textuels et paratextes, mais elle ne se désigne elle-même, elle ne « se parle », elle se *montre*, par-delà de ce qui est dit dans le texte. L'ouvrage crée le monde fictif aux yeux du lecteur par des recours discursifs (ce qui se dit à propos de ce monde) et, par cela, elle le légitime : dans l'entrecroisement de la propre scénographie qui le propose et les caractéristiques de ce monde crée, l'œuvre s'est implicite et réciproquement justifiée. Justement par ce trait péremptoire de la scénographie, elle ne peut pas être prise comme une procédure textuelle ou le contingent d'un message quelconque, elle se développe à partir de son unité avec l'œuvre qui l'atteste – la scénographie est la propre origine du discours – et dont elle aussi la corrobore (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). C'est la rhétorique de la scène d'énonciation telle prévue par Maingueneau qui nous arrive comme validation des effets du dispositif, que nous nous chargeons d'entreprendre la diffusion comme méthodologie d'analyse.

Par le côté de la théorie du discours, nous avons trouvé une voie propre à notre thèse. Mais, au contraire, dans la littérature (ou dans la critique littéraire) les conceptions de ce qu'il s'agirait une scène sont trop diffuses et dissonantes. Elles ne peuvent nous offrir que des très brefs et faibles loueurs par rapport son usage et

organisation. La plupart des théoriciens utilisent le terme intuitivement, sous l'intention de désigner un « bloc de récit » qui compte comme une « unité d'action » ; mais sans prendre conscience de comment ses amas discursifs s'instituent eux-mêmes à des positions cardinales dans l'intrigue, ou comment ils fonctionnent (son économie interne). En outre, ils n'estiment pas l'autonomie de ce phénomène. Alors ils finissent par centrer ses observations seulement dans le processus discursif et abandonnent d'autres aspects importants. L'une des hypothèses les plus répandues de la critique du récit – peut-être que pour être formulée par un des plus renommés théoriciens de la narratologie – est celle offerte par Genette (1972). Dans sa terminologie, la scène absorbe entièrement les caractéristiques du drame : un passage du récit marqué par le discours direct, elle aurait le rôle d'approcher le temps diégétique du temps du discours en égalant ces deux instances par des moments. Dans cette logique, la scène aurait figuré comme l'imitation d'une imitation, en raison de la simulation des procédures théâtrales. Cela peut nous permettre de penser, par cette même dynamique, à la catégorie temporelle³⁵ : l'auteur fait passer la perception du lecteur de la « place du narrateur » à la « place narrée » (éloignés dans le temps et, peut-être, dans l'espace) par la manipulation de quelques outils stylistiques. Mais il n'est jamais aussi simple d'encadrer la scène comme une figure discursive tout simplement, voyons ce qui nous présente Ortel :

Associer la scène à une question de vitesse narrative, c'est l'envisager sur le modèle unidimensionnel et linéaire de l'écriture. L'univers de références du roman d'une part, la présence du lecteur d'autre part, sont présumés, mais restent à l'arrière-plan. En revanche, si on envisage la même scène depuis l'imaginaire du lecteur, c'est-à-dire pragmatiquement, celle-ci devient tridimensionnelle. Au lieu de découper des niveaux d'analyse dans la seule matière textuelle, on place le texte et sa réception *sur le même plan* ; on fait du public un actant en le positionnant au sommet du triangle, et l'on inclut ainsi l'efficacité du dispositif dans sa structure. Le lecteur n'y est pas simplement le déchiffreur d'un sens explicite ou caché, mais le pôle imageant du texte, celui où s'opère la transformation des signes en images mentales, plus ou moins riches selon le passage considéré (ORTELL, 2008, p. 48).

L'articulation entre ces deux plans compose la perspective dans la

³⁵ Il nous est imposé ici l'idée bakhtinienne du chronotope qui ne nous laisse pas oublier de l'indissolubilité de l'espace et du temps. Selon Bakhtine, le chronotope détermine décisivement l'image de l'homme dans la littérature : « The image of man is always intrinsically chronotopic » (Bakhtine, 2008, loc. 1315).

représentation et sa hiérarchie. Cela produit un effet de *mise en abyme* qui déclenche chez le lecteur une identification immédiate avec le monde représenté, puisqu'elle inscrit ce qui est extérieur à cet univers fictionnel dedans le cadre symbolique de l'œuvre, en lui attribuant du sens. La scène est ce qui guide le lecteur à travers le récit, et l'institue toute sa compréhension à partir de fragments significatifs qui s'enchaînent pour créer l'entendement plus large du dessin de l'œuvre. Faisons attention à ces procédures internes de la scène qui l'introduisent au fil narratif.

Il y a la possibilité suggérée par Pierre Soubias, d'un ordre régulier pour l'implémentation de la scène de roman. Un agencement de trois moments : la composition du cadre narratif (chronotope), l'installation du dispositif et l'activation de ce dispositif – qui peut être compris comme la préparation à la scène. Pourtant le point le plus visible de ce processus scénique est la clôture, elle qui établit l'unité de la scène et qui la délimite. Selon Corinne Saminadayar-Perrin, les signes textuels sont très importants à remarquer,

Il s'agit tout d'abord de certains adverbes ou expressions adverbiales à valeur temporelle (« Tout à coup », « Soudain », « Un jour »...) qui indiquent une rupture claire ; on peut y ajouter l'idée d'une coïncidence riche de conséquences, qu'apporte souvent l'adverbe « justement ». L'entrée dans la scène peut en outre se trouver orchestrée par une annonce à effet dramatique, qui crée une sorte de « roulement de tambour » annonçant à quel point la séquence qui suit va être extraordinaire, inouïe, aux frontières de l'indicible, et soulignant au besoin la performance narrative qu'elle va exiger du locuteur ; [...] Enfin, un simple « blanc » se révèle parfois un moyen très efficace pour indiquer une rupture totale avec l'univers spatio-temporel qui entoure la scène ; [...] Ce système de rupture, s'il est récurrent, crée un rythme particulier, discontinu, à intermittences, où le texte « saute » de scène en scène (SAMINADAYAR-PERRIN, 2001, p. 47).

Évidemment, nous sommes attirés par ce type d'indication, tenté par la « linéarité du texte romanesque, toute césure objective qui rendrait moins arbitraire un acte de “découpage” sur la matière : changement de chapitre, de paragraphe, de phrase, passage d'une narration à une description, d'une description à un dialogue... » (SOUBIAS, 2001, p. 67). Nonobstant ces indications graphiques que l'auteur peut nous laisser comme balisage, la délimitation exacte d'une scène se montre jusqu'à maintenant impossible. Les scènes peuvent être mises en fonctionnement même sans aucun de ses signes, par une simple phrase qui délivre les vraies conditions indispensables à l'économie du dispositif scénique. À vrai dire,

Soubias laisse bien entendu qu'il faut examiner ce phénomène non comme une borne bien délimitée dans le récit, mais comme un processus qui se construit au fur et à mesure que les données du récit en cristallisent la logique scénique. Et dans ce processus, l'ouverture et la clôture tournent en fonction du cerne symbolique de la scène comme des miroirs, elles sont symétriquement disposées avec le même type de matière, mais inversé ; par exemple une rencontre suivie de la séparation (SOUBIAS, 2001, p. 67).

Comme déjà mentionnée, la scène se fonde sur des rites sociaux et leur rupture. Cette double nature détermine les principales composantes mises en scène pour l'ouverture ou l'installation du dispositif scénique : « une *occasion* et un *événement*, la première relevant de la contrainte collective et déterminant le versant *social* de la scène, le second relevant de l'aspiration individuelle et déterminant son versant *psychologique* » (SOUBIAS, 2001, p. 68). L'*occasion* fait disposer dans l'espace les actants et les objets selon certains codes sociaux, qui sont atteints par le lecteur, en respectant leur hiérarchie et consigne. Jusqu'à ce que le récit présente un *événement*, un fait qui contrastent avec le rituel, qui perturbe son exécution, et qui contribue aux renversements de l'intrigue. Et bien que l'*occasion* soit indiquée, parce que partie de l'attendu, l'*événement* ne l'est jamais, « car la scène romanesque a besoin du non-prévu » (SOUBIAS, 2001, p. 71). Aussi ce qui est important, qui a été déjà mentionné à plusieurs reprises, est le regard :

Toute scène romanesque, en plus du cadre donné par l'*occasion*, est organisée selon un certain système de focalisation, en fonction du sens psychologique assigné à la scène. [...] On a affaire aussi à des scènes sans public apparent, se limitant apparemment au tête-à-tête de deux personnages [...] D'une certaine façon, dans toute scène, la fonction du « regard observant » est toujours présente (SOUBIAS, 2001, p. 74).

La scène peut être introduite de façon aussi concentrée que tous ces éléments sont placés dans une seule et simple phrase. C'est parce que le récit entoure la scène par des changements de rythme, des discontinuités spatiales ou temporelles et aussi le changement de la « couleur » du récit ; comme si à l'intention de « mieux se démarquer, la scène s'entoure de ce qui est l'opposé de son rythme propre » (SOUBIAS, 2001, p. 75). Ces changements de rythme conditionnent l'ouverture ou fermeture de la scène, en raison de la disparité du statut de la scène et du récit plain : la scène casse la logique discursive et passe à opérer sous la logique iconique.

Par tous ces principes exposés ici, et la reconstitution historique présentée initialement, il reste évident que le roman est intrinsèquement lié au régime de la scène indépendamment de la période de production. Effectivement, il n'est qu'un « système de scènes » (SOUBIAS, 2001, p. 76). Dans les romans d'élaboration traditionnelle de l'intrigue (les classiques), la disposition de scènes est arrangée de manière calculée à emmener le lecteur jusqu'au dénouement à plein intérêt. Les styles littéraires des néoclassiques du XVII^e siècle, par exemple, ont pris aux dernières conséquences l'exigence de la scène, au sein de laquelle se définit rien de moins que le bonheur ou malheur des héros. Toutefois, cela va sans dire, ces effets sont entraînés sans égard à la scène en discours direct de Genette³⁶. En sautant d'une scène à l'autre, nous avons un enchaînement de scènes représentatives de l'ensemble du roman où le narrateur fabrique toute sorte de situations, expose les personnages et ses interactions, construit les espaces et en établit le plan perspectif (le point de vue d'où l'on installe la focalisation) ; et, par la surprise, déstabilise cet univers au moment de l'*action*. Quand il crée cette *tension conflictuelle*, l'auteur brise l'*institution symbolique* et la remplace avec un autre aspect du *symbolique* qui apporte les valeurs, non plus du rite, mais de l'état psychologique des personnages au centre de l'événement. La subversion et la révolte habitent au cœur de la scène romanesque,

La scène représente le basculement d'une vision du monde vers une autre vision, d'un système de valeurs vers un autre système. Le moment de ce basculement est le moment de la scène, où se superposent deux points de vue, non pas deux codes, mais l'institution et le principe, le droit et la justice, la pression sociale, familiale et la revendication individuelle. (LOJKINE, 2002, p. 123).

Ces moments bouleversent tellement que l'efficace discursive cède sa place à l'iconicité du code qui est véhiculé par le texte, le discours ne fait qu'émuler les images. C'est l'échec de la logique discursive qui fait que la parole se destitue de sa performativité et perd sa valeur protocolaire : « le discours du personnage se théâtralise au point que le geste signifie plus que la parole. C'est le fait qu'il parle,

³⁶ La plupart des classiques et néoclassiques s'utilisent des narrateurs omniscients qui racontent la plupart du temps les événements sans accorder aux personnages de voix, sauf dans les cas qui lui sont convenables, pour dédire leurs valeurs ou révéler leur iniquité, par exemple. Encore plus complexe est la relation des voix du roman quand le discours indirect libre prédomine sur les autres. À exemple de Flaubert qui théâtralise les scènes de la manière la plus « encyclopédique » et contenue possible, en nous laissant suspendus, transcendants au discours sans même nous en rendre compte.

non le contenu de son discours qui signifie » (LOJKINE, 2002, p. 244). Quelquefois le personnage est silencé, interrompu ou défendu de parler, par quelqu'un ou par son propre étonnement. Il y a une *coupure sémiotique*, la distanciation que prennent les personnages du code ou des valeurs auxquelles ils sont attachés, cette coupure est l'expression de l'interdit (du regard, du désir) ;

à partir de la fin de la Renaissance, la scène exprime la nouvelle organisation sémiologique, tandis que le discours est identifié à l'ancien monde, médiéval, où la parole était performance, c'est-à-dire parole efficace. De même que dans la scène peinte les épisodes narratifs s'effacent dans le flou d'un espace vague (un paysage, un lointain), de même dans la scène écrite la parole performative devient parole vaine, parole empêchée, ou incompréhensible (LOJKINE, 2012a).

Nous reprenons ici la *scénographie* de Maingueneau pour consolider le caractère contestataire de la scène. Il nous affirme que, pour légitimer sa scénographie, l'œuvre éveille des scènes qui lui font contraste comme une façon de les subvertir, de les parodier. À travers cette méthode, la scène est discréditée par sa propre énonciation (MAINGUENEAU, 2006, p. 257). La syntaxe et la sémantique sont intactes et fonctionnelles, mais la signification souffre un impact, le symbolique en prend d'autres silhouettes. Cette opposition entre scène et discours est déclenchée par l'évolution des procédés du dispositif à travers l'histoire, comme déjà démontré. Pendant la période de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, c'est l'occasion de dispositif scénique classique, arrangé comme une unité spatiale et mis en évidence par *l'écran de représentation* comme un héritage du code médiéval. L'écran instaure la médiation entre les plans symbolique et géométral : il peut être dressé par des objets scéniques qui exécutent une séparation dans l'espace fictionnel, par exemple des murs, des rideaux, une agglomération de quelque chose comme une foule ou un bois. Son émergence ne s'est concrétisée qu'à partir le déploiement des techniques pour représenter la perspective (à la peinture), la profondeur des espaces réels. Premièrement, la composition de l'écran était bien « carrée », la coupure bien apparente.

Avec le temps et la progression de la technicité, les représentations artistiques sont devenues plus adaptées à ces dispositifs, la coupure commence à se présenter de plus en plus subtile, conformément les thèmes sont aussi enrichis en complexité visuelle et symbolique. Le contraste entre ce qui est placé dedans l'espace de l'écran

et à son extérieur est chaque fois plus imperceptible. L'*espace restreint* situé à l'intérieur de l'écran (qui contient la scène)³⁷, préalablement de facile reconnaissance, devient une énigme à déchiffrer. Il se mêle à l'*espace vague*³⁸, qui révèle le réel, ce qui généralise ou défait l'individualisation. Exactement comme les artistes veulent composer des objets artistiques qui se rapprochent le plus possible du réel, également les dispositifs absorbent ces tendances et les reflètent dans la construction des « machines » scéniques. Le dispositif continue son évolution, en parallèle aux langages artistiques. Une seconde grande transformation est arrivée au XVIII^e siècle, c'est le passage de cet écran concrètement délimité à une nuance de tonalités et nivellement du décor. Nous avons à partir de là l'*écran sensible* des Lumières, la sphère de l'indicialité. Rien n'est rigide ni dichotomique. Et les grandes scènes classiques sont remplacées par des scènes plus prosaïques et contenues. À ce point-là, l'espace de la scène est voué à un *parcours* d'un personnage, ou d'un regard, dans la dimension géométrale ; il n'y a plus de point fixe, les scènes se développent à partir de l'indicialité qui fusionne, qui entrecroise les espaces scéniques et ses significations. Pour cela, la dimension scopique est considérée par Lojkine comme

l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de toute rationalisation d'un sens. La dimension scopique abolit, ou suspend, la distance de l'œil à l'objet scénique. [...] La dimension scopique s'interpose dès la Renaissance entre le géométral et le symbolique, mais n'assume une fonction sémiologique de premier plan qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle (2002, p. 248).

Le roman n'est plus une odyssée qui sectionne le bonheur et le malheur des héros, il n'est plus l'aventure de nouveautés, de coups de cœur : « *narrative does not consist only of memorable scenes* » (MORETTI, 2006, p. 365). Des épisodes quotidiens envahissent les romans, avec un ton grave. Le quotidien bourgeois est

³⁷ Décrit par Lojkine, l'espace restreint dans le roman peut être identifié comme « le lieu auquel le ou les protagonistes ne parviennent qu'après un trajet qui fait monter la tension dramatique. Ce lieu d'aboutissement n'est pas forcément décrit, mais est marqué par une pose des personnages et, souvent, par une gestuelle théâtrale » (2002, p. 245).

³⁸ L'espace vague souvent est donné à la compréhension du lecteur de façon très fugitive « par la présence de personnages indéterminés non loin de la scène proprement dite, par la description apparemment gratuite des lieux environnants, de ce que l'on peut voir par la fenêtre, etc. » (LOJKINE, 2002, p. 246). Il peut être laissé sous-entendu, comme une évidence de l'occasion sociale qui prépare la scène.

solennel au point de prêter au XIX^e le renom de siècle sérieux. Nous avons des exemples abondants de scènes où « rien se passe », comme la fameuse scène du dîner chez les Bovary. Et pourtant elles restent pérennes dans notre mémoire, pas mal ancrées dans notre imaginaire. Comme signale Auerbach (2003, p. 488), « that nothing has become a heavy, oppressive, threatening something. » La question que se pose Moretti – et c’est un très pertinent questionnement pour notre entreprise avec la critique des dispositifs – est justement : comment la littérature des grands figures est-elle assimilée avec pareille facilité des scènes si ordinaires, apparemment vides, « this relocation of the unheard-of toward the background of the novel, while the everyday moves into the foreground » (MORETTI, 2006, p. 372) ? Et comment ce dispositif passe-t-il à se porter comme une exigence pour les générations subséquentes ? Sûrement la réponse n’est pas aussi simple comme celle de « time-killing » soulevé par Moretti (2006, p. 379), parce qu’il ne s’agit pas de la réalité tout court ; on ne trouve dans un roman que des éléments qui sont toujours passibles de significations symboliques, la *gestalt* du roman répond à un ordre contraire à celle de l’indifférence de la vie réelle (RICEUR, 1984, p. 118-119).

Évidemment, Moretti, plein de son bon sens, ne peut se contenter de cette idée du « passe-temps » de l’écrivain à l’occasion de la narration d’un événement quotidien. Il bientôt observe que :

If fillers multiplied so successfully, I mean, European readers must have genuinely enjoyed to read them, and novelists to compose with them. But why ? [...] Beginning, again, with the Dutch Golden Age, when the private sphere that we still inhabit today first found its form: when houses became more comfortable and luminous, and doors multiplied, and rooms differentiated their function, and one of them specialized precisely in everyday life: the “living,” or “drawing” room (MORETTI, 2006, p. 380)³⁹.

Et voilà, encore une autre fois le changement de la perception de l’homme par rapport à l’espace opère une transformation profonde dans les structures du roman. L’écran n’est plus de séparation, il ne crée plus un espace restreint, tout fait partie de l’enveloppement des personnages par la scène. La distance entre le sujet qui regarde et l’objet qui est regardé disparaît. Les lieux fictionnels sont réduits au reflet du

³⁹ Ces « fillers » de Moretti sont très proches du concept de « satellite » utilisé par Soubias (2001, p. 75) pour décrire les éléments qui sont « aux alentours de la scène » et qui existent pour la construire et l’encadrer dans le récit.

parcours et des choix du personnage, son histoire racontée par sa propre apparence : « La cristallisation scopique ne s'opère plus par ce qu'il voit, mais par ce qu'il symptématise en lui. [...] Le passage à l'écran sensible est désormais achevé : l'écran colle à la peau du personnage. Le lieu de la scène se réduit au personnage » (LOJKINE, 2002, p. 161). Mais parce que la perspective est changée, le triangle du regard est dénaturé, la distance entre le sujet qui regarde et l'objet regardé est complètement radiée : pendant que le sujet se fait lui-même un objet d'un renversement où le tableau le regarde, la scène le domine ; le spectateur, le lecteur deviennent les acteurs. La distance disparaît, mais la conscience de ce renversement reste encore plus forte (LOJKINE, 2013). Cet effet est produit par un détail qui souvent est configuré comme un objet scénique, la *chose* est engendrée par le dispositif pour attirer l'attention, canaliser le désir. Toujours couverte d'indétermination, ce que l'on ne distingue pas très bien la nature, un sentiment indéfini : « une espèce de... », « quelque chose », « qui désigne dans le texte quelque chose de non codé, de non culturel, quelque chose qui a à voir avec le caractère brut ou brutal du réel, la *chose* est dans la scène ce qui cristallise le sens » (LOJKINE, 2002, p. 244). Lojkine rappelle la correspondance de l'objet scénique avec la Chose psychanalytique (*Das Ding*)⁴⁰ qui tient à l'inconscient.

Rosenfeld (1996, p. 85) lui aussi présente l'idée de la manifestation de l'inconscient humain dans le travail de dissolution des lignes auparavant bien définies dans la représentation : où il est possible de voir accumuler « não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade ». Après la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui s'était configuré comme une nouvelle optique paradigmatique devient enfin une autre fissure par rapport aux modèles canonisés : « a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, toma-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo » (ROSENFELD, 1996, p.88). Ce changement majeur de notre référentiel culmine dans le paradigme photographique au début du XX^e siècle, alors le roman moderne commence à portraiturer cet homme ôté de sa propre plénitude, un homme défiguré et fragmenté. La perspective est abolie ou tordue (ROSENFELD, 1996, p. 77), le dispositif scénique ne peut plus se sustenter de « l'illusion parfaite »

⁴⁰ Concepte freudien introduit par *Esquisse d'une psychologie scientifique* (1956). Lacan le reprend au *Séminaire VII* (1986).

d'espace pour architecturer une scène classique avec ses contours bien délimités et ses codes bien reconnaissables. Ce processus,

não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amortiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções "reais". [...] Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador [terceiro, onisciente], que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome "ele" e da voz do pretérito. [...] desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Un des exemples les plus étudiés dans le cas de ce phénomène de la « scène du moi » est en effet Proust. Ce que Lojkine explique comme la déthéatralisation de la scène proustienne : L'écriture proustienne « rompt ainsi avec la mimésis, précédant non par interception et découpage, mais par projection et par superposition » (LOJKINE, 2002, p. 189). Dès maintenant la scène est devenue multiforme, des événements passés se superposent aux événements présents ou même oniriques du narrateur. Proust exécute une révolution de la structuration romanesque par son projet de composer le roman à partir de scènes proposées échos d'une scène originale. Bref, il y a tant de conséquences qu'il devient inopérable tous les lister, il suffit de dire que, dans la logique du texte maintenant, le réel passe à premier plan :

Le réel devient le cœur de la scène. La scène tend à ne plus se manifester comme transgression d'un interdit symbolique, mais comme expression de la brutalité du réel. Cette brutalité est recouverte par l'imcompréhensibilité des scènes-écrans, des indices que révèle le parcours dans l'espace scénique (LOJKINE, 2002, p. 186).

Pour ce considérable changement de la représentation romanesque, principalement depuis le nouveau roman, Lojkine prescrit l'échec du dispositif de scène classique. La scène en soi ne cesse pas d'exister, elle s'adapte, mais le dispositif qui la façonnait, le dispositif scénique classique, celui doit être substitué par ce qu'il nomme *dispositif de récit*. C'est ce mécanisme qui désormais provient la scène de son indicialité. Plus difficile à observer, vu qu'il se dérobe au regard, le dispositif de récit se produit dans l'absence de l'objet de la représentation, comme un

apaisement du manque ; il se montre comme le supplément du récit raté, dans son invisibilité, même s'il opère la cristallisation du sens par les mêmes trois niveaux (géométral, scopique et symbolique). Ce nouveau type de dispositif fait coïncider l'écran de la représentation et le « quelque chose » de la scène qu'il devait dénoncer. Il projette la *chose* comme écran, et le transforme en espace, et non plus la ligne frontière entre scène et hors-scène. La conclusion de Lojkin :

Et qu'est-ce que cette chose projetée sur un écran intérieur, participant par là à la fois du dehors et du dedans, qui s'offre à n'importe quel regard ou à aucun, sinon l'écran de la télévision ? [...] La télévision est à la fois un écran et une chose : l'écran ne règle plus un espace géométral ; il délimite un lieu, il enveloppe le lieu, dans lequel le sens ne s'établit plus par la coupure sémiotique d'une scène et la distance d'un regard, mais par un renversement instable du sublime et de l'abject à l'intérieur de cet écran, de cette marge de la scène (2002, p. 225-227).

Plusieurs courants artistiques s'occupent de l'objet dès, au moins, les avant-gardistes du XX^e siècle. Ils construisent des objets artistiques basés sur le « détail choquant, chose dépourvue de sens, aberration pour l'œil » (LOJKINE, 2002, p. 237) : Lojkin retrouve chez Barthes le *punctum*. Un élément qui renvoie toujours aux marges de la scène, à l'hors-scène ; paradoxal parce que l'incommunicable réverbération d'une expérience personnelle et parce que, en même temps, partie essentielle et universelle de la constitution de l'individu. « En ce sens, le *punctum* n'est pas propre à la photographie, mais à l'art tout entier, dès lors qu'il s'inscrit dans une perspective humaniste [...] de maîtrise du réel. » (LOJKINE, 2002, p. 239). Le *punctum* serait responsable par un réseau de signification qu'il entraîne et qui dépend d'un mouvement à deux dimensions postulé par Freud : la *condensation* du sens en focalisant l'attention sur un point spécifique – ici, le « quelque chose » de la scène –, et le déplacement de la scène originelle à une scène-écran ou une scène défendue – pour nous, la projection de la scène.

Ce que la littérature peut entreprendre, son pouvoir de suspension du lecteur moderne, elle doit maintenant à cette déconstruction de l'objet mise en route par la puissance du « quelque chose » littéraire. Ce qui commençait bien avant avec le ridicule, la parodie institués par le roman, selon Bakhtine (2008, loc. 571) : « The object is broken apart, laid bare (its hierarchical ornamentation is removed): the naked object is ridiculous; its "empty" clothing, stripped and separate from its person

is also ridiculus ». Pour Lojkin (2002, p. 241), un ordre nouveau s'impose, un ordre qui est moins réglé par le discours que par l'image, la déconstruction de l'objet se fonde sur « la corporisation, l'ingestion, le spasme ». C'est que le texte se trame toujours avec ce qui est hors-texte, une logique qui n'est pas celle prévue par le système symbolique traditionnellement établi. À son point de vue, Lojkin dirige l'intentionnalité des textes à une place complètement sans précédentes :

Faut-il voir dans ces phénomènes textuels un avatar isolé d'une littérature tombée en décadence, une sorte de déchéance de ce qui, dans l'ordre du texte, se jouait dans la littérature humaniste ? Ce livre suggère d'adopter la démarche inverse, en montrant que si ces phénomènes de défection de l'objet sont récents dans notre littérature, ils s'intègrent à une dynamique profonde de la représentation tant littéraire que, plus généralement, artistique, dynamique qui, depuis la Renaissance au moins, habite et subvertit le modèle textuel pour préparer la culture de l'image à laquelle nous nous destinons aujourd'hui (LOJKINE, 2002, p. 242).

C'est évident que toutes ces transformations et révolutions effectuées par les dispositifs de représentation ne sont jamais « isolées ». Au contraire, elles sont mêlées, intercalées et combinées dans les récits, d'une telle façon qu'ils composent l'individualité de chaque roman, ils suscitent les différentes représentations de chaque univers fictionnel à guise des modèles techniques et culturels, et en dépit d'eux. Ils sont circonscrits à chaque période de l'évolution épistémologique, pourtant ces différents procédés créent à partir de leur utilisation une occasion pour les basculer. Sans doute, avant tout la littérature véhicule du contenu par-delà de la forme. Cela devient évident quand nous nous proposons de lire un livre et, nous remarquons que ce qui reste à la mémoire n'est point la forme, la syntaxe, mais le monde imaginé, projeté par notre faculté psychologique. Dirait Rosenfeld (1996, p. 89) que, profondément, l'homme répète toujours les mêmes structures archétypiques, que l'homme est toujours cycliquement réintégré à l'« Arqui-Être ». Sans vouloir pratiquer une psychanalyse du roman, nous avons remarqué quand même qu'il y a un nombre d'éléments et procédés littéraires qui échappent les principes de la narration comme discours pur, ils ouvrent de la possibilité à une autre économie de signification, en plus de celle traditionnellement diffusée. Il n'es pas question de destituer les courants de la critique et analyse littéraires qui se sont légitimés jusqu'à nos jours, mais d'ajouter à ces méthodes une compréhension de l'œuvre qui n'avait pas encore été réfléchié dans l'académie. La *fiction* déborde le

livre, les chaînes discursives. La propre narratologie, qui travaille toujours à la limite de l'espace imaginé et la matérialité du livre, présuppose à son insu le positionnement de lecteur dans un certain *point de vue*, présupposé au *regard*. Cela seul affaiblit déjà la possibilité d'envisager linéairement le texte, ce qui est impliqué est le texte comme image, en dépit du récit.

4 DEUX VOIES COMPLÉMENTAIRES D'ANALYSE

Notre intention d'analyse, comme déjà formulée dans les chapitres précédents, est de saisir quelques idées et reformuler quelques hypothèses de lecture pour le roman *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet. Ce sera principalement notre projet de construire une lecture de ce roman qui, en considérant les études déjà publiées, puisse ouvrir un peu plus les voies de compréhension sur cet ouvrage et sur la production littéraire de cet auteur si peu étudié, mais qui a certainement imprimé son originalité sur les pages de la littérature du XX^e siècle. Nous devons composer dans ce chapitre un point de départ pour l'analyse de la scène choisie, pour pouvoir construire une lecture de la totalité du roman. À vrai dire, nous allons essayer d'englober quelques séquences de scènes faisant partie principalement des chapitres initiaux du roman qui permettront plus de réflexions quant à l'approche adoptée. Quelques extraits seront évoqués pour avérer les thématiques centrales du roman et l'analyse de la scène choisie pour exemplifier le modèle théorique proposé par ce travail. Nous avons essayé de mettre en pratique la théorie des dispositifs de représentation telle que développée dans le chapitre II, avec l'intention de disséminer une nouvelle perspective pour l'analyse du roman ; dès que, sous notre avis, cette méthode nous apporte une importante complémentarité aux formes d'analyses académiques pratiquées à nos jours.

La structure de ce chapitre sera établie conformément au classement présenté par Ortel, antérieurement exposé au chapitre II, du niveau de surface au niveau profond du texte. C'est-à-dire que nous commencerons par les repères à propos des figures et procédés discursifs – le style, la structure typographique, le choix langagier, etc. –, ce qui correspond au biais pragmatique du texte ou le niveau I. Le prochain pas sera de toucher au domaine symbolique du texte (niveau II), signalant les thématiques développées dans *Le Diable au corps*, les codes culturels impliqués par les sujets choisis de l'auteur. Et, finalement, le niveau

III, iconique, qui met en question les sens profonds engendrés par les deux premiers niveaux et qui est caractérisé par des structures archétypiques répandues par la généralisation de connaissances scientifiques comme la sémiotique, la philosophie, la psychanalyse, etc.

La première chose à observer c'est le style de l'écriture de ce roman, les stratégies discursives utilisées par Radiguet considérant son contexte historique. Radiguet présente dans son écriture des caractéristiques bien complexes, son style, même aujourd'hui, se présente difficile à classer dans une seule catégorie esthétique, comme c'était exposé en détail dans les chapitres précédents. En même temps innovateur et classique, en se servant de stratégies rhétoriques convenablement soignées, avec ce récit immergé dans le cynisme, le jeune auteur réussit à construire un roman qui peut être pris pour un vrai exemplaire précis de la crise socioculturelle qui avait lieu pendant et après la première Grande Guerre. En outre, Radiguet a aisément critiqué les mouvements artistiques contemporains à sa production — à savoir le symbolisme, le dadaïsme, le surréalisme, le cubisme, etc. —, qui sont surgis comme un effet de l'après-guerre dans l'expression esthétique ; ils cherchaient d'une manière évasive à défaire les bases de la logique discursive, en recours à l'absurdité comme forme de représenter le déchirement de l'homme et sa raison classique. L'avant-garde littéraire allait jusqu'au point de nier la guerre et ses effets dans l'écriture en croyant que dans cette stratégie stylistique reposait la plus efficace façon de critiquer l'incohérence belliciste.

Raymond Radiguet assumait une position qui appréciait un style discursif de l'ordre du reconnaissable, en opposition à celui du désordre prêché par les avant-gardistes ; il suivait une tendance « néo-classicisme » adoptée par quelques esprits créatifs de l'époque, qui peut être témoinnée encore en vigueur dans certains secteurs éditoriaux maintenant au XXI^e siècle⁴¹. Son objectif lui accordait la disposition à créer une œuvre aussi simple en apparence, mais plus complexe que l'on puisse se faire représenter d'une première lecture. Ce sont remarqués quelques traits d'un, disons, « réalisme pittoresque » propre à l'extrême changement produit à cette « période extraordinaire », comme la décrit le propre Radiguet (1982, p. 45). Nous pouvons appréhender de cette stratégie adoptée par Radiguet son vrai rapprochement des classiques, par l'observation que fait Rosenfeld (1996, p. 60)

⁴¹ La littérature de masse s'est appuyée sur ce type de formule facile à « digérer » par le grand public, comme l'avait remarqué Boillat (1973), ce que l'on peut confirmer par l'énorme succès de ventes du jeune romancier. Il doit rester claire que les intentions de Radiguet de massifier son œuvre ne sont pas avouées publiquement ni confirmées dans ses textes critiques ou les cahiers de notes publiés quelque temps après sa mort (RADIGUET, 1952), mais quand même il est bien évident que ce soit le résultat de cette philosophie du « soyez banal » (RADIGUET, 1952, p. 464) conseillée par Radiguet dès ses premières critiques publiées.

concernant la révolution soufferte par le roman du XVIII^e : le passage d'une pratique romanesque où l'intrigue était complexe avec des personnages relativement simples, à une simplification de l'intrigue (du discours, des circonstances de l'action romanesque) avec des personnages complexes d'une psychologie approfondie. L'impression produite sur le lecteur c'est de lire un roman d'une intrigue assez banal et d'une simplicité aussi éloquente qu'il se fait presque naturel à accepter l'absurdité avec laquelle le raisonnement machinal du narrateur enveloppe les événements du récit. La régulière simplicité qui crée l'absurde : ces caractéristiques sont jouées de manière à avorter la stabilité de la structure assez ordonnée du récit.

4.1 DU DISCOURS ET DE LA DIÉGÈSE

Selon la logique de la stratification proposée par Ortel, laquelle nous avons adoptée ici, nous devons faire un parcours orienté du plus superficiel et extérieur au texte, jusqu'à ce qui est intimement lié aux structures profondes de représentation proposées par le récit. Pour commencer, il faut évidemment partir du hors-texte : l'intertextualité, le paratexte, l'hypertextualité, la métatextualité, l'architextualité, etc. Certes, l'œuvre de Radiguet est comblée de références les plus diverses, ceux accordés le canon littéraire, non pas seulement les classiques, mais aussi les modernes comme Baudelaire où encor le propre Cocteau, considéré son maître. Cathérine Savadoux (2007), dans son étude du *Diable au corps*, offre une liste de romans qui, possiblement, ont une incidence sur l'écriture de cet ouvrage. D'entre eux, *Adolphe*, *Le rouge et le noir*, *Bel ami*, *Éducation sentimentale* et quelques autres — sans mentionner *La princesse de Clèves*, longtemps pris comme modèle de son style. Mais, à vrai dire, ce ne sera point notre centre d'intérêt dans notre analyse. En effet, il y a tant d'autres éléments à côté des références directes ou indirectes qui construisent le roman et le mettent en parallèle à des ouvrages classiques. Quelques outils rhétoriques qui sont mis en action par Radiguet dans le roman, tous bien calculés, pour construire cet aspect bien soigné, décevant, d'après notre examen plus minutieux.

Par exemple, le premier élément qui éveille déjà plusieurs questionnements chez le lecteur, dès le moment où il prend connaissance du roman, est son titre. Nous avons déjà évoqué quelques des titres songés par Radiguet avant de se décider par *Le Diable au corps* : le titre qui était élu jusqu'à 1922 était *Emmanuel ou le cœur vert* ; il a pensé aussi à titrer son

roman de *La Tête et le Cœur*, *La Tête la première*, *L'Éducation du cœur*, *La Pomme verte*, *Le cœur aride*, *L'Âge 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*⁴², pour citer les nombreux titres présentés par Savadoux (2007, p. 12). Il finit par choisir *Le Diable au corps*. L'impression que nous avons en analysant tous ces titres c'est que, sans aucun doute, ce qu'il voulait afficher comme première lecture de son roman était cette dispute entre la raison et le cœur, le passage du temps, pointé par Savadoux même. L'idée généralisée que la jeunesse a quelque chose de cruel est un des points les plus évidents quand on lit le roman. Ce protagoniste adolescent qui est entraîné par un mélange de curiosité sensuelle et d'immaturation, qui ne fait que tout manipuler pour atteindre à ses objectifs ; et, dans ce processus, personne n'est pris en considération, ni famille, ni amis, ni même celle qu'il dit être sa bien-aimée, son premier amour. La dureté des conjectures établies par ce jeune garçon choque par son apparente justesse et netteté.

C'est, peut-être, une des raisons pour le choix de cette expression très vive et très ambiguë (plaine de sens cachés), qui suscite plusieurs conceptions mythiques et symboliques. Nous pouvons méditer à son emploi courant, provenu du XIV^e siècle, qui voulait exprimer une excessivité d'énergie⁴³, une inquiétude, aussi une méchanceté propre aux enfants, ce que les font quelquefois agir en ignorant les préceptes moraux. Il n'était qu'au XVIII^e siècle que l'expression a acquis un sens très fortement lié à la sexualité, la licenciosité de l'intellectualité libertine du XVII^e a ouvert les portes pour ce sens érotisé — qui, en partie, a été renforcé par Radiguet au XX^e siècle après la publication de son roman. Pour ne pas mentionner la correspondance avec l'ouvrage libertin de même titre écrit par Andréa de Nerciat, paru en 1805, pourtant il n'est pas possible de savoir si Radiguet connaissait ou non cet ouvrage. En plus de cet aspect érotique, il est aussi incontestable que ce titre soit intimement lié avec l'expression de la guerre qui est de manière persistante figurée dans le discours de ce roman, comme de tant d'autres à cette époque d'entre-guerres. C'est le lexique de la dureté, de l'« acidité », le manque de sentiment, qui nous révèle une face belliqueuse de l'écriture de Radiguet, et comment la démonisation de l'amour a-t-elle déterminé cette

⁴² Utilisé plus tard par Colette comme titre d'un de ses romans, publié la même année que *Le Diable au corps*, à sujet aussi de l'initiation sexuelle d'adolescents.

⁴³ C'est le côté religieux de cette expression qui lui accorde ce sens : les croyances populaires de l'époque attribuaient un pouvoir surnaturel au démon, d'où la référence à une personne de nature très vivace être associée à la possession démoniaque. La religiosité impliquée dans cette expression sera mieux détaillée à la suite, quand les thématiques du récit seront exposées.

délivrance mortelle de la guerre. En réalité, nous allons démontrer par la suite combien l'amour est lié à la guerre (la mort) dans les mythes retrouvés aux origines de notre construction socioculturelle occidentale.

L'Histoire, alors, joue un rôle très important dans l'intrigue du roman : la guerre de 1914-18 apparaît comme un catalyseur des thématiques proposées par le roman. Par exemple, la principale contribution aux deux jeunes amants et ce qui leur permet d'abord de se rendre, vu que le mari, Jacques, recevait de rares permissions de rentrer à la maison. Ici, on peut voir combien l'auteur met aux dépenses du hasard : presque tout le récit est déterminé par des projets, par la décision des protagonistes (ou leur manque d'action vers les situations), néanmoins, ils dépendent entièrement de ce que les circonstances historiques leur approchent ou éloignent. Leur liaison est entièrement conditionnée par la guerre : « Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour. » (p. 96) ; « Notre union était donc à la merci de la paix, du retour définitif des troupes. » (p. 117). La jeunesse du jeune protagoniste est en grande partie influencée par la guerre. Le discours articulé par ce roman est ce du contresens, de l'extravagance, de l'impertinence, de la monstruosité, engendrés par cette période de conflit qui ouvre les possibilités à l'expression du pire de la conduite des hommes. Dans ce contexte, presque tout est envisagé à rebours, le système de référence dans une société creusée par la guerre est perdu ou défiguré. Comme leurs espoirs d'être ensemble, leur bonheur, qui dépend du fléau infligé par la guerre. Ce qui peut être renforcé par l'incipit du roman :

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. (RADIGUET, 1982, p. 45).

Aussitôt que l'on consulte ce premier paragraphe, il est possible de prévoir vers quelle direction le récit nous emmènera, et quel type de réaction il est destiné à nous provoquer. Bien que Boillat (1973, p. 49) croie que « le *Diable au corps* n'avait pas l'intention de choquer », qu'il n'y a aucune indication d'érotisme et qui « tout se passe à un niveau primaire où la notion de moralité disparaît, où les actes n'ont ni cause ni conséquences. [...] De là le

caractère ambigu – qui nous met mal à l’aise – de ce monde recréé, surréel, où l’innocence est prise en flagrant délit, où la faute n’est que contingente ». Nous devons l’avertir que ce n’était pas probablement par pudeur que Radiguet a ôté l’explicité de l’érotisme dans son roman, premièrement parce qu’il en a de fortes indications si l’on analyse attentivement ; deuxièmement parce que son but avec la sexualité ne semble pas être de la figurer en soi, mais de la faire ajouter de significations aux nombreux traits qui dessine l’*animosité* comme nature humaine, conjointement avec les instincts d’autoconservation et de destruction. Enfin, il nous semble trop simpliste de le considérer un roman d’amour, comme largement annoncé, ni même il peut être entièrement un roman de formation ou autobiographique ; ce qui nous paraît le plus proche de sa réalité est de le considérer un roman de guerre qui essaye de comprendre cette disposition animalesque de l’homme, dans une tentative de survivre à son mal.

4.1.1 LA STRUCTURE

Les remarques que l’on peut faire en observant les traits graphiques, à un premier moment, ne sont pas nombreuses, encore moins inédites ou déstructurées comme ambitionnaient ses contemporains dadaes et surréalistes. Radiguet respecte une très claire économie ; en feuilletant ses pages, le lecteur peut compter 34 parties semblables à de petits chapitres, pas même nommées ou numérotées. Ces dits chapitres sont disposés de façon explicitement logique et chronologique, il n’y a que deux ou trois occasions où l’ordre des événements est légèrement brisé en raison d’observations ou de récits supplémentaires – comme, par exemple, quand de la période d’une absence de Marthe, qui était chez ses parents avec son mari en raison d’une des permissions de Jacques, le narrateur raconte sa routine pendant ces jours et juste après, le prochain chapitre il revient pour détailler ce qui s’est passé chez Marthe (p. 111-115).

Une particularité de cette structure c’est que les premières phrases, voire les paragraphes, de chacune de ces parties fonctionnent comme une synthèse symptomatique de tout ce qui est raconté en détail et problématisé au long des chapitres. C’est, peut-être, un moyen que s’offre ce narrateur de faire un bilan de ses décisions passées, et pour cela nous faire évaluer sa tenue parallèlement, selon notre propre raisonnement, en concevant par cette méthode un jeu de contrastes qui confronte deux codes différents, ce de la brutalité et la violence du réel opposé aux contraintes sociales qui apaisent les inquiétudes et les tendances

destructives de l'être humain. Un exemple de ce mécanisme nous montre l'utilisation d'une formule qui est, en même temps dans le plan symbolique du récit et dans sa distribution typographique, un signe de l'instabilité ressenti pendant cette expérience de guerre :

Une période heureuse succéda au drame. Hélas ! un sentiment de *provisoire*⁴⁴ subsistait. (RADIGUET, p. 117) ;

et

Un parfum de provisoire excitait mes sens. (RADIGUET, p. 126).

Ces deux passages, éloignés de quelques pages et séparés par deux chapitres, se situent précisément au milieu du livre, indiquant par la symétrie de la typographie le caractère de pivot interprétatif : le mot *provisoire* juste au milieu du roman répété à une distance nettement perceptible nous avoue combien l'incertitude frappait les esprits dans une période de crise sociale, culturelle et économique. Cela peut être confirmé par les événements fictionnels introduits par ces phrases. Le premier extrait nous raconte du calme que les deux jeunes amants expérimentaient avant de voir ensuite la ville « ouvrir le feu contre » Marthe. Une guerre déclarée dans l'histoire, qui leur aurait rendu difficile l'affaire et compliqué la situation, en intensifiant la tension qui surmonterait jusqu'à la fin tragique de Marthe. Une image bien claire des effets de la guerre. Au deuxième extrait, le *provisoire* vient accompagné cette fois de l'excitation des sens, il fait émerger chez le protagoniste une hostilité vers Marthe qui lui en éloigne. Cela peut être expliqué par la suite de l'extrait, où le jeune garçon reconnaît « avoir goûté à des joies plus brutales, plus ressemblantes à celles qu'on éprouve sans amour avec la première venue », les joies ordinaires sont alors « affadies ». La violence de l'amour charnel à tout s'impose et occasionne la fatalité, ainsi fonctionne la guerre.

En reprenant la définition de ce que nous conventionnons chapitres, nous avons observé qu'ils sont vraiment irréguliers en longueur: évidemment, il y a un rapport avec le contenu de chaque un et avec les différents moments dans la trajectoire des événements qui composent le récit. Par exemple, les deux plus longues (de 10 et 11 pages chacun) retracent l'épisode de la rencontre des protagonistes et leur première nuit d'amour ; par contre, le plus court d'entre eux est si condensé parce qu'il doit rendre compte de la densité et l'épaisseur de la culpabilité du protagoniste. Dedans neuf très dures lignes le narrateur s'accuse d'avoir presque consciemment provoqué la mort de Marthe : une nuit où il insistait par caprice de

⁴⁴ C'est moi qui souligne les deux extraits.

rester auprès d'elle et, sans pouvoir demeurer chez Marthe, ils décident d'aller à Paris et y trouver un hôtel pour passer la nuit:

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. (RADIGUET, 1982, p. 168)

Le problème était la timidité du narrateur, évoquée sans cesse comme excuse à sa maladresse de gamin, qui ne lui permettait pas de demander une chambre par peur du ridicule de son âge. Exactement, l'ironie en tirer par l'auteur (pas mal de répétitions de cette formule) se trouve où il cause exactement son ridicule par l'effort de l'éviter; et, par surcroît, les conséquences de cette attitude atteignent toujours plus gravement les autres personnages centraux, principalement Marthe (jusqu'au sommet à sa mort).

On note aussi que les chapitres finaux sont plus courts et intenses, le temps accélère vers le dénouement. Peut-être un recours utilisé par l'auteur comme façon de reproduire l'anxiété, les sentiments du jeune protagoniste qui, s'ils se montrent très ambigus au long de tout le roman, à la fin du récit sont pris par une espèce de détachement, par rapport à Marthe et ce qui lui représentait son amour. Les phrases courtes et sans affection assurent l'objectivité du texte comme marque stylistique de l'auteur, mais aussi vitale pour la construction de la froideur et rationalité du protagoniste. Tout cela nous fait croire que, en opposant les sentiments, les intentions, les désirs des personnages centraux à travers son parti contraire, la logique, la raison dure du protagoniste, Radiguet compose une belle image figurative de l'ambiguïté qui prédominait sur les âmes à cette époque. L'auteur excelle dans la tâche de montrer la curiosité humaine en toute sa crudité, le plus proche possible du « naturel », disons, sans la touche de valeurs moralisantes, l'observation pure et simple, presque scientifique. À ce point, il semble emprunter l'« encyclopédisme » des réalistes, mais cet auteur ne décrit pas le monde extérieur à l'homme pour en arriver à la compréhension de son intérieur; il réalise le principe inverse de l'intérieur (de sa nature psychologique) pour pouvoir comprendre comment cet homme réagit au monde et le transforme selon ses besoins. L'absence de grandes descriptions spatiales révèle ce souci de la « méthode », de la logique de son adolescence, bien remarqué par Cocteau quand il reprend que « pour la première fois un enfant *doué d'une méthode* montre les mécanismes d'un âge secret. On imagine qu'un animal, qu'une plante se racontent. » (RADIGUET, 1982, p. 19). Ce qui est le plus

remarquable dans la construction du roman, c'est la formulation d'un discours extrêmement rationnel, une justification très persuasive des personnages et ses actions, mais qui, en réalité, représentent les délires d'une période aussi troublée comme celle pendant et après la guerre.

Enfin, le roman, son discours, est poussé à l'artificialisme enfantin. Pour cet artifice rhétorique, Radiguet finit par construire chez le lecteur des impressions plus favorables à cette conduite douteuse du jeune homme, et qui permettent l'identification avec son héros, malgré toute l'absurdité de son comportement. Ce que l'on peut remarquer très facilement, dès le commencement de la lecture, est son effort pour trouver le « mot juste ». On aperçoit un choix plus que consciemment étudié pour construire cette apparente simplicité à qui il exhorte. L'usage de métaphores très expressives, à des fois exagérées à l'artificialité⁴⁵, construisent chez le lecteur une sorte d'envoûtement qui lui permet de jouer avec sa crédulité. Sa clé pour rejoindre le classique et le moderne, en termes de composition, était justement l'optique de ce narrateur/personnage et ses examens aigus et déconcertants. Même que structuré sur l'exagération, le discours de ce narrateur n'a presque rien du sentimentalisme précieux ou des exagérations romantiques. Loin de cela, il prend une distance froide pour narrer surtout avec une apathie raisonnée et scientifique.

Surtout d'une franchise extrême, l'intrigue est formulée avec des critères trop simples : il s'agit d'un adultère, comme il existe dans la littérature par des milliers. Mais, au lieu de mettre en discussion un triangle amoureux tout ordinaire, Radiguet retrace l'histoire d'un garçon de 16 ans avec la femme d'un soldat envoyé à la guerre peu après leur engagement. Cet adolescent précoce, à qui l'auteur ôte nom et prénom, trouve en Marthe, jeune femme de 18 ans, l'inéluctable attraction que sa sensualité récemment éveillée n'a pas su juger impropre. Les deux jeunes amants, malgré les efforts déçus de leurs familles, maintiennent une affaire assez troublée pendant la dernière année de la guerre. Une aventure qui finit par le décès de Marthe quelques jours après l'accouchement de leur enfant.

Ce qui se peut saisir très facilement de cet ouvrage est la tentative de construire un roman d'analyse à travers le récit de mémoires en quelque sens extravagantes, nettement éloigné des modèles de la littérature confessionnelle traditionnelle. Son écriture compte sur des métaphores et des images très fortes qui construisent l'expectative du lecteur. Par exemple, la première de ses métaphores qu'il dispose dès la première page du roman, et

⁴⁵ Ce qui fait question à une certaine carnavalesque du récit qui nous rend plus facile l'assimilation de cet univers fictionnel où les règles de la morale et de l'éthique figurent si peu.

certainement la plus représentative de la nature du narrateur-protagoniste, est celle du chat et la cloche. Elle sert à figurer comment ce jeune homme se prête la sagacité d'un prédateur, avec tout ce que l'imaginaire commun a construit sur le tempérament félin, par exemple. Il y a même des allusions à la chasse, où il ne consume sa proie qu'après avoir joué avec elle, à exemple de la scène de la petite Suédoise, ami de Marthe, contrainte par ses avances et sans défense contre son appétit avide (p. 140-144). Cette image de la sauvagerie qui bâtit mot à mot nos impressions sur l'animalisation de notre civilisation est reprise plusieurs fois, accompagnée de l'exotisme qui contribue encore plus à l'effacement de tout notre règlement de convivialité.

Une structure de maximes et aphorismes utilisés à l'excès, qui travaillent sur un plan plus généralisateur que les métaphores, est un des éléments contemplés dans l'étude de Catherine Savadoux (2007, p. 53-57). Elle remarque que Radiguet crée un narrateur qui se sert de généralisations catégoriques à propos du comportement et des motivations de l'être humain, toute fois bien tordues, et qui transforment la réalité à sa faveur. Quand il garantit, par exemple, que « l'amour, qui est l'égoïsme à deux, sacrifie tout à soi, et vit de mensonges. » (p. 101) ; et que « Les moments où l'on ne peut pas mentir sont précisément ceux où l'on ment le plus, et surtout à soi-même. » (p. 105). Ce sont des moments où il soutient ses thèses séditieuses par des sentences si fermes qui peuvent se faire accepter comme vraies, et il s'en fabrique pas mal de fois aux dépenses des clichés et des lieux communs. Il arrive à fonder une croyance qui prêche l'universalisation du négatif, que l'être humain ne serait doué qu'à l'égoïsme, à la stérilité, quand il confie aux enfants une place dans cette astrolâtrie originale :

Au lieu de quitter la table où les grandes personnes s'attardent, ils [les frères et sœurs] y restent pour entendre mon père parler de départ. Sans doute n'y aurait-il plus de moyens de transport. Il faudrait voyager très loin à bicyclette. [...] Ils se lèvent dès l'aube pour connaître les nouvelles. Tandis que chacun s'étonne, je découvre enfin les mobiles de ce patriotisme : un voyage à bicyclette ! jusqu'à la mer ! et une mer plus loin, plus jolie que d'habitude. Ils eussent brûlé Paris pour partir plus vite. Ce qui terrifiait l'Europe était devenu leur unique espoir. L'égoïsme des enfants est-il différent du nôtre ? L'été, à la campagne, nous maudissons la pluie qui tombe, et les cultivateurs la réclament. » (p. 50).

Radiguet se veut, avec cet égotisme, auprès d'essayistes comme Montaigne ou Larocheffoucauld, un de ses favoris, pour être capable de décrire en détail les mécanismes auquel l'homme est assujettit, cette « écriture fragmentaire » (SAVADOUX, 2007, p. 50) en

devient son *leitmotiv*. Tout compte fait, Radiguet nous paraît si confortablement adapter quelques procédés stylistiques classiques à des thématiques de fond clairement actuelles et qui esquissent les conflits surgis de la déstructuration de l'homme moderne.

4.1.2 LES ÉLÉMENTS DU RÉCIT

Premièrement, il faut indiquer la simplicité du système diégétique composé par Radiguet. Son univers fictionnel est représentatif de l'universalité (ou ce qui est passible d'être considéré comme des modèles archétypiques de l'homme), plutôt que des stratifications sociopolitiques d'une collectivité française. Son univers fictionnel est recréé pour représenter les conflits psychoémotifs de l'homme, au lieu de bâtir des images qui rendent compte des institutions organisationnelles de notre culture, destinées à n'expliquer que les mécanismes d'une structure économique et ses conséquences historiques. Radiguet a élaboré, au contraire, un traité sur les contradictions et les subtilités de la vie interne (psychologique) de notre espèce⁴⁶, même si, pour l'accomplir, il ne pouvait pas s'en passer de la représentation de l'homme comme un « objet socioculturel ». L'auteur a mis à jour un monde fictionnel qui n'est qu'une couverture creuse, c'est-à-dire qui n'a pas de dense substance politique, et qui se fait même faible ou fautif par rapport à la vraisemblance, en raison de son artificialité engendrée sur le plan de la matérialité. À l'exception du narrateur-protagoniste, qui sera le porte-voix du questionnement rationnel, les personnages sont tous plats, typifiés, avec des fonctions très spécifiques et limitées, comme une équation mathématique qui vérifie ses thèses. Une forte évidence de ce schéma est, par exemple, le fait que presque aucun personnage dans le roman n'a de prénom, ni même le protagoniste, à exception de Marthe et Jacques (centraux) et quelques autres personnages secondaires. Il est curieux aussi comme, dans ce roman, il n'existe presque aucune description physique des personnages, et quand elle est engendrée c'est pour des fins très spécifiques (comme dans le cas de Svéa, sa description physique ajoute aux effets de l'exotisme objet de convoitise du jeune protagoniste). Nous verrons comment ils sont liés dans le cadre diégétique.

a) *Les Personnages:*

Quelques-uns synthétisent un groupe ou symbolisent le comportement attendu

⁴⁶ Ce biais est traité tant dans *Le Diable au corps* comme dans son second roman, *Le Bal du Conte d'Orgel* (encore plus psychologique et plus fondé sur le pastiche du code bourgeois que le propre *Diable*).

des membres de certaines institutions, ils sont évoqués par leur rôle social, ou son caractère généralisant comme une façon d'annulation de ce propre statut socioéconomique en raison de sa platitude. Par exemple, les représentants de la masse « vulgaire », des « fournisseurs » (p. 118), comme le laitier, le pâtissier, tant d'autres. La famille du protagoniste est représentative de la sphère du privé, de l'intime, leur quotidien est si ordinaire comme ce de la plupart des familles françaises de l'époque ; même leurs habitudes après la guerre déclarée en témoignent la platitude, le lieu commun.

Quant à la famille de Marthe, ils sont le surnom, le nom de famille qui se présente face à la société, la façade bourgeoise que devraient assumer les gens honnêtes, ils incarnent les mœurs et les bienséances qui devraient être cultivées (ceux qui nient la nature animalesque de l'homme). Aussi les Lacombe, la famille de Jacques, qui n'apparaissent que pour présenter ses évaluations de Marthe, son rôle comme épouse et pivot familial ; ils sont le signe des cercles parisiens qui vivent d'apparences.

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'oeil.* 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.* (p. 62)⁴⁷

Comme analysé antérieurement, ce narrateur n'est point impartial dans sa narration, il nous présente des descriptions très courtes, sans affection, sans être trop détaillées, elles montrent les nuances qu'il en faut pour créer les sympathies et les dédains précis au but de manipuler le lecteur dans la présentation des autres personnages. Mme Grangier, par exemple, est caractérisée de manière à nous inspirer dès le premier moment la même hostilité quelle démontre vers le jeune homme après apprendre de son affaire avec Marthe. M. Grangier, exactement comme les autres hommes du récit sont favorables à ses dessins, lui aussi l'affecte positivement.

En outre, il y a ceux qui représentent des professions et institutions

⁴⁷ C'est moi qui souligne.

d'importance ou prestige, comme le directeur de l'école qui s'expose au ridicule, une image qui plus tard ajouterait à la critique au système éducatif qui vise les médiocres : « Si la jeunesse est niaise, c'est faute d'avoir été paresseuse. Ce qui infirme nos systèmes d'éducation, c'est qu'ils s'adressent aux médiocres, à cause du nombre. Pour un esprit en marche, la paresse n'existe pas. » (p. 124). Il y a aussi deux importantes mentions aux conseillers municipaux, ces personnages jouent le rôle du clown, à travers leurs images l'auteur construit le satirique et intensifie le grotesque des scènes où ils apparaissent. En fait, ce sont les deux derniers groupes de personnages qui font partie de très peu critiques sociales et politiques possibles dans le roman. En ce qui concerne la construction de son univers fictif le carnavalesque employé à la fabrication de scènes (comme l'épisode de la bonne qui sera plus tard analysée), du point de vue des personnages emblématiques qui la jouent, fourni le pathétique qui nous permet d'inférer une critique à cette époque folle. Pas une critique politique ou sociale, parce que l'auteur ne s'attachait pas trop à s'insérer dans ce type de discussion, mais aux mœurs comme symbole à tout type de règlement, de convention, qu'il évoque comme hypocrisie.

Nous pouvons maintenant faire déplier quelques commentaires en concernant les particularités de chaque personnage central, à commencer par le narrateur-protagoniste. Son principal objectif, annoncé plusieurs fois dans ses argumentations, est de se prouver un homme, d'échapper aux sottises de l'enfance, sans s'apercevoir que, par en essayer, il se confirmait encore naïf et puéril. Parce qu'il se juge supérieur à tous, principalement aux autres enfants de son âge, il agit comme s'il ne lui existait aucune limite : « 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. 45). À un garçon qui s'avoue gâté et qui en profite, rien ne lui semble inaccessible, la seule limitation à ses convoitises est la moralité (représentée par la cloche), non de sa part, mais à cause de ses « maîtres », ses parents ; « Mais vint la guerre »... et ses défenses sont presque disparues, « Les maîtres eurent d'autres chats à fouetter et le chat se réjouit. » (p. 49). Il ambitionne même de se fabriquer une réalité propice à ses frasques. Il arrive à affirmer, pour se justifier les extravagances, que « chacun se réjouissait en France. Les enfants, leurs livres de prix sous le bras, se pressaient devant les affiches. Les mauvais élèves profitaient du désarroi des familles. » (p. 49). De sa perspective, il n'était pas le seul français à se laisser emporter par l'opportunisme occasionné par la guerre.

Ce jeune malin raconte quelques de ses « premières fois », et par cela nous pouvons encore renforcer ces impressions sur lui. Il tient à remarquer que s'il permettait le rapprochement de n'importe quelle personne c'était parce qu'elle en « était digne ». C'était ainsi pour les filles : « Jusqu'à douze ans, je ne me vois aucune amourette, sauf pour une petite fille, nommée Carmen, [...] J'avais distingué la seule fillette qui me ressemblât, parce qu'elle était propre » (p. 46) ; Marthe aussi : « je la considérais du moins comme le seul amour qui eût été digne de moi. » (p. 79) ; autant à René, son meilleur ami jusqu'au début de son affaire : « Pour la première fois, j'eus un ami. [...] Pour la première fois, je m'entendais avec un garçon aussi précoce que moi, admirant même sa beauté, son effronterie. Notre mépris commun pour ceux de notre âge nous rapprochait encore. » (p. 59). Ses relations étaient toujours établies aux conditions de ses convenances, ce que l'offrait René, par exemple : il a « bien voulu prendre garde à moi, *de la façon qui me convenait.* »⁴⁸ (p. 60).

Sa pleine conscience de ses désirs et motivations lui accordait un extrême avantage sur les membres de sa famille, ses camarades et principalement sur Marthe. Rien ne lui est plus naturel que de manipuler et de bien s'en servir :

Sentant déjà quelle importance elle attachait à mes opinions, je poussai l'hypocrisie jusqu'à lui dire qu'il était très beau, mais d'un air peu convaincu, pour lui donner à penser que je le lui disais par politesse. Ce qui, selon moi, devait jeter le trouble dans l'âme de Marthe, et, de plus, l'attirer sa reconnaissance. (p. 71).

Tout se configurait pour lui comme un jeu dont les consignes il devrait bien déchiffrer pour s'en sortir vainqueur. Un jeu dans lequel le narrateur, plus mûr et scient de la totalité du dessin, joue le rôle le plus important : ce de manipuler les mots pour interférer aux attentes du lecteur. Il transforme tout un code de moralité à sa guise, en créant des points de vue stratégiques pour ébranler les défenses du public, il fait tomber dans le discrédit les valeurs constituées comme base de la culture occidentale : « 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. 47) – quand il raconte l'épisode de sa première amourette, il lui fait envoyer une lettre d'amour. Un ton pareil est utilisé quand il se tâche de décevoir Marthe à son gré :

⁴⁸ C'est moi qui souligne.

Ce mot de « morale » prononcé à la légère m'instituait son directeur de conscience. J'en usai comme ces despotes qui se grisent d'un pouvoir nouveau. La puissance ne se montre que si l'on en use avec injustice. [...] À force d'orienter Marthe dans un sens qui me convenait, je la façonnais peu à peu à mon image. C'est de quoi je m'accusais, et de détruire sciemment notre bonheur. Qu'elle me ressemblât, et que ce fût mon œuvre, me ravissait et me fâchait. J'y voyais une raison de notre entente. J'y discernais aussi la cause de désastres futurs. (p. 130).

Tout cela se présente comme un indice du « complexe de divinité » que le narrateur construit par rapport à son jeune « moi » dès les premiers souvenirs des épisodes vécus et, en outre, du propre état de suspension dans lequel se rencontre ce narrateur au présent de l'énonciation, condition qui le traîne de retour au passé encore prédominant en lui. L'amour devient des caprices et des jeux psychologiques : « 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. D'autre part, je ne pouvais imaginer de vivre sans Marthe. » (p. 126). Son amour coquet ne voyait que sa propre jouissance, en dépit de l'objet de son désir ; et conformément à son esprit, il repoussait Marthe ou la convoitait dramatiquement, dans un mélange d'amour et regret. Il croyait leur rapport le simple et impersonnel « apprentissage de l'amour » (p. 144). La vision de l'amour qui préside le roman est celle de l'amour objectivisé, démonisé, instable : « Notre bonheur était un château de sable. Mais ici la marée n'étant pas à heure fixe, j'espérais qu'elle monterait le plus tard possible. » (p. 117). Cette sentence ferme le même paragraphe qui faisait allusion au *provisoire* cité antérieurement. L'amour et la guerre sont enlacés, avoués exactement au même but : la damnation de l'homme.

L'incapacité de ce jeune protagoniste de se voir sous un point de vue commun aux « médiocres » qu'il critiquait, lui faisait assumer un caractère machinal, une impulsion à chasser toute entente de sentimentalisme qui lui émergeait de l'esprit. Il n'était capable de s'attacher à rien, car ses désirs le prenaient entièrement :

N'ayant jamais pensé que je pouvais devenir responsable de quoi que ce fût, je l'étais du pire. [...] À notre âge, il me semblait impossible, injuste que nous eussions un enfant qui entraverait notre jeunesse. (p. 133).

En effet, chaque fois qu'un événement arrive en changeant ses attentes, son rapport avec les autres personnages, et qu'il dit éprouver de sentiments non individualistes, chaque fois qu'il analyse son amour et arrive à une conclusion qui semble l'humaniser un peu plus, une réaction plus digne (plus proche de ce que l'on présume qu'un héros romanesque

essayerait), il se dédit complètement peu après, il aime et hait d'un moment à l'autre ; « Mais où se trouvent l'humain et l'inhumain ? J'épuisais ma force nerveuse en lâcheté, en audace, éreinté par les mille contradictions de mon âge aux prises avec une aventure d'homme. » (p.161).

Par les mêmes raisons qui le faisait maudire son amour pour Marthe, qui lui obligeait-il de reporter ses moindres actions, aussi son âge le gênait parce qu'il était empêché de « s'appartenir » (p. 156). Ce qu'il visait était à sa complète liberté. Cette question de l'âge est éveillée à l'insistance. Comme exposé un peu avant, le fait qu'il essaie de se débarrasser du *ridicule* de l'enfance (et de la maladresse qui hante ses décisions) lui fait jouer le bouffon ; alors il regrettait le peu qui ne lui était pas permis à cause de son âge :

J'attendis trois jours avant de me rendre à la poste restante, pour être sûr de trouver une lettre. Il y en avait déjà quatre. Je ne pus les prendre : il me manquait un des papiers d'identité nécessaires. J'étais d'autant moins à l'aise que j'avais falsifié mon bulletin de naissance, l'usage de la poste restante n'étant permis qu'à partir de dix-huit ans. J'insistais, au guichet, avec l'envie de jeter du poivre dans les yeux de la demoiselle des postes, de m'emparer des lettres qu'elle tenait et ne me donnerait pas. Enfin, comme j'étais connu à la poste, j'obtins, faute de mieux, qu'on les envoyât le lendemain chez mes parents. (p. 111).

Nous avons aussi remarqué que, chaque fois qu'il devrait éprouver de l'énergie, de la résolution, il pétrifiait devant les situations. La justification : il n'était pas « d'une nature portée à la révolte » (p. 97). La vérité c'est que sa précocité lui exigeait l'expérimentation de certaines pratiques sociales en face desquelles il ne savait pas encore comment s'en prendre en charge. Après ses premiers baisers, le jeune homme ne savait pas comment solliciter à sa maîtresse plus que ses lèvres : « 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 » (p. 86). Un jour, quand il sortait de chez Marthe à l'aube et qu'il croisait le laitier, même conscient du danger auquel ce garçon pouvait les soumettre s'il décidait de raconter à quelqu'un ce qu'il voyait, il n'a rien pu faire : « Ce qui me torturait encore le plus était mon ridicule. Je pouvais acheter le silence du garçon laitier, mais je m'en abstins faute de savoir comment m'y prendre. » (p. 109). Plusieurs fois il repasse à son imagination les moments, il pèse ses probabilités, s'en construit les dialogues à partir de ses attentes, mais au moment où il se trouve face à son interlocuteur il n'est pas

capable de s'affirmer. La seule manière par laquelle il lui était possible de réagir était les mensonges :

J'imaginai Mme Grangier, m'interdisant de revoir sa fille, de correspondre avec elle, et moi, l'écoutant, tête basse, comme un mauvais élève. Incapable d'éclater, de me mettre en colère, aucun geste ne manifesterait ma haine. Je saluerais avec politesse, et la porte se refermerait pour toujours. Alors, je trouverais les réponses, les arguments de mauvaise foi, les mots cinglants qui eussent pu laisser à Mme Grangier, de l'amant de sa fille, une image moins piteuse que celle d'un collégien pris en faute. Je prévoyais la scène, seconde par seconde.

Lorsque je pénétrai dans le petit salon, il me sembla revivre ma première visite. Cette visite signifiait alors que je ne reverrais peut-être plus Marthe. (p. 173).

Quelquefois sous l'excuse de timidité, il se laissait prendre de cette inertie de l'âme. Son raisonnement sans émotion l'empêchait de s'arrêter devant les situations d'où il pourrait s'en sortir favorisé par cette inertie. C'était le cas, par exemple, de ses répétées tromperies à Marthe, sans mentionner la circonstance où René le demande de tenter sa femme pour se rassurer de sa fidélité :

René, qui se moquait de mon cœur, 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. [...]

Ce service m'embarrassa. Ma timidité reprenait le dessus. Mais pour rien au monde je n'aurais voulu paraître timide et, du reste, la dame vint me tirer de l'embarras. Elle me fit des avances si promptes que la timidité, qui empêche certaines choses et oblige à d'autres, m'empêcha de respecter René et Marthe. Du moins espérais-je y trouver du plaisir, mais j'étais comme le fumeur habitué à une seule marque. Il ne me resta donc que le remords d'avoir trompé René, à qui je jurai que sa maîtresse repoussait toute avance.

Vis-à-vis de Marthe, je n'éprouvais aucun remords. Je m'y forçais. J'avais beau me dire que je ne lui pardonnerais jamais si elle me trompait, je n'y pus rien. « Ce n'est pas pareil », me donnai-je comme excuse avec la remarquable platitude que l'égoïsme apporte dans ses réponses. (p. 113).

Il revit deux ou trois fois, à cause de ses inhibitions, une espèce d'immobilisation devant les portes, il n'est pas capable de franchir les seuils, il reste là devant en hésitant. Cela est arrivé la première fois qu'il a visité Marthe chez ses parents, avant son mariage :

Alors, craignant de la déranger pendant son repas, j'attendis, en nage, dix minutes, devant la grille. [...] 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. (p. 68).

Sa première pensée est de s'enfuir, des yeux curieux le font mobile à nouveau. La même peur le prenait la nuit de sa première visite à Marthe à sa maison à J... :

Je cherchai la sonnette : je ne la trouvai point. Enfin, gravissant les trois marches du perron, je me décidai à frapper contre les vitres du rez-de-chaussée de droite, derrière lesquelles j'entendais des voix. Une vieille femme ouvrit la porte : je lui demandai où demeurait Mme Lacombe (tel était le nouveau nom de Marthe) : « C'est au-dessus. » Je montai l'escalier dans le noir, trébuchant, me cognant, et mourant de crainte qu'il fût arrivé quelque malheur. (p.80).

Pareille réaction lui arrivait la nuit qui devrait être leur première nuit d'amour. Le jeune homme, après avoir reçu comme cadeau d'anniversaire une robe de chambre qu'il devrait porter chez elle et en l'interprétant comme un signe des intentions sexuelles de Marthe, il pensait à lui faire surprise cette nuit :

Je tremblai ; je ne trouvai pas le trou de la serrure. Enfin, je tournai la clef lentement, afin de ne réveiller personne. Je butai dans l'antichambre contre le porte-parapluies. Je craignais de prendre les sonnettes pour des commutateurs. J'allai à tâtons jusqu'à la chambre. Je m'arrêtai avec, encore, l'envie de fuir. Peut-être Marthe ne me pardonnerait jamais. Ou bien si j'allais tout à coup apprendre qu'elle me trompe, et la trouver avec un homme ! (p. 93)

Une dernière fois, pendant la « décisive » nuit des hôtels, il se montre pétrifié devant la perspective de passer une porte, d'entrer dans un terrain inconnu : « Il nous fallait donc coucher à l'hôtel. Je n'y étais jamais allé. Je tremblais à la perspective d'en franchir le seuil. » (p. 164). Son ineptie devant les portes caractérise son impossibilité de changer, de faire le passage d'un état à l'autre. La porte comme un symbole de la transition nous renvoie à plusieurs mythologies, par exemple celle de Janus le premier dieu des Romains. Janus est une divinité des commencements et des passages, pour cela il est connu comme le dieu des portes, celui qui fait franchir (ou refuser de franchi) une porte, et progresser. Il est représenté avec deux visages, l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur. Son double visage est alors une référence à l'état de confusion cosmique qui précéda sa venue au monde. Comme il est le premier dieu, il symbolise la transition entre le « primitif » et la civilisation. Quant au héros de Radiguet, tant il voulait devenir un homme qu'il se voit toujours paralysé devant les occasions initiatiques qui se les présentent. Il veut inconsciemment rester au « primitif », il se refuse de progresser vers sa masculinité mûre, et il ironise et parodie la culture pour signaler qu'il ne vaut pas la peine de renoncer à ses plaisirs

en raison de responsabilités.

Vers Marthe, ce sont toujours ses goûts et ses caprices qui prévalaient. Pendant toute leur histoire, il n'y a aucune occasion où Marthe est capable de lui dire non, ou de lui faire changer sa tenue. Elle lui permettrait des avances au début : « Quel prestige aurait pour un enfant un jouet qui se donne lui-même ! » (p. 86) ; lui donne plusieurs occasions de la tyranniser : « J'étais heureux qu'il se fit un secret entre nous, et moi, timide, me sentais déjà tyrannique avec elle. » (p. 64) ; il façonnait même leur mariage à sa convenance : « Marthe reçut une lettre de Jacques où, enfin, il ne l'entretenait pas que de son amour. Il était malade. [...] Marthe me montra cette lettre. Elle attendait un ordre. L'amour lui donnait une nature d'esclave. » (p. 128). En somme, ses actions envers Marthe lui assurent une domination tellement destructive culminant à sa mort. Une fin tragique : elle se laisse mourir bien résolue face à l'impossibilité de son amour, sa trace de révolte en se choquant contre famille et société la conduisent à la seule issue envisageable, la mort. Et, par raffinement, Radiguet la fait mourir *hors scène* : « Un jour, à midi, mes frères revinrent de l'école en nous criant que Marthe était morte. » (p. 180).

Un désir involontaire du protagoniste pour ce résultat lui impose un certain anéantissement dès le moment où il doit laisser Marthe aux soins de sa famille en raison des complications à la gestation :

En admettant cette séparation sans révolte, je ne montrais pas de courage. Simplement, je ne comprenais point. J'écoutais, stupide, l'arrêt du médecin, comme un condamné sa sentence. S'il ne pâlit point : « Quel courage ! » dit-on. Pas du tout : c'est plutôt manque d'imagination. Lorsqu'on le réveille pour l'exécution, alors, il *entend* la sentence. [...] Je quittais Marthe sans prendre les moindres dispositions pour correspondre, presque sans lui dire au revoir, comme une personne qu'on doit rejoindre une heure après. (p.170)

Il n'*entend* que trop tard la sentence, qui n'était pas même la sienne, mais celle de Marthe. Ces complications de la gestation sont d'abord causées par son irresponsabilité, par le stress émotif et les circonstances climatiques impropres auxquels il la soumet en occasion de la fuite à Paris la « nuit des hôtels », pendant l'hiver et sous des conditions très dangereuses pour une femme enceinte. Ils déambulent par quelques hôtels et, comme il n'a pas de courage pour demander une chambre, par un de ses moments de pétrification mentionnés peu avant, ils finissent par rentrer chacun à sa maison, la déception au cœur et en ressentent le dégât de cette

aventure impétueuse. Le jeune garçon arrive à s'évader d'une condition de responsabilité forcée par la paternité et de la possible confrontation avec Jacques, sans aucun contrecoup direct à soi, sauf la gêne temporaire de la mort de Marthe.

Quant à Marthe, elle ne se présente pas comme un personnage complexe, malgré l'ambiguïté qui lui est attachée par le narrateur, fondé sur sa jalousie et son scepticisme. En vérité, comme il s'agit d'un récit du Moi, tout ce que nous savons des autres personnages n'est que le reflet du narrateur-protagoniste. Le quatrième chapitre correspond à la première rencontre entre lui et Marthe, occasion où s'établissent déjà quelques liens entre les deux jeunes et où est créée la caractérisation de Marthe – conformément à ce qui est possible d'objectiver à travers la perception et la description très peu partielle du narrateur. Le narrateur est bien habile à élever l'expectative du lecteur, avec l'exagération de ses attentes d'avoir la compagnie de Marthe. Son entrée en scène est donc annoncée en avant, cela produit un type d'intuition chez le lecteur de que cette personnage sera de quelque façon décisive pour le déroulement des événements prochains, son entrée en scène changera le cours des actions. Marthe est la seule personnage (principale) qui est présenté de cette manière annoncée préliminairement :

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 ». (p. 62)

Avec une scène en mouvement, nous avons la première vue de Marthe. Cette mobilité des éléments du décor nous dit de l'instabilité que doit causer Marthe, « cette imprudente⁴⁹ », dans la vie de tous ceux qui l'attendaient sur le quai. Le fait que le narrateur a remarqué sa simplicité comme une forme de mépris par l'opinion commune ne révèle pas aussi clairement les vraies motivations de Marthe, principalement parce que nous sommes appris juste à la suite qu'elle se préoccupe en expliquer sa coiffure quand l'adolescent la questionne l'adéquation. Et plus tard, quand leur affaire est déjà connue de tous dans la ville, c'est Marthe en souffre le plus, à cause de sa dite bourgeoisie. Il nous semble dans ce cas que la vision que le narrateur se fait de Marthe est avant tout la projection de ses propres

⁴⁹ « Quand le train entra en gare, Marthe était debout sur le marchepied du wagon. [...] Sa robe, son chapeau, très simples, prouvaient son peu d'estime pour l'opinion des inconnus. » (p. 62). Mais, quand même, elle attachait une importance démesurée aux opinions de ce jeune garçon.

caractéristiques, pour essayer de trouver un point en commun entre eux, et même comme une manifestation de son propre narcissisme – si le narcissisme peut être simplifié, à effet d'analyse, à la convoitise de ses propres particularités qui le charmaient au lieu de Marthe en soi.

Marthe vient en plus accompagnée, 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. » (p. 62). Bien sûr qu'il s'agit encore d'une occasion d'évoquer l'exotisme qui est éparpillé par tout le roman, mais plus que cela, les albinos sont vus par l'imaginaire commun par sa connexion avec le surnaturel. Dans quelques pays, ils sont pris par des sorciers et des clairvoyants qui pourraient prédire l'avenir ; mais il y a aussi le côté négatif du mythe qui les montre comme porteurs de maux augures. En considérant la destinée de Marthe, nous pouvons prendre ce frère albinos, qui drôlement n'apparaît dans aucune autre partie du texte, comme un symbole énonciateur de la décadence de Marthe, comme un signe d'entropie qui détermine à partir de ce moment l'affadissement de Marthe dans les mains du protagoniste jusque'à sa mort.

Leur affaire passe par plusieurs phases et Marthe semble émotionnellement aussi instable que leur amour, pourtant nous ne pouvons pas déterminer avec conviction si cette instabilité était sinon la vision du narrateur qui ne l'apercevait qu'à travers ces propres incertitudes. Elle semble vivre avec le seul but de l'aimer :

D'une seconde à l'autre, elle changea d'attitude et, sans prendre la peine de s'expliquer ma présence nocturne :

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

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

– Veux-tu que je t'aide ? Moi qui redoutais par-dessus tout le moment où je devrais me déshabiller et qui en envisageais le ridicule, je bénissais la pluie grâce à quoi ce déshabillage prenait un sens maternel. (94)

Le narrateur souvent s'avoue choqué de la surprendre à mentir « sans scrupules » à sa famille, ce qui était une habitude, nous paraît-il, acquise après leur approche. Mais à ses yeux les réprimandes étaient toujours justifiées : « “Ce n'est pas pareil”, me donnai-je comme excuse avec la remarquable platitude que l'égoïsme apporte dans ses réponses. » (p. 113). Malgré son comportement amoral, il la jugeait encore avec tout l'appareil moral dont il débauchait les adéquations bourgeoises qu'il en exigeait. À un certain point, Marthe est devenue autant complice que victime de ses pièges, elle s'était révélé comme une jeune fille aussi corrompue par ses fantaisies d'amour qu'elle manquait de vie hors cette affaire où loin de cet amant « diabolique » (comme bien indique le titre du roman). Le

comble de l'absurdité s'était arrivé un peu avant son déclin, l'épisode où Jacques, à travers une lettre, en demande sa présence ; quand Marthe se dirige à son amant :

« J'irai, dit-elle, si tu m'accompagnes ». C'était pousser trop loin l'inconscience. Mais ce qu'exprimaient d'amour ses paroles, ses actes les plus choquants, me conduisait vite de la colère à la gratitude. Je me cabrai. Je me calmai. Je lui parlai doucement, ému par sa naïveté. Je la traitais comme un enfant qui demande la lune. Je lui représentai combien il était immoral qu'elle se fit accompagner par moi. Que ma réponse ne fût pas orageuse, comme celle d'un amant outragé, sa portée s'en accrut. Pour la première fois, elle m'entendait prononcer le mot de « morale ». Ce mot vint à merveille, car, si peu méchante, elle devait bien connaître des crises de doute, comme moi, sur la moralité de notre amour. Sans ce mot, elle eût pu me croire amoral, étant fort bourgeoise, malgré sa révolte contre les excellents préjugés bourgeois. Mais, au contraire, puisque, pour la première fois, je la mettais en garde, c'était une preuve que jusqu'alors je considérais que nous n'avions rien fait de mal. (p. 129)

Ses parents, en « croyant leur fille romanesque, et que les romanesques sont pareils aux fous qu'il ne faut pas contredire », la laissaient vivre seule à J..., ils ne l'eurent contraint que quand elle avait risqué sa vie et celle de son enfant (cru à Jacques) pour suivre cet amour destructif. Alors Mme Grangier ôtait et « escamotait » les lettres qu'elle essayait d'échanger avec le protagoniste. La mère de Marthe est spécialement active, c'est à elle de décider le destin de sa fille après qu'elle s'est alitée, et même avant elle a un certain pouvoir sur Marthe et son mariage. Seulement le protagoniste la détrône de cette condition à travers ses mensonges et ses dissimulations (principalement parce qu'il a appris à Marthe comment se détourner de ses protocoles). Sa relation avec Marthe est une complexe combinaison d'admiration et rancune. Elle a un positionnement d'une femme forte – et cette période du début du siècle a été notamment enflammée par les mouvements féministes –, mais, différemment de sa fille, elle est réellement attachée à la morale bourgeoise comme un religieux à ses pénitences :

Elle ne raconta rien à M. Grangier, par crainte d'un éclat. Mais elle 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 pria de ménager leur pauvre petite, innocente, à qui ces continuelles suppositions finiraient par tourner la tête. À quoi Mme Grangier répondait quelquefois par un simple sourire, de façon à lui laisser entendre que leur fille avait avoué. [...] 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. Niaisement idéaliste, elle se bornait à lui en vouloir d'aimer un garçon aussi jeune que moi, et moins apte que n'importe qui à comprendre la « délicatesse féminine ». (158)

Marthe demeure jusqu'à la fin du roman, en dépit de sa convalescence, totalement extasiée par cette aventure et aveugle à tout ce qu'elle « avait de monstrueux » (p. 180). Un personnage bien prévisible : bien qu'elle puisse paraître complexe à cause de ses éblouissements émotifs elle est toujours constante à ses exagérations et son affectation précieuse.

Pour conclure les considérations à propos du triangle amoureux, il nous faut préciser le rôle de Jacques. Il surgit dans le récit comme une « surprise désagréable » (p. 64) pour le jeune lycéen, qui montrait de l'intérêt pour Marthe dès la première fois qu'il l'avait vue. Au début du récit, Jacques est aperçu comme un rival, un empêchement pour ses plans de tenir Marthe. Mais il est encore « son Jacques » (p. 74) à Marthe, aux yeux du narrateur-protagoniste, de qui il faudrait se venger pour lui interdire sa passion. Paradoxalement, on aperçoit que le protagoniste développe un genre de respect un peu tordu par Jacques : en même temps qu'il ressent de la jalousie il, pourtant, reconnait l'importance de celui ; car si Marthe ne s'était pas mariée elle devrait encore habiter chez ses parents et ses rencontres seraient interdites. L'air cérémonieux avec lequel ce personnage est pris dans le roman révèle l'authenticité de l'auteur, il accorde à son héros un sentiment peu ordinaire vers son concurrent :

À certaines minutes de tendresse, comme un ivrogne qui embrasse tout le monde, je rêvassais d'écrire à Jacques, de lui avouer que j'étais l'amant de Marthe, et, m'autorisant de ce titre, de la lui recommander. Parfois, j'enviais Marthe, adorée par Jacques et par moi. Ne devons-nous pas chercher ensemble à faire son bonheur ? Dans ces crises, je me sentais amant complaisant. J'eusse voulu connaître Jacques, lui expliquer les choses, et pourquoi nous ne devons pas être jaloux l'un de l'autre. Puis, tout à coup, la haine redressait cette pente douce. (p.139)

Ce « soldat assez nigaud pour craindre Baudelaire », qui traverse toute la narration comme un homme digne et défenseur de la morale. Bien qu'il soit, comme tous les autres personnages masculins du roman, faibles et subordonnés aux femmes : « 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 voulut la reprendre chez elle. Jacques s'inclina. » (p. 114) ; pourtant il est construit par Radiguet comme le seul signe de l'amour doux, mûr et dévoué : sauf au moment de la lettre envoyée à sa femme qui la menaçait de suicide si elle ne pouvait plus l'aimer, les manifestations de son affection sont assez altruistes et respectueuses.

Peu à peu il devient un adjuvant pour ce garçon malin, qui profite des biens matériels que Jacques peut disposer pour maintenir Marthe, ce qui crée des circonstances parfaites à leur affaire :

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

Il fut malhabile. Celui qui aime agace toujours celui qui n'aime pas. Et Jacques l'aimait toujours davantage. Ses lettres étaient de quelqu'un qui souffre, mais plaçant trop haut sa Marthe pour la croire capable de trahison. Aussi n'accusait-il que lui, la suppliant seulement de lui expliquer quel mal il avait pu lui faire : « Je me trouve si grossier à côté de toi, je sens que chacune de mes paroles te blesse. » Marthe lui répondait seulement qu'il se trompait, qu'elle ne lui reprochait rien. (p. 88)

Ce personnage, malgré l'insistance de son association au sujet de la guerre, n'était point un type militaire, rien n'est révélé à propos de ses services aux armées ni de sa conduite dans les tranchées, vers l'ennemie, il y a un complet silence par rapport à la routine guerrière et les héros de la patrie, Jacques n'était que « le mari » (p. 111). En vérité, il n'était presque pas un personnage : ses apparitions sont toujours fantasmagoriques, ses paroles, ses idées, ses motivations ne nous apparaissent que par diffraction jusqu'à la dernière page du roman, quand il fait son unique entrée en scène. Jacques nous semble plus un *concept* qu'un personnage proprement dit. Il est « le mari », « le trompé », « le moraliste », aussi abstrait et généralisé que ces expressions. La seule manière de se faire présent sont ses nombreuses lettres, auxquelles le lecteur n'a jamais accès : « Ce mari commençait à me gêner, plus que s'il avait été là et que s'il avait fallu prendre garde. Une lettre de lui prenait soudain l'importance d'un spectre. » (p. 103).

Jacques n'a jamais de figure, nous ne le « voyons » jamais, seulement ce que le lecteur est permis de savoir à propos de son apparence est ce que le narrateur reconnaît, à travers une photographie, « le trouv[er] beau » (p. 71). Jacques est presque une entité fantasmagorique qui s'impose sur tous leurs actes et pensées pendant tout le roman. Mais son influence sur l'affaire des deux jeunes amants n'est pas négative, comme déjà pondéré. Il est plutôt considéré par le protagoniste comme un confrère la moitié du temps, en prenant son parti lors des attaques de Marthe :

Marthe avait beau me répéter qu'il était moins inhumain de ne plus flatter l'espoir de Jacques, c'est moi qui l'obligeais de répondre avec douceur. C'est moi qui dictais à sa femme les seules lettres tendres qu'il en ait jamais reçues. Elle les écrivait en se cabrant, en pleurant, mais je la menaçais de ne jamais revenir, si elle n'obéissait pas. Que Jacques me dût ses seules joies atténuait mes remords. (p. 116)

En ce qui concerne la famille de Jacques, leurs interventions sont entièrement passives, ce qu'ils font aux rares moments où ils sont évoqués, en surplus de ce qui était déjà mentionné, est de confirmer les rôles de personnages masculins relativement aux féminins. Les femmes réprouvent Marthe, la mère et la sœur critiquent Jacques d'avoir choisi pareille femme, pendant que M. Lacombe (ironiquement qualifié de « brave homme »), comme les autres deux pères (du protagoniste et de Marthe) ont par fonction de fermer ses yeux, ils tournent l'œil à l'amoralité des deux protagonistes et se détachent de la responsabilité de savoir ce qui se passe :

Toutes les mères, par principe, ne souhaitent rien plus le mariage pour leurs fils, 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 sœur prédisait le plus sombre avenir au ménage, disant que Marthe tromperait Jacques, si par hasard ce n'était déjà chose faite.
L'acharnement des femmes forçait parfois à sortir de table M. Lacombe, brave homme, qui aimait Marthe. (p. 158)

Cependant, c'est davantage compliqué le cas du père du narrateur. Différemment des autres deux pères, il n'est pas à l'insu des actions de son fils, et pire, il est extrêmement complice du désarroi causé par lui ; il a un attachement si fort avec le garçon qu'il se met tout le temps en position de subordination à ses feintes. Il y a des cas où le collégien conçoit des desseins à l'objectif de l'impressionner et pour que son père s'en enorgueillisse de ses prouesses ;

Mon père, d'ailleurs, était inconsciemment complice de mon premier amour. Il l'encourageait plutôt, ravi que ma précocité s'affirmât d'une façon ou d'une autre. Il avait aussi toujours eu peur que je tombasse entre les mains d'une mauvaise femme. Il était content de me savoir aimé d'une brave fille. Il ne devait se cabrer que le jour où il eut la preuve que Marthe souhaitait le divorce. » (p. 107)

D'autres épisodes sont menés à des résultats démesurés en raison du détournement de regard du père qui n'a qu'une énorme complaisance vers son fils. Ses tentatives de se

positionner contre l'indiscipline de son fils sont toujours vaines, il éclate en colère, mais immédiatement s'apaise pour revenir à son état apathique :

La perpétuelle réussite de mon mensonge me surprenait. En réalité, mon père ne me croyait pas. Avec une folle indulgence il fermait les yeux, à la seule condition que ni mes frères ni les domestiques ne l'apprirent. [...] 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. 123)

[...]

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. (157)

La mère est d'une construction aussi efficace, non par la même servilité du père, mais par son écartement et froideur. Une figure féminine distante, qui ne prend part à aucune des affaires de son fils, sauf pour les prix et lauréats à l'école bien au début du roman (p. 48). L'adolescent exprime plusieurs fois un certain chagrin par rapport à sa mère. Elle nous semble toujours occupée de ses autres enfants et il est toujours délaissé. Sa mère est infiniment moins manifeste dans le roman que Mme Grangier, par exemple. Quand il essaye de se communiquer, elle ne veut « rien entendre » (p.91), elle ne le connaissait pas de la même façon dont son père l'apercevait, pourtant dans d'autres aspects elle était une mère typique, elle pensait à son enfant « trop encore comme un bébé » (p. 155) pour être possible que l'enfant de Marthe fût son grand-enfant. Elle incarnait le rôle de la femme idéale qui respecte sa famille et son mari au-dessus tout : « L'honnêteté peut rejoindre les sentiments les plus vifs. Ma mère, avec sa profonde honnêteté, ne pouvait accepter qu'une femme trompât son mari. Cet acte lui représentait un tel dévergondage qu'il ne pouvait s'agir d'amour. » (p. 156). Une caractéristique présente aussi chez les deux autres mères, est la jalousie de ses enfants, l'instinct de possession, de vouloir les retenir auprès d'elles pour toujours et de désapprouver leur compagnon, qui ne les semblaient jamais assez bonnes pour eux :

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. [...] Ma mère était atteinte par ces mesures qui me semblaient un hommage. Elle me voyait perdu par une folle. 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. 107)

Un exemple de la corrélation entre ces trois personnages est décrit par le narrateur quand il raconte le moment où il reçoit la nouvelle de la mort de Marthe : « 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. 180) — malgré elle-même, elle faisait ce qu'une mère est supposée de faire. À collaborer aussi avec la licence du protagoniste, nous pouvons noter qu'il y a, aussi au cercle familial, ses petits frères et sœurs. Ils opèrent une sorte de distraction qui contribue aussi au détournement de l'attention de ses parents.

Bien au contraire de ce que suppose la plupart des analyses et critiques publiées sur ce roman, qui le voient héritier des classiques de traditions moralistes, cet ouvrage est le symptôme d'un point de vue tout à fait différent. L'auteur élabore un discours où nous pouvons clairement voir cette intrication dans le système de personnages, les familles qui s'entrecroisent dans des circonstances essoufflées et se contraignent les uns aux autres au nom de la morale, comme un refus à l'écrasement du sujet par sa captivité au code socioculturel. Le roman indique l'absurdité de cette logique sociale par son emploi burlesque. Un des exemples les plus explicites de son ironie par rapport aux « règles du jeu » est sa réaction au sermon du directeur lorsqu'il trouve la lettre d'amour envoyée à la petite fille de son école, sa « première amourette » : « aussi grave d'avoir compromis la jeune fille [...], que d'avoir dérobé une feuille de papier à lettres. » (p. 47)

Il le met, ce code moral, juste à côté de la brutalité des effets la guerre, sous la perspective de leur pareil danger ; et, encore plus, que l'animosité de l'être humain vient seulement à gagner de force par ses moyens. Il fait figurer dans son roman comment l'individu peut être un agent d'annihilation et se fait profiter des règles en les détournant à sa faveur, comme façon de justifier sa domination sur l'autre, tant par l'amour que par le conflit.

b) Les espaces :

Quoique bien simples, sont eux (les espaces) qui peuvent poser une certaine difficulté, car ils forment un réseau bien intriqué de significations. Pour cette raison, ils doivent être

présentés par des groupes. Par exemple, la première chose que nous avons remarquée est le binarisme des espaces du roman, c'est-à-dire que les espaces créent une impression de clivage, « les uns » d'un côté, « les autres » à part. Il y a une simplification des espaces selon l'idéologisation de ses contextes selon la logique de la guerre : ce qui n'est pas mon allié devient automatiquement mon ennemie. Ainsi il est possible d'identifier un groupe d'espaces qui sont favorables à l'affaire des protagonistes, et un autre groupe qui, au contraire, les chasse et les antagonise. Nous pourrions, parce qu'il s'agit d'un adultère (de l'interdit), associer ces espaces *amis* et *ennemis* à la dichotomie du *privé* et du *public*, comme il est recourant dans la formule romanesque, mais cela serait un peu prématuré. Premièrement, parce qu'il ne s'agit pas d'une situation ordinaire d'adultère, alors les relations entre les parties de ce triangle amoureux dépendent complètement d'autres variables, soit les personnages « tuteurs » comme les parents, soit des événements comme la guerre. Deuxièmement, les évidences nous révèlent que même des endroits privés peuvent leur être interdits, pendant que des espaces publics comme les bords de la Marne leur sont permissifs. Le rôle de leurs univers fictifs, les ambiances et les espaces par eux fréquentés tout au long du roman, ils semblent plutôt indiquer une autre logique de deux forces opposées qui interfèrent avec leurs choix et le déroulement de l'intrigue. Soit l'opposition du *civilisé/urbanisé* au *sauvage*. Cette différenciation nous est bien pertinente parce qu'elle est validée par notre thèse de l'animosité expliquée juste avant.

Dans cette dynamique nous proposons les espaces urbains, les endroits où la civilité est conseillée, où le code moral est en pleine autorité (les rues de leurs villes [J... et F..], leurs maisons parentales, etc.). Quelques de ces lieux le sont initialement, et à un point spécifique ils changent d'expression, c'est le cas de la maison des Grangier. Si cette maison lui était interdite la plupart du temps — principalement par la présence de la famille Grangier et la vigilance de la mère — le protagoniste y accède après un voyage à la campagne quand Marthe rentre chez ses parents au lieu de rentrer à sa maison à J..., ils « prolongeaient leur villégiature » (p. 147), alors les amants ont profité ce temps pour y construire une fantaisie idyllique :

Ce nouveau décor où Marthe avait toujours vécu me servit d'aphrodisiaque. [...] Je voulais profiter de Marthe avant que l'abîmât sa maternité.

Cette chambre de jeune fille, où elle avait refusé la présence de Jacques, était notre chambre. Au-dessus de son lit étroit, j'aimais que mes yeux la rencontrassent en première communiant. Je l'obligeais à regarder fixement une autre image d'elle, bébé, pour que notre enfant lui ressemblât. Je rôdais, ravi, dans cette maison qui l'avait vue naître et s'épanouir. Dans une chambre de débarras, je touchais

son berceau, dont je voulais qu'il servît encore, et je lui faisais sortir ses brassières, ses petites culottes, reliques des Grangier. (p. 147)

Ils ont vécu seuls environ un mois dans cette maison qui lui présentait tout type d'éléments à nourrir ses fantaisies par rapport à sa maîtresse. L'aphrodisiaque était en ce que Marthe lui offrait la partie virginale de sa vie, celle qu'elle refusait à Jacques. Il l'admet, après leur première nuit d'amour, « J'en voulais à Marthe, parce que je comprenais, à son visage reconnaissant, tout ce que valent les liens de la chair. Je maudissais l'homme qui avait avant moi éveillé son corps. » (p. 96). Alors, c'était à lui maintenant de symboliquement éveiller sa sexualité à travers des objets de son enfance, la période qu'il la savait n'appartenir à personne. Cette période, le narrateur décrit comme le seul moment de vrai bonheur qu'il avait déjà vécu, son unique opportunité d'avoir vécu auprès de Marthe comme un couple marié, où il pouvait la « profiter [...] avant que l'abîmât sa maternité », ça veut dire, il conclue son amour en entier sans qu'il témoigne ensuite le vieillissement de Marthe et l'épuisement par le temps de ses désirs charnels. Son sens du plein bonheur n'était donc rien de sublime comme il prétend, c'est le pouvoir d'exercer sur le corps de Marthe tout ce qui lui plaît, sans restreins ou censure. Le mois de septembre touchant à sa fin, cette idylle s'est terminée, la maison des Grangier redevient le même endroit interdit d'avant, où il ne pouvait ni même dépasser l'antichambre, mais maintenant sous une autre perspective, c'était « une maison que mes souvenirs heureux transformaient en fétiche. » (p. 179).

Un autre groupe important à mentionner ce sont les villes en soi (J... et F...) et, principalement, les voisinages de Marthes. Le narrateur déclare ces petites villes de banlieue jouant un rôle d'« instances ennemies » lorsqu'ils déclaraient sa propre guerre morale contre la jeune femme et son amant. En fait, c'est probablement pourquoi l'auteur a décidé de ne les nommer qu'avec l'initiale : une manière de critiquer la médiocrité moraliste des habitants de ces villages, comme il décrit ensuite :

Puis, elle [sa mère] avait été élevée à F.. Dans toutes ces petites villes de banlieue, du moment qu'elles s'éloignent de la banlieue ouvrière, sévissent les mêmes passions, la même soif de racontars qu'en province. Mais, en outre, le voisinage de Paris rend les racontars, les suppositions, plus délurés. Chacun y doit tenir son rang. C'est ainsi que pour avoir une maîtresse, dont le mari était soldat, je vis peu à peu, et sur l'injonction de leurs parents, s'éloigner mes camarades. Ils disparurent par ordre

hiérarchique : depuis le fils du notaire, jusqu'à celui de notre jardinier.
(107) ;

encore une opportunité d'ironiser les déterminations insensées de la culture sociale, complètement écartée de l'essence organique de l'être humain.

Nous pouvons compter également des endroits qui leur consentaient des libertés. Le principal d'entre eux c'était chez Marthe, à J... . L'appartement de Marthe composait une vraie « île d'amour ». C'était un espace construit entièrement par ce garçon⁵⁰ malin, au but de nuire à Jacques et son amour, mais c'est où ils trouvent de l'accueil pour se rendre ensemble sans dépendre d'aucune approbation ou censure des familles. C'était une voie libre à leurs désirs parce que leur appartenait exclusivement, l'espace leur permet de se livrer à son naturel organique, raison pour laquelle nous avons conventionné de les déterminer de *sauvage* (au sens de « rebelle » au social). En outre, il sera plus tard l'espace qui permettrait la réalisation encore d'un des caprices de ce garçon, la séduction de Svéa, l'amie suédoise de Marthe. Cet épisode fabrique une image fortement primitive, l'anthropophagie sexuelle, où le texte est comblé de références à l'exotisme, la prédation, enfin une faim sexuelle surévaluée par le narrateur-protagoniste, il en parle très fier :

Je rencontrai un jour sur le réseau cette jeune fille suédoise à laquelle ses correspondants défendaient de voir Marthe. [...] Je lui proposai de venir goûter à J... en cachette [...] 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. (p. 140)

C'est une attraction, de certaine manière, sadique. Il se réjouit d'acculer cette petite figure fragile, bien contraire à Marthe qui entrait dans ses jeux, lui posait des défis. Le narrateur semble revivre la tension de ce moment pendant qu'il le raconte, son identification avec son « je » du passé est à plusieurs reprises très explicite. Une excitation en même temps naïve comme celle d'un enfant qui va voir par la première fois l'exotisme d'un cirque, mais qui brûle par l'envie de cet exotique interdit. L'air de sainteté provoque davantage son désir de profaner son corps :

50 Nous allons plus tard démontrer comment ces scènes sont construites pour créer des effets indispensables à la compréhension de l'ensemble du roman. Nous suivrons étape par étape le jeu de ce jeune garçon face à Marthe pour la manipuler à acheter des meubles qui transformeraient cette maison en un arrière-plan aussi gênant que possible pour miner leur amour.

[...] 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. Elle me parlait de coutumes suédoises que je feignais de connaître : nuit de la Saint-Jean, confitures de myrtilles. Elle sortit d'un sac à main affreux, évidemment son couvre, 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. [...] Ensuite, elle tira de son sac une photographie de sa sœur 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 sœur 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. (p. 141)

Alors, juste après sa description de la béatitude de Svéa, Radiguet introduit le détail de la photographie de sa sœur, convenablement sa jumelle, dans une situation qui satirise l'image de la hiérarchie familiale, de la religiosité et des rangs sociaux construits par les autres objets – soit la croix, la couronne comtale sur l'étui, les coutumes nationales et le chapeau du grand-père (qui symbolise à la fois la famille et l'aristocratie). Ce double indique justement la dualité de notre espèce, cela veut dire que l'animosité vient toujours aux flancs de la civilité, elles sont indissociables. L'une crée dans l'être humain la nécessité de l'autre : pour être capable de vivre ensemble, l'homme doit se rendre socialisé, en revanche, pour être contraint par la civilité, sa nature animalesque finit par s'écouler par les brèches du code.

Le désir du protagoniste surmontait jusqu'au lendemain, lors de la visite de la jeune fille quand il arrive, sans aucune résistance, à assouvir sa faim :

Heureusement, elle était gourmande. Ma gourmandise à moi prenait une forme inédite. Je n'avais aucune faim pour la tarte, la glace à la framboise, mais souhaitais être tarte et glace dont elle approchât la bouche. Je faisais avec la mienne des grimaces involontaires.

Ce n'est pas par vice que je convoitais Svéa, mais par gourmandise. Ses joues m'eussent suffi, à défaut de ses lèvres.

Je parlais en prononçant chaque syllabe pour qu'elle comprît bien. Excité par cette amusante dînette, je m'énervais, moi toujours silencieux, de ne pouvoir parler vite. J'éprouvais un besoin de bavardage, de confidences enfantines. J'approchais mon oreille de sa bouche. Je buvais ses petites paroles.

Je l'avais contrainte à prendre une liqueur. Après, j'eus pitié d'elle comme d'un oiseau qu'on grise.

J'espérais que sa griserie servirait mes desseins, car peu m'importait qu'elle me donnât ses lèvres de bon cœur ou non. Je pensai à l'inconvenance de cette scène chez Marthe, mais, me répétais-je, en somme, je ne retire rien à notre amour. Je désirais Svéa comme un fruit, ce dont une maîtresse ne peut être jalouse.

Enfin, j'embrassai sa bouche. Elle subissait mes caresses, patiente victime, fermant cette bouche et les yeux. [...] Je ne conclusais pas de son silence que mes baisers lui fissent plaisir ; mais, incapable de s'indigner, elle ne trouvait aucune façon polie de me repousser en français. Je mordillais ses joues, m'attendant à ce qu'un jus sucré jaillisse, comme des pêches.

[...] Je restais auprès d'elle comme je n'avais jamais été auprès de Marthe. Cette résistance qui n'en était pas une flattait mon audace et ma paresse. J'étais assez naïf pour croire qu'il en irait de même ensuite et que je bénéficierais d'un viol facile.

Je n'avais jamais déshabillé de femmes ; j'avais plutôt été déshabillé par elles. Aussi je m'y pris maladroitement, commençant par ôter ses souliers et ses bas. Je baisais ses pieds et ses jambes. Mais quand je voulus dégrafer son corsage, Svéa se débattit comme un petit diable qui ne veut pas aller se coucher et qu'on devêt de force. Elle me rouait de coups de pied. J'attrapais ses pieds au vol, je les emprisonnais, les baisais. Enfin, la satiété arriva, comme la gourmandise s'arrête après trop de crème et de friandises.

[...] 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'eusse-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. (p. 142-144)

Donc nous voyons comment cet appartement stimule ses sens, le fait d'accéder à une partie de son esprit qu'il ne peut (ou ne veut) pas contrôler. Le curieux de cette construction spatiale c'est que nous ne savons presque rien de ce qui contient cet espace, sauf pour un rapide commentaire à propos du salon :

En entrant dans la petite chambre qui lui servait de salon, peu encombré 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. 80)

Donc il n'est pas attaché à cet appartement, rien ne le fait établir de l'identification, ses meubles sont gênants et lui rappellent toujours Jacques. Mais c'est un espace important parce que, pendant la plupart du temps, cet appartement était le seul endroit où ils pouvaient demeurer longtemps, ils y passaient des nuits et quelquefois des journées entières. Cela nous fait parvenir à une autre caractéristique importante à mentionner : un second aspect de classification est la mobilité. Nous pouvons remarquer des espaces de demeure, ils sont notamment déterminants parce qu'il y a un jeu entre les possibilités de ces espaces de rejoindre ou non les personnages, quelques rencontres s'excluent naturellement. C'est-à-dire les espaces que le protagoniste peut partager avec Marthe sont inévitablement ceux que, par exemple, Jacques ne le peut pas : l'appartement à J..., à cause de ses rares permissions (il n'en

est que trois où quatre pendant très peu de jours) ; la chambre de jeune fille de Marthe où le protagoniste, furtivement pendant l'absence des Grangiers, parvient à accéder. Par contre, le narrateur ne peut pas rejoindre Marthe pendant qu'elle se réunit avec les Lacombes, Jacques en convalescence, sur une plage de la Manche. La même chose par rapport aux familles, elles s'excluent ; Marthe ne rejoint jamais le protagoniste aux lieux où se rend en famille (et quelques fois cela est bien reçu par le jeune garçon comme un intervalle à la cour de récréation), à son tour, le jeune protagoniste doit quitter la compagnie de Marthe lorsqu'elle se voit entourée par sa famille (sauf le jour de leur première rencontre qui était, ironiquement, une promenade de divertissement entre les deux familles).

D'autre part, nous avons les espaces transitoires ou de déplacement. Ces espaces sont, disons, indéfinis par rapport à leurs licences ou interdictions aux amants. Nous avons la Marne, qui est un cas spécial parce qu'elle est transitoire et de demeure alternativement pendant tout le récit. Avant Marthe, aux jours de l'enfance le protagoniste y restait, dans le bateau de son père, durant les journées en lisant les classiques – sans se détacher de la rive par peur – en admirant cette rivière. Elle est d'une importance essentielle, dans l'histoire de ce garçon. Elle a un impact dans toute la famille, comme symbole de leur territoire, comme point de référence encore plus grand que la ville où ils sont nés, comme une berceuse elle l'accueillait :

Je me promettais des joies sans bornes, car, réussissant à faire en quatre heures le travail que ne fournissaient pas en deux jours mes anciens condisciples, j'étais libre plus de la moitié du jour. Je me promenais seul au bord de la Marne qui était tellement notre rivière que mes sœurs 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. En 1913 et 1914, deux cents livres y passent. Point ce que l'on nomme de mauvais livres, mais plutôt les meilleurs, sinon pour l'esprit, du moins pour le mérite. (p. 49)

Avec Marthe il y restait aussi, ils allaient se promener et, par des fois, ils utilisaient toujours le canot de son père pour « dériver » (p. 124) dans ces eaux, maintenant il devait être Marthe qui ramait ; une belle métaphore de leur amour, à Marthe la plupart des efforts et des sacrifices pour vivre cette affaire, pendant qu'il reste immobile, couché, la tête sur ses genoux. Lors de sa première séparation de Marthe, c'est bien la Marne qui l'accueille aussi froide que sa mère, quand il devrait recevoir plus tard la nouvelle de la mort de Marthe. La Marne est aussi, un espace de transition, où le chemin lui sert d'accès à Marthe, d'où il peut aller et venir en cachette. Elle adopte une ambiguïté, de la dispute entre amour et mort. De la

même façon dont la rivière inspire chez les deux protagonistes des promesses d'amour infini quand ils s'y rendent ensemble pour profiter leur passion, elle endosse leur envie de mort quand ils y sont seuls à des moments de crise.

Un autre espace transitoire qui change de propriété au long du roman est la ville de Paris. Elle les reçoit comme un endroit plein d'avenir, leur deuxième rencontre – mais la première chance de se trouver tout seuls – c'est quand ils se rencontrent à la gare, le jour de l'achat du mobilier de la maison de Marthe⁵¹ (le protagoniste croyait ne plus possible de la revoir). Les trains et les gares sont un élément très important pour le développement de l'intrigue. Ce sont, par excellence, des lieux de rencontres et séparations dans la littérature et justement où le narrateur rencontre Marthe pour la première fois (à la gare de la Varenne), et où la fin de ce roman (et la fin tragique de Marthe) est déclarée, la nuit des hôtels.

Après le début de leur liaison, ils vont à Paris pour des promenades, ils fréquentent de restaurants, de places publiques ; en somme, la ville leur est appropriée à cause de son impersonnalité et généralité. Ils en profitent les lieux publics, mais ces événements sont normalement des passages rapides par la ville. Dans ces conditions, ils s'en sortent parce qu'ils sont à l'aise dans ces *non-lieux* (BAUMAN, 2000, p. 102). Ce sont des espaces qui n'exigent que la présence physique, les individus y sont socialement indistincts, un type d'espace qui aplati toute différence et anéantir les subjectivités. Ils ne peuvent se comporter comme chez Marthe, sans bornes, mais ils ne sont pas obligés à entrer dans le jeu de feintes qu'ils entreprennent toujours contre leur famille, contre les yeux indiscrets qui sont toujours aux fenêtres à J... et F... Ces espaces se neutralisent parce que transitoires, ils n'exigent qu'un comportement automatique, très simple à mimer et auquel, normalement, l'on est déjà habitué.

Pourtant, au moment où ils se décident de trouver une place pour rester plus longtemps, leur situation est renversée. En raison du figement du protagoniste devant les situations inédites à lui, comme nous en avons déjà discuté, leur avantage dans ces lieux transitoires se transforme en tourment. La ville qui est profitable quand ils savent le code partagé devient indifférente, froide, sale. À travers le trouble du narrateur, Paris prend l'aspect impitoyable d'un exécuteur :

51 Séquence de scènes qui sera analysée en détail par la suite du chapitre.

Nous descendîmes à la Bastille. Le froid, que je supporte parce que je l'imagine la chose la plus propre du monde, était, dans ce hall de la gare, plus sale que la chaleur dans un port de mer, et sans la gaieté qui compense. Marthe se plaignait de crampes. Elle s'accrochait à mon bras. Couple lamentable, oubliant sa beauté, sa jeunesse, honteux de soi comme un couple de mendiants !

Je croyais la grosse de Marthe ridicule, et je marchais les yeux baissés. J'étais bien loin de l'orgueil paternel.

Nous errions sous la pluie glaciale, entre la Bastille et la gare de Lyon. À chaque hôtel, pour ne pas entrer, j'inventais une mauvaise excuse.

[...]

Place de la gare de Lyon, il devint difficile de me dérober. Marthe m'enjoignit d'interrompre ce supplice.

[...]

Tout à l'heure, mon idée fixe de fuir ces hôtels où je menais Marthe de force m'empêchait de penser à elle. Maintenant, je la regardais, la pauvre petite. Je retins mes larmes et quand elle me demanda où nous chercherions un lit, je la suppliais de ne pas en vouloir à un malade, et de retourner sagement elle à J... moi chez mes parents. Malade ! sagement ! elle fit un sourire machinal en entendant ces mots déplacés.

Ma honte dramatisa le retour. (p. 165-166)

Dès lors, le narrateur nous prévient nettement de leur impossibilité de rester ensemble, l'inadéquation de leur affaire et, certes, la mort de Marthe, à qui il demande de l'abandonner en punition. C'est accompli le cycle, comme le narrateur fait référence à plusieurs reprises à l'âge de son amour, « l'ébauche » (p. 97), il « grandit » après leur première nuit d'amour (p. 102), il atteint sa maturité pendant l'idylle chez les Grangiers et sa mort après l'accouchement de leur enfant. Ce n'est pas par hasard que la dernière fois qu'ils sont ensemble est associée à la nuit, symbole de déclin et d'oubli.

c) temps :

Dans ce roman le temps n'est certainement pas la catégorie narrative la plus complexe. En effet, sa composition temporelle est quelque chose de bien simple si l'on prend en considération qu'il s'agit d'un roman introspectif, c'est-à-dire une narration à la première personne grammaticale. Quand on face un roman de ce genre, un récit du « Moi », il est anticipé déjà par le lecteur qu'il fasse connaissance du monde fictionnel entièrement à travers la perspective du *je-narrateur*, et cela est vrai principalement par rapport au temps : au moment de la lecture, nous sommes complètement plongés dans l'univers créé par le narrateur et normalement nous nous livrons à ses impressions et ses perspectives ; même si l'identification avec les personnages est forte nous les regardons encore à travers cet intermédiaire, le narrateur est toujours un filtre de nos sens. Or, notre expérience quand on lit

Le Diable au corps est d'un flou de temps qui semble instable et le temps s'écoule à une vitesse différente selon le moment, selon l'état émotionnel du protagoniste. Ici, nous avons une situation délicate : c'est que nous parlons de narrateur et de protagoniste à la fois, quand ils sont considérés par la logique de la composition littéraire comme deux entités distinctes. Il est évident que dans le cas d'un narrateur hétérodiégétique, ou même d'un narrateur homodiégétique qui ne joue pas un rôle central dans l'histoire, nous pouvons distinguer sans grands problèmes les deux entités, les deux fonctions différentes. La question se complique quand nous avons un narrateur protagoniste parce que dans ce cas – et il a une infinité de propositions par rapport à cette relation narrateur/narré – nous pouvons considérer qu'une grande partie des récits en première personne finissent par l'objectivation du protagoniste par son « moi » postérieur surtout par la distance temporelle entre le narrateur et le narré. Normalement quand un roman est construit sous cette catégorie de récit confessionnel, autobiographique, de mémoires – en somme, tous les genres qui s'utilisent de la première personne grammaticale – nous pouvons distinguer un narrateur mûr qui raconte ses expériences passées de longtemps (ou au moins de quelque temps), qui décrit ses désirs, ses espoirs, ses angoisses d'un point si distant que son « *moi passé* » configure dans son discours comme un personnage à part de l'individualité expresse au présent narratif, le moment de l'annonciation, il devient un objet de son discours aussi distant que les autres personnages (HAMBURGER, 1975).

Dans le cas spécifique du roman analysé, cette rupture est beaucoup moins perceptible. Il est clair que le narrateur se situe dans un temps postérieur aux événements racontés, quand il sait déjà leur résolution. Mais la façon dont nous expérimentons le temps au moment de la lecture est si liée à l'expérience de ce protagoniste adolescent que nous sommes par des fois conduits à croire que c'est lui qui rapporte et décrit les épisodes. Nous nous sentons aussi proches de ces événements qu'ils deviennent presque comme le présent de l'annonciation. Cela nous fait risquer de dire que ce narrateur est lié à son passé d'une manière vraiment intense, il est tellement identifié avec cet adolescent que la distance est très peu marquée et quelquefois elle disparaît entièrement. Il y a quelques mouvements très subtils de ralentissement et d'accélération du rythme narratif. Pendant une situation nouvelle, quand il expérimente une occasion jamais vécue, le temps semble prendre une suspension et nous sommes captivés de cette suspension par l'intensité des émotions provoquées par la narration, même si nous pouvons distinguer quelques instants d'intrusions évaluatives de cet individu conscient de ses choix et actions passées. Aux moments où l'aventure des deux jeunes passe par

une période de constance, le narrateur s'utilise d'ellipses et d'itérations qui nous empêchent de discerner une cadence temporelle bien définie, malgré la linéarité de la chronologie d'événements ou l'utilisation de nombreux déictiques temporels. Probablement un recours utilisé par Radiguet pour émuler les effets psychologiques qu'il en ambitionnait, très efficace en matière de garantir la vraisemblance du récit.

Une évidence de cet artifice est la distribution des événements dans le roman, la proportion du temps n'est pas homogène. À vrai dire, les trois premières années ne sont qu'une introduction très abrégée des changements que la guerre avait apportés dans leur vie — un simple premier acte pour nous configurer une exposition, bien théâtralisée même, si nous sommes autorisés de faire cette comparaison. Ce sont seulement les trois premiers chapitres, quinze pages environ, qui racontent l'enfance de ce jeune garçon un peu avant l'annonce de la guerre et après les conflits déclarés, leur quotidien d'attente et de désarroi ; une opportunité de diagnostiquer la singularité de cet enfant malin et cynique. Tout le reste du roman est dédié à cette affaire amoureuse entre lui et Marthe, ce qu'il juge lui avoir transformé profondément, la raison pour laquelle son récit est formulé avant tout.

Nous avons quelques références de dates, d'événements réels : « l'attentat autrichien, l'orage du procès Caillaux » (p. 52), les batailles de Meaux, Lagny, de la Marne, l'armistice, le 14 juillet, etc. D'une manière ou de l'autre, la guerre vient toujours comme un régulateur des flux et ondulations temporelles, sinon par les combats eux-mêmes, par la réverbération des résultats dans les permissions de Jacques, ses vas-et-vient qui préfigurent comme l'influx de la vie des deux jeunes amants. Cette précision avec les dates n'est pas la règle générale, les références temporelles sont plutôt circonstanciées, ce sont des marques très vagues comme « un soir », « le lendemain », « dans quelques jours ». Ou encore beaucoup d'entre elles créent des cycles de répétitions temporelles, ce qui arrivait « tous les jours » ou « tous les soirs ». Le fait que les dates spécifiques sont si rares et stratégiquement distribuées dans le roman (toujours relativement à la guerre) nous démontre que le temps est soigneusement arrangé pour nous faire ressentir cette instabilité qui troublait le protagoniste, tant par rapport à la guerre quant à ses initiations et relations personnelles (amoureuses et familiales). Le traitement du temps entre dans un mécanisme très bien construit par le récit pour forger une atmosphère, un point de départ à nos perceptions de l'univers fictionnel qui est intrinsèquement lié à une perspective enfantine, c'est-à-dire, Radiguet opère une infantilisation du point de vue discursif pour signaler les traits insensés, incompréhensibles des conflits meurtriers.

Encore d'autres détails à propos des personnages, temps et espaces valent bien la peine d'être signalés, mais nous allons nous limiter aux aspects généraux de l'ensemble parce qu'ils nous offrent déjà un répertoire suffisant pour la lecture de la scène qui procèdera la troisième section du présent chapitre, comme manière d'illustrer le système méthodologique proposé dans ce mémoire de maîtrise.

4.2 DE LA THÉMATIQUE

Comme déjà mentionné plusieurs fois, ce roman est extrêmement accolé à la thématique de la guerre. Bien sûr, dans le premier paragraphe du texte le narrateur nous révèle déjà que son aventure est seulement possible parce que la France est en guerre. Elle n'est pas si explicitement présente dans l'histoire à sa forme conventionnelle (les champs de bataille, les blessés, la destruction des villes par la puissance des armements, la crise économique, etc.), en vérité elle se présente spectrale. Le trait de la guerre le plus factuel présent dans le roman sont ses bruits : les canons de la bataille de Meaux (p. 58) sont le premier indice et juste après le narrateur évoque les rumeurs de captures des « uhlans » à Lagny (15 kilomètres de distance de F..., la ville natale du protagoniste), alors il y a une certaine distanciation du récit par rapport à la réalité de la guerre. Et bien, c'est par le son que la guerre est ouverte, dans la perspective du narrateur-protagoniste, et c'est également le son qui lui met un point final à travers les cloches de l'armistice, cette présence invisible de la guerre est convenablement conforme à la perspective infantilisée des événements construite par le narrateur comme un recours pour éviter la brutalité crue de la guerre (nous en parlerons plus lors de l'analyse de la première scène choisie, section 3.3.1). Les trains des soldats apparaissent, mais même cela est peint en couleurs fantaisistes. Il est pertinent d'évoquer l'image avec laquelle Radiguet crée une très belle allégorie de la guerre :

Nous allions chaque jour, après dîner, à la gare de J..., à deux kilomètres de chez nous, voir passer les trains militaires. Nous emportions *des campanules et nous les lancions aux soldats*. 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 autant de vin gaspillé, de fleurs mortes*. Il fallut *pavoiser les fenêtres* de notre maison. (p. 50).⁵²

52 C'est moi qui souligne.

Le vin gaspillé comme tant de sang des jeunes soldats « répandait » sur les champs « jonchés » de cadavres, le choix lexical dénote la transposition de signification. La présence des fleurs est une autre image fortement présente dans cet extrait, celles que les soldats ne pouvaient pas attraper et qui restaient sur le quai de la gare comme les amours qu'ils étaient obligés d'abdiquer. Les campanules, ce sont des fleurs en format de cloche – un autre mot comblé de signification dans ce roman⁵³. Insinuantes, cette fleur révèle par une double affirmation (pragmatique et symbolique) – son format de cloche et les symbolismes de la féminité que les fleurs véhiculent, le réceptacle, le calice qui reçoit dedans soi le masculin – ce que péniblement manquerait aux hommes du front : la tendresse de ses femmes, leur sensualité réconfortante. La sensualité féminine et la sexualité y jouent un rôle très important, principalement quand il s'agit de mettre quelqu'un en action : l'intervention du désir charnel fait bouger cet adolescent indolent, lorsque sans cela c'est l'ennui qui occupe son esprit⁵⁴.

Jamais autant de jeunes vies gaspées en raison du pouvoir de la conquête, de

53 La cloche apparaît déjà sur la première page du roman, quand le narrateur l'utilise comme métaphore à sa condition avant et après la déclaration de la guerre. Il se dit un « chat » qui attend le chaos du conflit pour pouvoir accéder au fromage sous la cloche. La guerre casse la cloche comme elle casse aussi les conventions moralistes qui empêchent la complète liberté du protagoniste de réaliser ses ambitions. La cloche, initialement, fonctionne comme un engagement pour son esprit ; elle, à partir de sa brisure, initie le processus de naturalisation du protagoniste à cette nouvelle réalité. Et, par une seconde fois, à la fin du récit, elle le libère à nouveau d'un emprisonnement causé par l'anxiété de la séparation de Marthe, par le doute de l'avenir, par l'impossibilité d'action face à la situation : « Au bruit de la sonnette, au passage d'une voiture, je tressaillais. Je guettais dans ma prison les moindres signes de délivrance. À force de guetter des bruits qui pouvaient annoncer quelque chose, mes oreilles, un jour, entendirent des cloches. C'étaient celles de l'armistice. » (p. 171). Même attristé, et il se dit « perdu » sans rien pouvoir contre Jacques qui rentrerait définitivement, cette résolution qui lui est imposée par les cloches de l'armistice configure sa décharge d'une circonstance où son amour et son enfant sont devenus un « problème logistique » (s'il l'on peut ainsi l'appeler). Enfin, le symbole de la cloche, ses formes et fonctions créent un jeu de mots qui contribue davantage aux effets de carnavalisation du récit.

54 Nous avons un exemple bien emblématique de cette mobilisation à l'action que la sexualité promet, et ce n'est pas par hasard que l'auteur l'a représenté à travers les fleurs : « Mon père n'avait jamais pu obtenir que je m'occupasse de mon jardin, comme mes frères, mais je soignais celui de Marthe. Je ratissais, j'arrachais les mauvaises herbes. Au soir d'une journée chaude, je ressentais le même orgueil d'homme, si enivrant, à étancher la soif de la terre, des fleurs suppliantes, qu'à satisfaire le désir d'une femme. J'avais toujours trouvé la bonté un peu naïve : je comprenais toute sa force. Les fleurs s'épanouissant grâce à mes soins, les poules dormant à l'ombre après que je leur avais jeté des graines : que de bonté ? – Que d'égoïsme ! Des fleurs mortes, des poules maigres eussent mis de la tristesse dans notre île d'amour. Eau et graines venant de moi s'adressaient plus à moi qu'aux fleurs et qu'aux poules. » (p. 148). Un autre indice important du rôle de l'image des fleurs c'est que son premier contact avec l'univers de Marthe, la première connaissance de son existence, sont les fleurs stylisées qu'elle peignait, conditionnant alors l'image de leur rapport amoureux à un symbole difforme et simplifié comparée au modèle réel, un très subtil symptôme de l'abjection de l'amour.

la domination et soumission. Un point fortement repris par Radiguet dans la construction de son narrateur protagoniste qui agit sans scrupules et reconstruit froidement dans le récit de ce roman toutes ses tactiques et stratégies de conquête, de domination psychologique et émotionnelle. Dans un monde où la guerre fixe les règles, ce sont les uns qui savent en profiter les plus adaptés. Le choix de mots polysémiques construit alors deux espaces parallèles, ce où se trouvait effectivement le quai de la gare et ce terrain que l'on pouvait seulement imaginer, attrapé par les combats et la destruction. Un espace, ou plutôt une image, qui foctionne comme supplément d'un autre espace brutal qui ne pouvait pas faire partie de l'imaginaire d'un enfant, envisagé selon la limitation du protagoniste. Une superposition qui réaffirme l'hypothèse de carnavalisation, parce qu'en laissant un « souvenir de feu d'artifice » ces profondes tristesses prennent une gravité encore plus mélancolique, à côté des draps qui pavoisaient les fenêtres. Encore une autre fois le patriotisme semble ne pas faire du sens devant le spectacle de la mort apporté par la guerre. L'impression qui nous laisse cette dernière phrase du paragraphe, trop contrastante aux « fleurs mortes » qui viennent juste avant, c'est d'une prescription de la culture et de la morale que l'individu s'e soit dissous dans le spectacle nationaliste. Mais, « sur scène », avec les personnages, la seule situation de guerre que nous arrivons à toucher est celle de la guerre morale contre les deux amants opérée par les espaces sociaux décrits antérieurement.

Si le premier extrait met à point une image superposée des champs de bataille, dans un second passage les trains sont à nouveau rappelés, cette fois pour cacher la douleur du deuil interminable et les corps jamais retrouvés. Il arrive que, à l'époque où Radiguet faisait encore des ajustements dans sa composition pour pouvoir la publier en 1923, une loi est approuvée qui permettait les familles des disparus de retrouver leurs morts, restés sur les champs de bataille depuis 1918, dans les cimetières militaires établis dans les zones des combats. Toute cette situation de perte, la victoire étant obtenue à un pris jamais raconté, la cicatrice reste apparente dans la littérature de l'époque et, voulons-nous croire, cet extrait y réfère :

Depuis, quand par hasard, ayant dîné à Paris avec Marthe, nous reprenions *le dernier train*, j'avais *respiré ces roses*. Dans la cour de la gare, *les manœuvres déchargent d'immenses caisses qui embaument*. J'avais, *toute mon enfance*, entendu parler de *ce mystérieux train des roses qui passe à une heure où les enfants dorment*.⁵⁵ (p. 149)

55 C'est moi qui souligne.

Le narrateur parle à ce moment d'une conversation qu'il aurait avec Marthe à l'époque de leur idylle chez les Grangiers, un moment spécifique où ils délirent à propos de leur avenir, les villes où ils voudraient habiter, où ils pourraient vivre ensemble ; il déclare qu'il lui plairait habiter près de Mandres « où on cultive les roses » (p.149). Ici nous pouvons remarquer l'insistance sur les mots polysémiques, le vocabulaire qui décrit les trains, les fleurs sont encore une autre fois couvertes de secondes significations qui construisent une superposition d'images. Les roses que l'on respire ici sont un euphémisme pour l'odeur qui certainement hantait les familles au moment de l'exhumation et l'identification des corps, la fétidité atroce du dégât ; les « immenses caisses » apportées qui embaumaient le quai, les bières des jeunes soldats. Les motivations des familles françaises, le besoin de retrouver les corps de ses jeunes soldats fait partie d'un processus naturel du deuil : il est nécessaire la substitution progressive de l'objet de leur affection, le tombeau est un élément matériel qui sert de support aux familles pour graduellement se détacher de la présence des disparus. Quand il n'y pas ce mouvement progressif d'adaptation, les rites de préparation à la mort (les soins du mourant), quand les familles ne peuvent veiller ses morts et les dire adieu comme de règle, il reste un vide qui ne peut pas être comblé (AUDOIN-ROUZEAU, p. 47).

Quand le narrateur mentionne « le mystérieux train des roses » dont il avait entendu parler pendant « toute son enfance », ce qui est signalé là sont justement les mystères de la mort, non dans le sens religieux du mystère parce que le roman traite la religiosité avec très peu d'égard (où plutôt d'une manière caricaturale⁵⁶), mais parce que la fin de la plupart des soldats était solitaire, au milieu des conflits il n'était pas possible de discerner les tragédies

56 La religiosité a un rôle bien spécifique dans ce roman. Elle est là pour faire contraster l'irrationalité de la foi et du surnaturel à la méthodologie extrêmement raisonnée de ce narrateur. Radiguet joue avec les particularités qui caractérisent le domaine du céleste en ajoutant à ces distinctions divines un trait de méfiance, de menaçant : « Je redoutais aussi l'agacement que donne une certaine voix angélique des femmes qui s'éveillent et qui, comédiennes de race, semblent chaque matin sortir de l'au-delà. » (p. 126) ; de même que l'épisode de la photographie de Marthe annonce un avenir sombre à travers la superstition du jeune lycéen qui « dans un mouvement de rage », a déchiré une de ses lettres 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 interprétait les faits les plus minces dans un sens tragique, j'avais déchiré ce visage. J'y vis un avertissement du Ciel. » (p. 138). À ces occasions, que l'auteur en profite pour dévisager le signe de la béatitude, s'ajoutent les moments de reniement exprès quand, par exemple, il avoue son malaise face à la demande de Marthe d'aller chez elle à J... lors de son voyage en campagne : « Son insistance me rappelait celle d'une de mes tantes fort dévotes, me reprochant de ne jamais aller sur la tombe de ma grand-mère. Je n'ai pas l'instinct du pèlerinage. Ces devoirs ennuyeux localisent la mort, l'amour. » (p. 140). Ce dernier extrait nous apporte encore une nouvelle opportunité de relier l'amour et la mort comme ce qui constitue l'univers de l'humain, comme déjà présenté.

particulières, plusieurs fois les morts n'étaient pas même identifiables, ils étaient alors enterrés comme un corps collectif (c'est à dire ils perdaient leurs vies, des parties de leurs corps, en même temps que leurs identités). Alors, après tant de temps, ceux qui restaient anéantis depuis leur mise en terre sont convoyés jusqu'à ce qu'ils rejoignent leurs individualités, si importantes pour les endeuillés qui les réclamaient. Ce train qui passait « à une heure où les enfants dormaient » peut être bien compris sous cet axe interprétatif comme l'impossibilité du réel ; la brutalité qui est attendue de ce type de décor est trop cinglante, elle ne peut pas être supportée par l'imaginaire d'un enfant, cela ne fait pas partie de leur univers. Pour cette raison, le texte reconstruit ses événements funestes et sombres comme le « dernier train » qui arrive la nuit, taciturne, à une heure où il n'est pas accessible à l'innocence des enfants, il n'est pas possible de la compromettre parce qu'ils ferment leurs yeux à l'abjection du monde en guerre. En gros, ce que le roman propose avec ce narrateur qui parle d'une perspective pas assez loin de cette pureté enfantine, est exactement le refus de la guerre : ce roman, en ôtant la guerre de son agencement d'événements, en ne pas la prononçant à haute voix, il structure tout un discours antiguerre beaucoup plus intense que s'il décrivait le quotidien de la guerre à chaque paragraphe.

Encore qu'énormément importante pour le récit, ou pour l'auteur et son contexte historique, la guerre n'est pas la seule thématique ni la principale. À elle s'ajoutent quelques autres questions qui forment la structure d'une thèse centrale de la symbolique du roman : celle de l'anéantissement de l'être. Outre la guerre, nous pouvons relever au moins 3 autres sujets que Radiguet fait déambuler au tour de cette problématique, qui est la plus visible au premier moment. L'auteur réussi bien à les construire intrinsèquement liées les uns aux autres pour atteindre cet effet de néantisation, d'effacement de l'homme par les forces mêmes qui le constituent comme individu ; la mort est au centre de cette thématique de la destruction, aussi comme la guerre. Il y a une certaine idée fixe du jeune garçon protagoniste, il parle à plusieurs reprises de la mort, il l'évoque comme l'on récite un mantra : « Lorsque j'étais chez elle, si elle s'absentait pour acheter du lait et des gâteaux, et qu'au bout de cinq minutes elle ne fût pas de retour, l'imaginant sous un tramway, je courais à toutes jambes jusque chez la crémière ou le pâtissier. » (p. 118). Sa perplexité devant le phénomène de la mort est telle que, quand il témoigne l'épisode de la bonne qui s'est jetée du toit de son voisin (la scène qui sera analysée à la suite du présent chapitre), il se dit frappé par « la poésie des choses ». Parfois cette obsession pousse ses sens jusqu'à la limite de la possession de Marthe et du sadisme en la manipuler, et manipuler les circonstances : « Dès qu'une maîtresse, un ami, sont en retard de quelques

minutes à un rendez-vous, je les vois morts. Attribuant cette forme d'angoisse à sa mère [de Marthe], je savourais sa crainte, et que ce fût par ma faute qu'elle l'éprouvât. » (p. 99).

Une récurrence tout au long du roman est aussi que l'amour et la mort sont toujours liés pour ce qu'ils apportent quelque soulagement aux peines et à l'ennui en même temps qu'ils font subir des supplices, l'éternel conflit entre Éros et Thanatos. En fait, il y a déjà au moins un siècle que la psychanalyse a établi une connexion directe entre la sexualité et les pulsions de mort⁵⁷. C'est toujours comme se montre le narrateur-protagoniste : entre l'amour et la haine, son expression de la passion et de la sexualité a presque toujours le goût du « vandalisme », de l'agacement de l'objet de son désir – c'était le cas de Svéa, l'amie de Marthe, discuté antérieurement – sans aucun égard pour altérité, rien n'existe sensiblement pour lui que sa propre existence, alors il fait de Marthe une raison de vanité :

Quel prestige aurait pour un enfant un jouet qui se donne lui-même ! J'étais ivre de passion. Marthe était à moi ; ce n'est pas moi qui l'avais dit, c'était elle. Je pouvais toucher sa figure, embrasser ses yeux, ses bras, l'habiller, l'abîmer, à ma guise. 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... » (p. 86).

Il n'est pas seulement le conflit qui écrase, qui supprime l'existence raisonnable de l'être humain, c'est aussi l'amour qui nous soustrait notre individualité en nous exigeant la complaisance, jusqu'à la pleine assimilation ; la dissolution de l'être, parce que la mort ne suffit pas : « Ma jalousie la suivant jusque dans la tombe, je souhaitais qu'il n'y eût rien, après la mort. [...] Oui, c'est bien le néant que je désirais pour Marthe, plutôt qu'un monde nouveau, où la rejoindre un jour. » (p. 180). Et dans le cas de ce « couple lamentable », selon ses propres mots, le narrateur retrace l'évolution de leur amour en agacement, qui aboutit au décès de Marthe, sa complète défaite en bénéfice de son amant et leur enfant, tant qu'ils sont les deux, à la fin, acquittés par sa disparition. Autrement dit, ceux qui survivent sont les plus forts, les plus adaptés (ou bien les uns qui auront la chance de ne pas être touchés par le « tir ami », à l'exemple de l'enfant).

Il y a encore une autre dichotomie présente dans le roman, et qui accompagne celle de Éros/Thanatos. Les images du feu et de l'eau sont jouées selon cette logique de vivacité et de

57 À ce sujet consulter les Essais de psychanalyse de Freud (1927), principalement *Au de la du principe de plaisir*, dans cet ouvrage.

destruction, dans cette dualité qui représente les deux côtés de l'homme. Mais ce qui est intéressant c'est que d'une certaine manière les rôles sont invertis. C'est à dire, sans oublier que chacun de ces éléments primaires sont saturés de significations et que la symbolique associée à chaque un des deux est infiniment variée, ce qui s'observe le plus souvent de cette opposition feu/eau dans la compréhension générale (le sens commun) est la vie, la force créative, représentée par l'eau en contraste avec le feu qui assume la polarité destructive. Ce qui se peut avérer dans le *Diable au corps* sont les images relatives au feu associées à la convivialité, au bien-être, la tiédeur du feu réconforte souvent les deux amants ainsi comme chez le protagoniste il est un élément important qui établi le lien entre le jeune homme et sa famille, les conversations auprès du foyer sont les moments de quiétude et de réconciliation avec les siens. Bien que l'on puisse l'attribuer une valeur de purification à quelques moments où nous voyons le feu servir de subterfuge : quand Marthe brûle les lettres de Jacques par exemple, pour ne pas savoir ses mots, un essai de négation de son infidélité (le détournement du regard, comme déjà commenté, est mis en œuvre avec persistance dans ce roman) ; aussi Mme Grangier, pour défendre le contact entre les deux jeunes amants, jette les lettres du jeune homme au feu, une tentative de nier le déshonneur de sa famille.

Par contre, l'eau assume un rôle de bourreau dans cet univers romanesque : elle n'est plus celle qui donne la vie, qui maintient la substance de la matière, mais la responsable par sa dissolution. C'est l'eau qui déconcerte, qui met en angoisse et en danger, enfin qui tue à travers plusieurs métaphores et dans toutes ses présentations, l'eau courante, les eaux profondes, la pluie. L'évocation de la mer est la principale d'entre elles, ce sont les figurations de la froideur et l'impitoyabilité qui prédominent dans le récit. Ces images créent presque une entité surnaturelle responsable pour mener l'homme à son destin, comme n'importe quel système organique sa fin est la défaite. Ce sont aussi ses vagues qui effacent leur amour, un château de sable, et leur bonheur, dans l'allégorie utilisée par le narrateur quelques moments. Le mal de mer est la sensation qu'il éprouve quand ils se séparent, après la réclusion de Marthe chez ses parents à la fin du roman. Ou encore, c'est la pluie qui verse le jour des hôtels à Paris qui cause la fragilité de la santé de Marthe et, après, sa mort. Ce sont d'incalculables références à cette puissance destructive de l'eau dans le texte, chaque une prend un aspect qui renforce notre thèse de la néantisation de l'être humain comme la réalité incontournable de notre vie sous le signe de la culture.

Nous pourrions, en plus, faire une correspondance de la dualité feu/eau avec le genre de ces mots dans la langue française. Le masculin et le féminin, qui correspondent aussi au

père et à la mère (inévitables jeu de mots avec la mer), encore une autre fois inversés dans ces rôles. Dans cet univers, à partir de la perspective du narrateur de Radiguet, la figure masculine est celle qui offre le confort et l'amabilité desquels la mère, la plupart des fois, est responsable – le père de cet adolescent est projectif et complice à l'extrême, comme les représentations du feu sont tièdes et invitantes au lieu d'être menaçantes ; de l'autre côté, la dureté et sévérité qui sont généralement endossées par la figure paternelle ici sont tombées sur la mère du protagoniste – avec la même froideur et l'impersonnalité qui caractérise la mer dans le récit, cette femme établit avec son fils un rapport de normes et devoirs parentaux sans aucun investissement émotionnel, elle est simplement là, comme la mer a été toujours là en dépit de ses noyés, naufragés, etc. Il nous semble juste d'affirmer que cette économie développée par Radiguet exigeait ce protagoniste avec les caractéristiques psychologiques aussi inusitées, les calculs et le cynisme sont alors opposés à la prérogative morale qui se suppose le centre de notre civilisation. Une fois de plus, c'est par l'opposition, ou plutôt par l'inversion de traces prises dans notre imaginaire comme les « corrects » ou les « normales » du point de vue de l'humain que l'auteur construit un très fort discours contre l'absurde d'un temps historique comme ce de la Première Guerre ; il met à jour un roman fruit de cette formule « jeunesse + guerre », qui parle d'amour, qui parle de l'initiation, mais qui est plus un *roman de guerre* que plusieurs de ses contemporains pourraient le faire en écrivant à propos d'éléments bellicistes explicitement.

Il nous est indispensable de traiter encore un dernier élément qui architecture cette structure de négation que le roman soutient. C'est l'économie du silence qui traverse le récit, de la même façon que les enfantillages du jeune protagoniste. Mais, cette fois, ces éléments ne sont pas apposés, ils construisent une logique supplémentaire. Dans le cas il y a une interdépendance entre la représentation de ce jeune immature – aucunement expérimenté aux rapports sociaux, incapable de créer de lien avec les personnes qui l'entourent, – et ces moments silencieux occasionnant le manque de communication qui finisse par renforcer son inadaptation aux règles conviviales. C'est un cycle aisément engendré par Radiguet pour conférer le plus de vraisemblance possible à son narrateur-protagoniste. Rosenfeld (1996, p. 73) nous présente une hypothèse qui nous convient bien dans ce contexte, il précise que la difficulté de construire, au moment de la lecture, notre compréhension de la totalité des personnages (les propres relations entre ces personnages contribuent à cette impression d'incertitude) est un reflet de nos relations réelles avec les personnes réelles qui sont toujours en processus de construction de leurs individualités, une tâche qui s'accomplit seulement en

occasion de la mort. Ses observations de la *discontinuité* de notre compréhension sur les êtres résultent dans la littérature en personnages qui obéissent à une conception symbolique de l'homme, l'auteur fait incarner dans ses êtres non existants des archétypes humains qui sont plus une étude de son univers intérieur que de l'extérieur. Ce qui, selon lui, est donné en représentation par le manque de communication entre les personnages. Nous pouvons lister une dizaine d'occurrences et cette incompatibilité principalement entre Marthe et l'adolescent, il se dit à l'aise dans le silence, mais pour Marthe il découvre que cela était impossible : « Mon silence l'inquiéta ; elle y voyait de la résignation. » (p. 84).

Ce besoin du « mutisme » narcissique du protagoniste peut être indiqué comme encore un autre trait, parmi tant d'autres, de l'infantilisation de ce complexe personnage :

Mais Marthe, qui goûtait le même charme, croyait le goûter seule. Dans ma paresse heureuse, elle lut de l'indifférence. Pensant que je ne l'aimais pas, elle s'imagina que je me lasserais vite de ce salon silencieux, si elle ne faisait rien pour m'attacher à elle.

Nous nous taisions. J'y voyais une preuve du bonheur.

Je me sentais tellement près de Marthe, avec la certitude que nous pensions en même temps aux mêmes choses, que lui parler m'eût semblé absurde, comme de parler haut quand on est seul. Ce silence accablait la pauvre petite. La sagesse eût été de me servir de moyens de correspondre aussi grossiers que la parole ou le geste, tout en déplorant qu'il n'en existât point de plus subtils.

À me voir tous les jours m'enfoncer de plus en plus dans ce mutisme délicieux, Marthe se figura que je m'ennuyais de plus en plus. Elle se sentait prête à tout pour me distraire. (p. 82)

Mais ce qui est le plus angoissant est de constater qu'il n'est pas seulement en silence qu'ils ne se comprennent pas, ce sont surtout leurs moments de conversation qui sont les plus problématiques : « De même que je traduisais faussement les phrases de Marthe, croyant leur donner un sens plus profond, j'interprétais ses silences. Ai-je toujours eu tort ; » (p. 126), parce qu'en fin de compte l'amour n'est que « l'égoïsme à deux, sacrifie tout à soi, et vit de mensonges. » (p. 101). Les nombreux mensonges de tous les personnages par des raisons les plus variés (c'est comme une compulsion dans cet univers de Radiguet) ont le but de taire la cruauté du réel, vu le monde de l'après-guerre. Un autre personnage qui est maintenu en silence jusqu'à la dernière page du roman (littéralement) c'est Jacques. Nous n'avons jamais accès à ses paroles directes sauf à la fin chez son rival (sans le savoir, bien sûr) où il va pour obtenir les aquarelles de Marthe. Nous ne pouvons jamais lire ses lettres, elles nous sont commentées passagèrement et seulement quand il y a quelque information qui affecte le quotidien des deux amants. Une grande partie de lettres est brûlée par Marthe, ce qui

dérangeait le jeune garçon : « Elles grandissaient une seconde le feu et, somme toute, j'avais peur de voir plus clair. » (p. 87), de comprendre l'absurdité de laquelle le monde est issu.

Il n'est jamais trop prudent d'affirmer que ces aspects du récit qui ont été examinés jusqu'ici ne sont pas prétendus les vraies et réelles intentions de l'auteur par rapport à sa composition, ni se prétendent les seules possibles dans notre perspective d'étude. Ils sont les principales considérations que nous avons jugé pertinentes pour l'analyse de la scène analysée comme représentative du roman. Toujours en respectant la proposition que nous avons présentée, il était nécessaire quand même de faire une coupure dans l'énorme quantité d'aspects qui avait pris notre attention et qui malheureusement, pour quelques questions pratiques, ne pouvait être compris dans la limitation de ce travail. Nous devons à partir de la prochaine section dépeindre la systématisation de la scène et ses mécanismes, avec l'identification de ses parties, de ses éléments de composition et sa corrélation avec les réflexions dressées là.

4.3 LA FARCE À TROIS ACTES ET DEUX SCÈNES RATÉES

Sans grands préambules, nous allons disposer les extraits repris du roman et, à travers une simple subdivision, indiquer les parties composantes de la scène et ses relations avec les thématiques déjà présentées. Naturellement, les romans ont consacré une structure qui repose sur la répétition de quelques formules dans soi, des blocs de représentations à de finalités analogues, qui renforcent le discours construit par le récit, l'idéologie du texte : « Une de ces règles semble être une sorte de binarisme, comme si à une scène devait être tendu le miroir d'une autre, où nous la reconnaissons. » (ORTEL, 2008, p. 42). Bien sûr que, comme notre base théorique assume le roman comme un enchaînement de scènes, nous allons évoquer quelques autres moments du texte qui font correspondance à ceux analysés, sans en tout cas avoir la prétention de rendre compte aussi de ces secondes scènes, elles servent simplement de point d'appui pour celle sur laquelle nous serons centrés.

4.3.1 LA BONNE FANTASMATIQUE

L'épisode de la bonne est traité par le narrateur comme un prélude aux tempêtes qui seront produites dans la vie du protagoniste après le commencement de la guerre. Une scène bouleversante de laquelle il se voit témoin quand de son enfance. Il s'agit d'une jeune femme (la bonne de ses voisins) qui par des raisons inconnues, se trouve sur le toit de ses employeurs complètement afollée, en menaçant se jeter par terre. Or, une scène de suicide implique déjà un tableau assez bouleversant pour un enfant, elle devient alors plus remarquable entourée des éléments figuratifs conçus par Radiguet pour rendre son pathétique encore plus insolite, encore plus perturbateur.

Parallèlement aux événements de la guerre et sa commotion, ce je-narrant nous démontre sa difficulté en accepter l'ordre, la logique, qui s'instaure au monde au moment de la guerre. Cette espèce de hors-norme inacceptable qui devient le « mode d'emploi » social : « Il est rare qu'un cataclysme se produise sans phénomènes avant-coureurs. L'attentat autrichien, l'orage du procès Caillaux répandaient une atmosphère irrespirable, propice à l'extravagance. Aussi mon vrai souvenir de guerre précède la guerre. » (p. 52). L'expression « Voici comment », qui forme le second paragraphe du second chapitre (bien avant le début de notre scène), elle seule se révèle fort significative dans ce contexte discursif. Car, pendant qu'elle signale clairement le rapport entre la guerre et l'aventure de ce jeune homme, elle dresse dans un ton de « didascalie » le caractère théâtral et spectaculaire avec lequel la scène est reconstruite et décrite par le narrateur dans ses détails bien appliqués par le lexique de la festivité et du *spectaculum*. Le rire créé par cet épisode renferme de très sérieuses critiques au patriotisme vide et artificiel apporté en lumière par les circonstances de guerre. Radiguet ridiculise les figures d'ordre de la ville — les conseillers municipaux, les pompiers, ils deviennent des clowns en une performance idiotifiante qui signale encore plus fort le pathétique, comme nous pouvons voir dans les séquences qui précèdent notre scène.

Cette importante partie de la structuration de la scène romanesque, *l'avant-scène*, est responsable de nous soumettre dès avant la scène proprement dite à l'atmosphère, les couleurs que nous devons attendre de l'événement représenté au cœur de la scène. Nous pouvons accéder préalablement à quelques éléments importants pour la construction du sens de l'image apportée par la scène en soi. Initialement, la bonne n'est même pas mentionnée, ce qui est décrit est le conseiller Maréchaud, son patron, pour nous planter dans l'imaginaire quelques possibles associations entre son comportement et les raisons qui ont motivé la bonne à monter sur le toit, et aussi pour nous faire comprendre quelques des autres personnages qui font partie de la scène, à exemple de son adversaire politique et sa femme. Cette figure

publique est prise comme un des bouffons du spectacle construit par la perception de cet enfant aucunement ordinaire :

Nous nous moquions, mes frères et moi, d'un de nos voisins, *homme grotesque*, nain à barbiche blanche et à capuchon, conseiller municipal, nommé Maréchaud. Tout le monde l'appelait le *père Maréchaud*. Bien que porte à porte, nous nous défendions de le saluer, ce dont il enrageait si fort, qu'un jour, n'y tenant plus, il nous aborda sur la route et nous dit : « Eh bien ! on ne salue pas un conseiller municipal ? » Nous nous sauvâmes. À partir de cette impertinence, les hostilités furent déclarées. *Mais que pouvait contre nous un conseiller municipal ?* En revenant de l'école, et en y allant, mes frères tiraient sa sonnette, avec d'autant plus d'audace que le chien, qui pouvait avoir mon âge, n'était pas à craindre. (p. 52)⁵⁸.

Le narrateur ironise le pouvoir public, en se moquant du conseiller, il le remet à un niveau clairement inférieur au sien et de ses frères qui rient, malgré son désespoir en se faire prendre au sérieux.

Le processus d'ouverture s'initie à la suite, nous pouvons remarquer la rupture abrupte dans le texte. Nous sommes jetés bien au moment de ce qui est une des plus importantes dates dans le quotidien des Français : le 14 juillet. Avec cette démarcation textuelle si évidente nous pouvons facilement déterminer que la suite sera quelque chose à attirer notre attention, premièrement parce que les fêtes de 14 juillet mobilisent toute une nation vers le civisme (un sujet délicat au moment historique de la parution du roman), deuxièmement parce qu'à ce point du texte le lecteur s'est déjà aperçu de la position un peu controversée de ce narrateur par rapport à la guerre (position qui renverse le sens de ce même civisme qu'il suscite) en configurant à ce moment une grande ironisation de tout ce qui pourrait être associé à ses festivités à la suite du récit. Avec ces données, et sans jamais oublier que le protagoniste expérimente la Première Guerre mondiale pendant ses jours d'enfant/adolescent, nous sommes pressés de regarder ces faits sous le point de vue d'un garçon qui transforme le monde entier (sa famille, ses amis, sa maîtresse, tous, à des différents moments) en ridicules ou, comme il s'y réfère plusieurs fois, « les médiocres ».

Nous avons l'image du décor rapidement décrite, mais le peu qui est dit de ces éléments nous est très intéressant. Nous avons alors la vue en perspective de la maison des Maréchauds, ce qui apparaît le premier sont les tilleuls, puis le jardin et,

58 C'est moi qui souligne.

pour finir, la maison. Ils créent de cette façon une hiérarchie bien contrôlée par le regard de ce jeune garçon. Le plan est choisi pour donner l'impression d'une panoramique, à ce moment nous sommes présentés à une impersonnalisation qui prédominera dans tout ce chapitre.

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. 53).

Cette perspective panoramique nous semble produire une esthétique de distanciation d'où le narrateur s'en ôte pour créer une présence virtuelle. Cela veut dire, nous sommes là avec le narrateur il nous confie ces événements qu'il a témoigné, mais il le fait à travers un discours qui semble très proche des narrateurs omniscients. Il avance le regard avec l'objectivité d'une caméra, et il garde la même tenue jusqu'à la fin de notre scène. Premièrement nous avons contact avec la foule, le mot « attroupement » nous sonne bien péjoratif dans ce cas. Cette masse indistincte produite par la vue panoramique fait le contraste de la partie de l'espace qui appartient à espace restreint (le centre de la scène, lieu de l'action) et fonctionne comme une espèce de chœur tragique qui interagit avec les éléments principaux de cadre scénique. L'assemblage de voix qui s'organise en faveur de la bonne⁵⁹ peut assumer un rôle très important dans la composition de cette séquence, à partir du moment que l'on fixe son occurrence à l'*espace vague*, la partie de la scène qui représente le réel. Rien de plus réel que l'inconscient de l'homme. L'image de la foule établit une correspondance directe avec cette partie de la psyché humaine fortement liée à son caractère primitif, ou animalesque (pour suivre la thématique présentée). La masse, elle veut du spectacle, elle s'extasie avec la tragédie de la folle, de la même manière que notre inconscient abrite toute l'agressivité latente produit de notre assujettissement culturel. Elle peut être même comparée au niveau de sa structuration chaotique et, en même temps grégaire et misanthrope. Elle est là pour en tirer profit quand ils changent, par exemple, de la place centrale la célébration du 14 juillet, se dirigeant à la grille des Maréchauds, à cause des ventes ratées par le public qui se pressait à voir la folle se jeter du toit — aucun jugement moral, ici le pur et simple opportunisme et satisfaction à la nuisance d'autrui. Nous

59 Postérieurement, les spectateurs du « théâtre de Gignol » — qui s'établit entre la bonne et les pompiers, conseillers, etc. — participent activement au dénouement de cet épisode.

verrons ensuite le rôle que cette foule assume au moment décisif de notre scène. Répétitivement, cette thématique émergée de la composition du roman, également les correspondances à la guerre et ses implications, comme déjà expliquée sont visible.

Mais, en avançant de ce premier plan au second, nous voyons une configuration géométrale créée par les éléments dedans la clôture présentée par la grille :

Quelques tilleuls élagués cachaient mal leur villa au fond du jardin. Depuis deux heures de l'après-midi, leur jeune bonne étant devenue folle se réfugiait sur le toit et refusait de descendre. Déjà les Maréchaud, épouvantés par le scandale, avaient clos leurs volets, si bien que le tragique de cette folle sur un toit s'augmentait de ce que la maison parût abandonnée. (p. 52).

Déjà le premier élément repéré de l'image, les tilleuls, renforcent ce qui était déclenché dans l'avant-scène : cet arbre symbole de la Révolution de 1789, n'est pas là pour représenter la liberté comme nous dit la tradition, il est là pour cacher, pour décevoir. Mais quoi exactement ? Nous sommes informés juste après qu'ils masquent la maison au fond du jardin, mais cette maison n'est pas un simple point de fuite posée au fond de la scène, elle est justement l'endroit où aura lieu le « théâtre de la bonne ». Ce sont alors des lignes compositionnelles simples, mais qui nous disent des informations bien complexes à propos de la configuration du champ visuel. Premièrement, les arbres forment des lignes verticales, ils organisent l'information visuelle relativement à l'horizontalité de la foule. Un équilibre est établi entre ces deux lignes, ces deux forces qui représentent ici dans notre thématique les aspects primitifs et socioculturels de l'homme. Il y a une tension visible au point d'intersection de ces lignes, comme dans la vie de notre protagoniste.

Nous sommes présentés à la masse de gens qui s'attroupent devant la grille dans le premier plan, formant une ligne horizontale — l'horizontal de la généralité de la vie, de l'universel, de l'indistinction, du plein. Juste auprès, fonctionnant comme une frontière divisant notre cadre scénique nous avons la grille et les arbres. Alors, ces deux éléments conjointement établissent notre *écran*. L'un posé comme un signe de la souveraineté du privé dans notre société, la grille est ce qui maintient ce qui nous appartient et aux nôtres dans la sécurité de la propriété, elle établit avec une rupture abrupte ce qui est général et ce qui est individuel en se posant entre nous et les consignes sociales. La grille crée visuellement des lignes intermédiaires, parce

qu'horizontale dans son extension (largueur de la propriété), une ligne qui accompagne l'horizontalité de la foule, et verticale en hauteur, en accompagnant les arbres de l'autre côté. Les arbres, à son tour, comme un rappel de l'individualité, la verticalité de la subjectivité homme complémentaire à son horizontalité. L'arbre s'élève comme unité, distinct l'un de l'autre, différemment de la foule. Il symbolise le particulier de chaque personne et ses relations qui, quand même, sont délimitées par les bienséances conviviales — voyons que les arbres sont « élagués » de leurs disconvenances.

Jusqu'ici, nous avons une composition spatiale pleine, les éléments remplissent les espaces distribués homogènement. Mais, subitement, cette configuration spatiale change. Une zone vide est placée au milieu de l'espace scénique en créant une lacune : la villa au fond du jardin. Cet espace vide apporte le silence thématique dans le récit entier à l'intérieur de l'architecture de la scène, il renforce l'économie thématique déjà établie. Il y a le point aveugle au milieu de la représentation, d'où toute signification est vidée intentionnellement, pour créer un abyme entre le raisonnement et la folie. Au fond du cadre, la bonne danse dans son spectacle du déraisonnable, qui est silencé par cet espace vide qui se pose entre la maison et la grille. L'espace restreint est maintenant plus intimidateur, même que caché par les feux d'artifice et les allusions aux festivités, ou peut-être parce que célébré comme un événement joyeux. Cette exhibition pénible figure dans l'intégralité du roman comme le total extrême du règlement social, complètement hors-norme. C'est justement cet extrême qui jouera un rôle important dans l'échange de significations entre la folle et le protagoniste au moment de notre scène proprement dite. À remémorer, jusqu'à maintenant nous parcourons l'espace scénique, sa construction devant nos yeux, mais nous ne sommes pas encore dedans la scène parce que son espace est érigé dans la séquence qui précède ce moment de tension et la faite surmonter graduellement :

Elle titubait sur les tuiles, sans, d'ailleurs, avoir l'air d'une ivrogne. J'eusse voulu pouvoir rester là toujours, mais notre bonne, envoyée par ma mère, vint nous rappeler au travail. Sans cela, je serais privé de fête. Je partis la mort dans l'âme, et priant Dieu que la bonne fût encore sur le toit, lorsque j'irais chercher mon père à la gare.(p. 53).

Elle reste toute la journée sur le toit, livrée à son aliénation, et notre héros est inquiet pour accompagner son avenir. Sur le toit elle s'est réfugiée (de quoi ou qui nous ne savons

jamais), mais ce qui configure le vrai spectacle est le jeu des propriétaires de la maison qui simulent leur absence, cet abandon auquel ils ont délibérément livré la maison est en effet l'abandon à toute la moralité par les figures publiques, politiques ou militaires. Encore une autre fois, parmi les dizaines d'occurrences dans le récit, le détournement du regard joue un rôle important pour la symbolique du roman, face au silence du point aveugle mis au milieu de l'espace scénique. C'est le détournement du regard contre la situation vécue par les Français au quotidien de la guerre et qui restait gardé en silence, les actes innommables que pratiquaient les militaires contre les familles de campagne qui étaient expropriées, leurs maisons prises comme point stratégique pour les batailles, ou encore les uns qui ont souffert encore pire avec les pillages et les violences des armées ennemies ; les soldats au front qui expérimentent une incroyable détresse pour le reste de leur vie, les hantent leurs cauchemars. Une réalité, dont les conséquences, personne ne peut s'évader depuis la révolution et qui transforme les événements tragiques d'un conflit en « confetti nationaliste » :

la doctrine de la souveraineté populaire, lors de la Révolution française, enrôle le citoyen dans la guerre selon des modes sans précédent. Ainsi, le civil est placé en même temps en dehors de la guerre et au cœur de celle-ci, selon une ambiguïté qui ne cesse pas de hanter les conflits modernes. [...] Le cycle de violence qui va de 1914 à 1945 est marqué ainsi non seulement par des campagnes de propagande d'une violence inouïe, mais aussi par la désignation des ressources morales, psychologiques, et politiques de l'ennemi comme cibles militaires – quitte à gommer la distinction entre soldats et civils. (HORNE, 2002, p. 536-537).

Cet espace devient de plus en plus un décor fantasmatique. La pauvre jeune femme performait une curieuse danse (de laquelle le narrateur est parcimonieusement sympathique) pendant que la foule criait et débattait les responsabilités des patrons. La dramatisation présentée ici commence à prendre un air de farce ; le plus qu'elle devient bizarre, le plus le drôle du spectacle monte avec la réaction de la foule comme public spectateur, les éléments de cette farce⁶⁰ s'arrangent de façon à former le pathétique de la « civilité », c'est-à-dire l'emphase sur l'animalisation. Maintenant nous avons déjà une ébauche de ce qui sera notre

60 Nous sommes appuyés, pour affirmer les caractéristiques de la farce, sur ce point de vue : « Le principe qui anime toute farce et qui met en relief sa qualité dynamique relève, selon Eric Bentley, d'une double dialectique. Le gai et le sérieux qui alternent en surface proposent un premier contraste. Celui-ci, toutefois, se trouve supplanté par un contraste plus fondamental qui se produit entre la surface et ce qui lui est sous-jacent : l'ordre et la légèreté qui définissent la surface doivent affronter un désordre et une violence de nature souterraine, un esprit de rébellion et de revanche qui exploite constamment les tabous sociaux. La structure profonde trahit la structure superficielle. Ce deuxième contraste n'a pas pour but d'atténuer ou de neutraliser ce courant de violence, mais ne fait, au contraire, que le rehausser. » (RUSH, p. 49, 1993).

scène, avec les tilleuls et la grille comme écran et la maison (tout son entourage) comme le noyau.

Et enfin, le narrateur présente encore un autre ingrédient qui fait augmenter l'infantilisation de notre perspective comme lecteurs ; quand il se déclare « sans spectacle » s'il ne peut pas regarder la bonne sur le toit, à ce moment nous plongeons dans sa « fantaisie » et nous acceptons à la prendre comme réalité. C'est à partir de ce point qui commence les trois segments de scène qui composent le reste de l'épisode. Nous avons affirmé que cet épisode se construit de façon à créer une petite farce dedans ce chapitre, étant la farce une des formes du drame, nous allons prendre la liberté de tracer un parallèle entre les trois parties qui composent cette séquence scénique et les *actes* qui composent une farce. Cela peut paraître un peu controversé, si l'on considère que, originellement, un acte est composé de scènes et pas le contraire, mais nous nous accordons cette licence pour être, cette procédure, parfaitement accommodée aux stratégies de composition de ce roman, comme déjà démontré : une simple inversion des paradigmes critiques pour accompagner les nombreux renversements et transpositions opérés par l'auteur lui-même (aux styles d'écriture qui était en évidences à l'époque) et, à deux autres niveaux, par le narrateur du récit (et ses interventions pas ordinaires) et ensuite à sa « version passée » (le garçon qui se contreposait à la « normalité » de ce qui est conventionné le comportement d'un enfant).

Sans oublier que, comme déjà indiquée antérieurement, la perspective de cette scène, conformément à celle du récit en sa totalité, est infantilisée. Nous sommes persuadés par les stratégies de l'auteur à témoigner ces événements du point de vue de ce garçon. Nous irons vertigineusement loin dans nos assomptions maintenant pour construire une représentation visuelle de cette scène. Centrés dans ce point de vue de l'enfant, il nous est d'extrême importance que nous soyons cohérents à notre temps et notre technicité photographique très avancés. Alors il nous est impossible de penser à une composition visuelle pour cette scène qui ne soit pas tordue, un peu déformé positionnement de cet observateur (narrateur). Il y a dans la photographie un effet extrêmement intéressant en termes de composition, qui nous permet d'attribuer à cette scène la dramatisation qui lui est inhérente. Regardons quelques images exemplifiant cet effet de perspective :



Image 1



Image 2

En utilisant ce type d'objective dans la photographie, il est possible d'obtenir un effet dramatisant qui aggrave les tensions créées par les lignes de force. Nous avons ainsi une distorsion dans le point de vue du narrateur qui exprime les effets inusités de l'image scénique construite par Radiguet. Ses stratégies de composition de

l'auteur font équivalent l'efficace de cette technique photographique et l'adéquation de la narration, du récit, des romans à partir du début du siècle, ce changement de paradigme qui avait institué plus tard la célèbre crise du roman. Surtout, cela nous remet aux conceptions et esthétiques consacrées par le roman de la seconde moitié de XX^e, à partir du nouveau roman.

Avec les éléments scéniques en place, encore quelques ajustements de la tension du récit et la scène peut, alors, se produire. La démarcation textuelle est de nouveau bien claire. Il y a une petite ellipse temporelle, dans le processus d'ouverture de la scène : nous sommes au début de l'après-midi quand le narrateur raconte qu'il devrait abandonner l'endroit. Il recommence sans subtilités en décrivant la folle dans « sa poste », comme son obligation, sa responsabilité de garantir l'attraction des festivités du 14 juillet, elle y était bien résolue. À ce moment-là, il commence à exagérer le lexique du spectacle, chaque phrase est décrite pour réaffirmer l'impression de théâtralité :

Du reste, jusqu'ici, pour la bonne, il ne s'agissait encore que de répétition plus ou moins publique. Elle devait débiter le soir, selon l'usage, les girandoles lumineuses lui formant une véritable rampe. Il y avait à la fois celle de l'avenue et celles du jardin, car les Maréchaud, malgré leur absence feinte, n'avaient osé se dispenser d'illuminer, comme notables. Au fantastique de cette maison du crime, sur le toit de laquelle se promenait, comme sur un pont de navire pavoisé, une femme aux cheveux flottants, contribuait beaucoup la voix de cette femme : inhumaine, gutturale, d'une douceur qui donnait la chair de poule. Les pompiers d'une petite commune étant des « volontaires », ils s'occupent tout le jour d'autre chose que de pompes. C'est le laitier, le pâtissier, le serrurier, qui, leur travail fini, viendront éteindre l'incendie, s'il ne s'est pas éteint de lui-même. Dès la mobilisation, nos pompiers formèrent en outre une sorte de milice mystérieuse faisant des patrouilles, des manœuvres et des rondes de nuit. Ces braves arrivèrent enfin et fendirent la foule. (p. 54)⁶¹

Il décrit juste après les aspects qui assumaient tout le décor à cause de l'inhumanité de cette jeune femme au toit, ses mots construisent une atmosphère presque surnaturelle. Il choisit comme l'étoile de son spectacle, cette folle « inhumaine », en la décrivant d'une façon en même temps respectueuse et agaçante. Elle paraît la seule figure qui lui est proche, malgré sa distance de la réalité, son air fantomatique, sa « douceur » controversée la font la seule créature qui agit logiquement selon l'humanité longtemps disparue des mentalités et des comportements à cette période extraordinaire de guerre. C'est surtout une certaine

61 C'est moi qui souligne.

identification avec la bonne ce qui lui causera de fortes réactions et qui lui fera embarquer dans le flot de ses premiers transports par rapport à son obsession de la mort. Il y a en plus une autre parodisation des figures publiques, cette fois ce sont les pompiers « volontaires » qui créent les premiers effets de rire. Ce comique continuera jusqu'à transformer en pastiche toutes les fonctions des rôles du pouvoir public. L'échec de pompiers dans la capture de la folle est décrit avec une telle infantilisation qu'il arrive à émuler les pièces théâtrales populaires auxquelles il fait des références directes deux autres fois au long du récit ; le Gignol renforce encore une autre fois le rire de cette situation tragique, en faisant dominer dans cette partie du récit l'esthétique farcesque.

Un changement subtil de focalisation du regard, de la folle et son attraction spectaculaire au public, qui s'adaptait à la situation pour mieux en profiter, nous renforce l'impersonnalisation mentionnée bien au début de l'analyse, avec le plan ouvert. La déshumanisation de cette jeune folle par le public était si grande qu'elle était aperçue par la foule comme un animal de cirque. Tout le rire qui transforme le tragique de cette situation en grotesque fabrique la carnavalisation plusieurs fois mentionnée antérieurement dans notre analyse :

Tandis que les tirs, les manèges, les baraques, place de la Mairie, se lamentaient de voir si peu de clientèle, une nuit où la recette devait être fructueuse, les plus hardis voyous escaladaient les murs et se pressaient sur la pelouse pour suivre la chasse. La folle disait des choses que j'ai oubliées, avec cette profonde mélancolie résignée que donne aux voix la certitude qu'on a raison, que tout le monde se trompe. Les voyous, qui préféraient ce spectacle à la foire, voulaient cependant combiner les plaisirs. Aussi, tremblant que la folle fût prise en leur absence, couraient-ils faire vite un tour de chevaux de bois. D'autres, plus sages, installés sur les branches des tilleuls, comme pour la revue de Vincennes, se contentaient d'allumer des feux de Bengale, des pétards. (p. 54).

Décus par le manque d'apothéose dans ce spectacle la foule se défait sans voir son sensationnalisme satisfait, cette partie sauvage de l'être humain se manifeste encore plus librement à des moments de conflits. Le sadisme de voir la violence, la mort, l'agressivité, la nécessité de la destruction surmontent la civilité moraliste et crée cet effet dans la masse de cruauté enfantine. La disparition d'une existence raisonnable pour cette femme, et d'une certaine façon pour lui (dans son identification), éveille en lui un sentiment de satisfaction. Son idée fixe de la mort transforme la situation en quelque chose sublime et poétique. Nous pouvons

remarquer une autre inversion qui transforme l'inhumaine jeune femme en signification positive dans le contexte de cette scène, et renforce la « civilité sauvage », la négativité des citoyens nationalistes qui fêtent leur « jour de la réplique », leur liberté étant rien qu'un rôle prédéterminé dans ce théâtre socioculturel. C'est dans cette dernière partie que nous arrivons alors à l'apothéose attendue. Tous les dispositifs en place, c'est là que la scène se déroule. *L'instant prégnant* de la scène éclate avec les feux d'artifice du 14 juillet :

Maintenant, on ne comptait qu'une vingtaine de personnes. Nous entendîmes les clairons. C'était la retraite aux flambeaux.

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, brisa la marquise dans sa chute, avec un fracas épouvantable, pour venir s'aplatir sur les marches de pierre. Jusqu'ici j'avais essayé de supporter tout, bien que mes oreilles tintassent et que le cœur me manquât. Mais quand j'entendis des gens crier : « Elle vit encore », je tombai, sans connaissance, des épaules de mon père.
(p. 56)

Le sens du jeune garçon sont tout alertes à ce qui se passe sur le toit, ses anticipations déjà à construire dans le lecteur aussi une espèce d'attente, de ce qui serait la fin du spectacle. Il est frappé donc par une explosion de sensations qui commencent par le son (nous en avons déjà indiqué l'importance), les flambeaux viennent ensuite pour éclairer encore plus la folle. En corrélation avec le moment où Marthe brûle les lettres de Jacque et, par la description du narrateur, nous voyons le feu s'agrandir par quelques instants chez lui la peur de « voir plus clair » (p. 87), les lampes ont mieux éclairé le pénible de cette folle. Le magnésium qui crée le flash blanc est à ce moment déclenché pour finalement l'aveugler, tout cela a un effet d'étourdissement chez le protagoniste qui surmonte jusqu'au point de culminer avec son évanouissement. Ce qui n'est pas ordinaire : ce n'est pas le moment de la chute, avec le « fracas épouvantable » que le corps de la bonne produit qui lui fait évanouir, c'est justement le moment où toutes ses attentes sont presque confirmées, sa nécessité de voir la mort est presque satisfaite, que son cœur bat rapidement, et soudain tout s'est défait par la constatation que la bonne « vit encore ». Cette donnée inattendue bouleverse le protagoniste d'une telle façon que son corps entier réagit au sens de nier la situation contraire à ses attentes. L'évanouissement apparaît ici comme la coupure que souffre tout le temps notre inconscient en face de la

conformité à la culture, la réalité sociale ne peut permettre notre agressivité d'être libérée à d'autres formes que ces actions indirectes et involontaires.

Cette farce tragi-comique est fermée par le silence complice du protagoniste et son père, très chargé de signification, en face des lourds faits qui étaient arrivés cette nuit, leur silence configure un éloge à l'absurdité. Un point où Radiguet s'approche de ses camarades avant-gardistes qui jouait avec l'absurdité du monde dans ses projets artistiques, bien sûr qu'à travers une esthétique complètement différente. On pourrait dire que Radiguet à ce moment crée un étonnant « néoclassique absurde », si l'on prend en considération que tous les éléments carnavalesques qui se trouvent ici dans cette séquence scénique sont fortement présents, moins marqués par des fois, dans tout le roman. À force de s'enfuir de l'esthétique surréaliste, Radiguet se met sur la route du tragi-comique. Le mélange entre ce qui dégoûte, qui cause de l'embarras et l'animalesque de cette femme aux « cheveux flottant » et une « voix inhumaine » s'oppose catégoriquement à la poésie et la douceur que le narrateur est sûr d'y percevoir. La sauvagerie comme un besoin pour l'être humain, cette période sans bornes qui commence avec le début de la guerre fait appel à l'origine des fêtes de carnaval médiévales (BAKHTIN, 1993), quand pendant un jour tout était possible à tout le monde, rien était interdit ni considéré criminel, tous les visages masqués les hiérarchies se défont, il reste seulement l'homme « cru » livré à ses désirs. Nous décrit Rosenfeld (1996, p. 60-62) que l'art du grotesque est certainement l'expression des profondes crises, comme celle vécue pendant l'entre guerres. Dans la représentation grotesque le monde, le fantastique et extraordinaire, se mélange à notre réalité quotidienne en créant une suspension de ses lois, c'est-à-dire que ce mélange produit une aliénation sous laquelle l'ordre de notre monde perde le sens. L'homme s'automatise, comme la pauvre bonne de Radiguet :

Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é "representação". No fundo - e na tendência de desmascarar o homem, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche - no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada. (ROSENFELD, 1996, p. 66).

Et si l'on observe ce que signifie les vas-et-vient des personnages principaux du *Diable*, il est facile à identifier la critique justement à l'aliénation de toute une génération qui plaide le nationalisme et prend la défense des ceux qui justifient la guerre. L'égoïsme

démesuré du protagoniste, l'excentricité de ses jugements, ses mauvais sentiments vers les personnages qui reprochent ses moindres caprices, se pose comme la principale raison de tout ce théâtre de marionnettes qu'il s'en engendre ; sans compter sa prétendue clairvoyance qui lui dispose consciemment les outils de manipulation desquels il se veut très fier. D'une certaine façon, ce personnage est une allégorie de l'appareil belliciste.

Un autre aspect important à mentionner de ce point lumineux crée dans la folle par les feux d'artifice, ce qui démarre dans la jeune son action de sauter du toit. Plusieurs courants artistiques s'occupent de l'objet dès, au moins, les avant-gardistes du XXe siècle. Ils construisent des objets artistiques basés sur le « détail choquant, chose dépourvue de sens, aberration pour l'œil » (LOJKINE, 2002, p. 237) : Lojkin trouve chez Barthes le punctum. Un élément qui renvoie toujours aux marges de la scène, à l'hors-scène ; paradoxal parce que l'incommunicable réverbération d'une expérience personnelle et parce que, en même temps, partie essentielle et universelle de la constitution de l'individu. « En ce sens, le punctum n'est pas propre à la photographie, mais à l'art tout entier, dès lors qu'il s'inscrit dans une perspective humaniste [...] de maîtrise du réel. » (LOJKINE, 2002, p. 239). Le punctum serait responsable par un réseau de signification qu'il entraîne et qui dépend d'un mouvement à deux dimensions postulé par Freud : la condensation du sens en focalisant l'attention sur un point spécifique – ici, le « quelque chose » de la scène –, et le déplacement de la scène originelle à une scène-écran ou une scène défendue – pour nous, la projection de la scène. Par un moment le lecteur est lui-même aveuglé par cet éclat. Dans notre imaginaire, cet éclat nous remet à n'importe quelle abstraction que notre inconscient s'est construit pour comprendre le tabu de la mort et notre rapport avec le néant qui en résulte.

4.3.2 COMMENTAIRE ADDITIONNEL

D'autres scènes au long du roman présentent des éléments qui renforcent la lecture de cette scène principale que nous venons d'analyser. Bien sûr qu'il n'est pas possible de présenter une analyse complète de chacune de ses séquences scéniques, mais il est au moins intéressant de les mentionner pour établir leurs corrélations. L'une des séquences qui ajoutent à notre lecture a déjà été mentionnée antérieurement, il s'agit de la première rencontre entre les deux protagonistes. C'est une promenade qui se configure plus ou moins sur le modèle d'une promenade rousseauiste, mais par des éléments qui semblent un peu pastichés, sans être pourtant une diminution où une critique à Rousseau, au contraire, Radiguet paraît revisiter l'esthétique classique avec ses innovations. Dans ce cas des promenades, il prend cet effet de déplacement,

le décor n'est plus un espace, mais un trajet, non comme faisait Rousseau en créant une scène sublime, de transport – *paysage état d'âme* (Lojkin, 2002, p. 130) –, mais comme déconstruction du dispositif scénique (qui, initialement, représente la projection de l'intériorité (subjectivité, vision du monde partiel) à l'extériorité (le macrocosme diégétique). Radiguet met en œuvre un mécanisme de substitution, il crée une autre scène, celle de ses parcours pensifs et ses stratégies mentales de pouvoir psychologique du protagoniste sur Marthe. Tout ce qui arrive n'est que le reflet de la supplémentation de l'événement réel par les assomptions et la logique d'inversion attribuée à ce narrateur dès le début de roman. À mesure qu'ils avancent dans le trajet de la marche, il se croit plus proche de Marthe, jusqu'à la fin qu'il s'imagine l'embrassant, quand la réalité se montrait opposée. Nous avons souligné à la suite, chaque pas qui lui faisait avancer en direction de Marthe, chaque de ses machinations :

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. Elle me montrerait mieux, des fleurs « stylisées ». *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 lis — ses 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.* Marthe leur en voulait que ce fût par tendresse. Son fiancé, dans ses lettres, lui parlait de ce qu'il lisait, et s'il lui conseillait certains livres, il lui en défendait d'autres. 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 travaillais souvent.* Mais, craignant ensuite que mon mensonge fût découvert, je la priai de n'en point parler à mon père. Il ignorait, dis-je, que je manquais des cours de gymnastique pour me rendre à la Grande-Chaumière. Car je ne voulais pas qu'elle pût se figurer que je cachais l'académie à mes parents, parce qu'ils me défendaient de voir des femmes nues. *J'étais heureux qu'il se fît un 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 inconvénient tout ce que j'avais dit à leur fille ; mais, moi, aurais-je pu le lui dire en leur présence ?

Marthe ne m'intimide pas, me répétais-je. Donc, seuls, ses parents et mon père m'empêchent de me pencher sur son cou et de l'embrasser. Profondément en moi, un autre garçon se félicitait de ces troubles-fête. Celui-ci pensait :

Quelle chance que je ne me trouve pas seul avec elle ! Car je n'oserais pas davantage l'embrasser, et n'aurais aucune excuse. *Ainsi triche le timide.* (p. 62-66)

La fermeture de cette scène nous percevons la victoire du protagoniste dans cette bataille mentale, quand Marthe plaisante son fiancé devant le groupe et se montre favorable aux suggestions et goûts du jeune homme. Même après avoir été soumis à une dense « artillerie » — l'exposition de son immaturité par Mme Grangier, l'ombre de ce fiancé fantasmatique sur l'épaule de Marthe — son unique allié est toujours son père. Nous pouvons aussi remarquer que les descriptions de l'espace sont nulles dans cette scène, le propre narrateur le communique, nous savons simplement par où ils se promènent (les prairies d'Ormesson), et ici à la fermeture il s'agit d'un café, mais sans aucune indication physique. Nous pouvons risquer de dire que c'est parce que l'espace qui prédomine tout le temps dans cette scène est l'espace mental, la construction dans son esprit de cette guerre pour accéder à Marthe, il s'agit d'un espace flou où les bornes et limitations n'existent par rapport à la réalité, mais sont déterminées par sa capacité d'imagination, ce qu'il projette comme les images des possibles actions qu'il prend vers Marthe et ses possibles résultats.

Simplement, nous nous sommes rendus compte que cette scène est complètement ôtée au lecteur, elle a lieu sans que nos sens puissent l'attraper, le narrateur la cache pour soi et nous donne comme substitute cette scène psychologique dont nous avons parlé juste avant. Il ne s'agit pas d'un supplément du dispositif qui constitue la prévision théorique de Lojkin. Cette fois la scène entière est supplémentée par les stratégies mentales du narrateur, il ne nous reste que ses jugements vers l'espace concret qui devrait être là, mais qui nous est complètement invisible (ou transparent, pour que l'on puisse regarder par derrière cette configuration spatiale) ; ce qui reste clair quand on affirme cela est la très faible importance de l'espace phénoménologique pour cet auteur. Radiguet garantit avec cette structure que le lecteur concentre son attention à ce qui n'est pas dit mot à mot, mais ce qui est hurlé dans ces omissions et ses inversions paradigmatiques.

Une autre séquence scénique se fait remarquer, située après les deux autres chronologiquement, quand de la visite du jeune homme pour donner à Marthe les revues qu'il l'avait promis, il ne la trouve pas chez elle en raison d'une permission de Jacques. À ce qu'il ne croit plus possible de la revoir, il la rencontre par hasard, dans la gare de la Bastille, un jour qu'il allait à l'école. Presque toute cette partie n'est pas spécifiquement importante, ce qui l'est et qui nous allons souligner dans l'extrait sont les investissements du protagoniste pour contrôler Marthe. Encore une

autre bataille, mais cette fois-ci la bataille n'est plus mentale, elle est une bataille d'actions bien opérées et mesurées pour l'attraper dans ses pièges. Ce qui saute aux yeux, et cela nous avons déjà mentionné mais sans exemplifier, sont les motivations du jeune garçon pour avoir la compagnie de Marthe, elles ne sont rien de l'ordre de la passion ou de la subtilité de l'amour romantique comme il est normalement la composition romanesque. Il ne veut que la domination psychologique sur cette femme, qui n'a aucun problème à se laisser contrôler par lui, et ce qui lui stimule à continuer ce jeu n'est pas l'attraction physique par Marthe, mais la complicité dans le délit, qu'elle fasse un pas hors de la norme morale lui suffit à un premier moment :

Je fus heureux qu'en cette circonstance Marthe ne montrât pas de sagesse, ne me fit aucun reproche, et, plutôt, semblât me remercier d'un tel sacrifice, en réalité nul. Je lui fus reconnaissant qu'en échange elle ne me proposât point de l'accompagner dans ses courses, mais qu'elle me donnât son temps comme je lui donnais le mien. [...]

Au cours de la conversation, Marthe m'ayant appris qu'elle déjeunait chez ses beaux-parents, je décidai de la résoudre à rester avec moi.[...]

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

Je l'accompagnai dans plusieurs maisons de lingerie, l'empêchant de commander ce qui lui plaisait et ne me plaisait pas ; par exemple, évitant le rose, qui m'importune, et qui était sa couleur favorite.

Après ces premières victoires, il fallait obtenir de Marthe qu'elle ne déjeunât pas chez ses beaux-parents. Ne pensant pas qu'elle pouvait leur mentir pour le simple plaisir de rester en ma compagnie, je cherchai ce qui la déterminerait à me suivre dans l'école buissonnière. Elle rêvait de connaître un bar américain. Elle n'avait jamais osé demander à son fiancé de l'y conduire. D'ailleurs, il ignorait les bars. Je tenais mon prétexte. À son refus, empreint d'une véritable déception, je pensai qu'elle viendrait. Au bout d'une demi-heure, ayant usé de tout pour la convaincre, et n'insistant même plus, je l'accompagnai chez ses beaux-parents, dans l'état d'esprit d'un condamné à mort espérant jusqu'au dernier moment qu'un coup de main se fera sur la route du supplice. Je voyais s'approcher la rue, sans que rien ne se produisît.

Mais soudain, Marthe, frappant à la vitre, arrêta le chauffeur du taxi devant un bureau de poste.

Elle me dit :

— Attendez-moi une seconde. Je vais téléphoner à ma belle-mère que je suis dans un quartier trop éloigné pour arriver à temps.

Au bout de quelques minutes, n'en pouvant plus d'impatience, j'avisai une marchande de fleurs et je choisis une à une des roses rouges, dont je fis faire une botte. Je ne pensais pas tant au plaisir de Marthe qu'à la nécessité pour elle de mentir encore ce soir pour expliquer à ses parents d'où venaient les roses. Notre projet, lors de la première rencontre, d'aller à une académie de dessin ; le mensonge du téléphone qu'elle répéterait, ce soir, à

ses parents, mensonge auquel s'ajouterait celui des roses, *m'étaient des faveurs plus douces qu'un baiser*. Car, ayant souvent embrassé, sans grand plaisir, des lèvres de petites filles, et oubliant que c'était parce que je ne les aimais pas, *je désirais peu les lèvres de Marthe. Tandis qu'une telle complicité m'était restée, jusqu'à ce jour, inconnue.*

Marthe sortait de la poste, rayonnante, après le premier mensonge. Je donnai au chauffeur l'adresse d'un bar de la rue Daunou. (p. 69-71)

Dans un second moment, la bataille est déclarée, le narrateur s'en utilise même le lexique comme une façon de faire grâce à cette dispute. Une démarche qui rappelle les batailles agonistiques des romans de chevalerie, remarquées par Lojkiné comme le vrai incipit de l'évolution de la scène romanesque classique, ce qui a jeté le coup initial à l'évolution du genre romanesque proprement dit. On y voit chaque mouvement d'une bataille armée de mensonges et manipulations, mais qui ne se constitue point comme les confrontations courtoises, au sens qu'ici la bataille est elle aussi ratée, bien comme la scène antérieurement analysée. Le narrateur se dit en combat contre la légitimation de Jacques et son influence dans la vie de Marthe, mais ici Jacques apparaît représenté par sa fiancée. Or celle-ci n'est point l'adversaire, elle se montre plutôt une alliée, car à toutes les tentatives du jeune adolescent de gagner quelque territoire elle faisait semblant de résister et après posait ses armes, il n'était offert aucune résistance. c'est pour cette raison, alors, que nous avons considéré cette scène aussi ratée, non la scène en soi, parce qu'elle est là, actions décor, symboliques et superpositions, mais c'est une bataille vécue au préalable :

Elle s'extasiait, comme une pensionnaire, sur la veste blanche du barman, la grâce avec laquelle il secouait les gobelets d'argent, les noms bizarres ou poétiques des mélanges. Elle respirait de temps en temps les roses rouges dont elle se promettait de faire une aquarelle, qu'elle me donnerait en souvenir de cette journée. Je lui demandai de me montrer une photographie de son fiancé. Je le trouvai beau. Sentant déjà quelle importance elle attachait à mes opinions, je poussai l'hypocrisie jusqu'à lui dire qu'il était très beau, mais d'un air peu convaincu, pour lui donner à penser que je le lui disais par politesse. Ce qui, selon moi, devait jeter le trouble dans l'âme de Marthe, et, de plus, m'attirer sa reconnaissance.

Mais, l'après-midi, il fallut songer au motif de son voyage. Son fiancé, dont elle savait les goûts, s'en était remis complètement à elle du soin de choisir leur mobilier. Mais sa mère voulait à toute force la suivre. Marthe, enfin, en lui promettant de ne pas faire de folies, avait obtenu de venir seule. *Elle devait, ce jour-là, choisir quelques meubles pour leur chambre à coucher.* Bien que je me fusse promis de ne montrer d'extrême plaisir ou déplaisir à aucune des paroles de Marthe, il me fallut faire un effort pour continuer

de marcher sur le boulevard d'un pas tranquille qui maintenant ne s'accordait plus avec le rythme de mon cœur.

Cette obligation d'accompagner Marthe m'apparut comme une malchance. Il fallait donc l'aider à choisir une chambre pour elle et un autre ! Puis, j'entrevis le moyen de choisir une chambre pour Marthe et pour moi.

J'oubliais si vite son fiancé, qu'au bout d'un quart d'heure de marche, on m'aurait surpris en me rappelant que, dans cette chambre, un autre dormirait auprès d'elle.

Son fiancé goûtait le style Louis XV.

Le mauvais goût de Marthe était autre ; elle aurait plutôt versé dans le japonais. Il me fallut donc les combattre tous deux. C'était à qui jouerait le plus vite. Au moindre mot de Marthe, devinant ce qui la tentait, il me fallait lui désigner le contraire, qui ne me plaisait pas toujours, afin de me donner l'apparence de céder à ses caprices, quand j'abandonnerais un meuble pour un autre, qui dérangeait moins son œil.

Elle murmurait : « Lui qui voulait une chambre rose. » N'osant même plus m'avouer ses propres goûts, elle les attribuait à son fiancé. Je devinai que dans quelques jours nous les raillerions ensemble.

Pourtant je ne comprenais pas bien cette faiblesse. « Si elle ne m'aime pas, pensai-je, quelle raison a-t-elle de me céder, de sacrifier ses préférences, et celles de ce jeune homme, aux miennes ? » Je n'en trouvai aucune. La plus modeste eût été encore de me dire que Marthe m'aimait. Pourtant j'étais sûr du contraire.

Marthe m'avait dit : « Au moins laissons-lui l'étoffe rose. »

« Laissons-lui ! » Rien que pour ce mot, je me sentais près de lâcher prise. Mais « lui laisser l'étoffe rose » équivalait à tout abandonner. Je représentai à Marthe combien ces murs roses gêneraient les meubles simples que « nous avons choisis », et, reculant encore devant le scandale, lui conseillai de faire peindre les murs de sa chambre à la chaux !

C'était le coup de grâce. Toute la journée, Marthe avait été tellement harcelée qu'elle le reçut sans révolte. Elle se contenta de me dire : « En effet, vous avez raison. »

À la fin de cette journée éreintante, je me félicitai du pas que j'avais fait. J'étais parvenu à transformer, meuble à meuble, ce mariage d'amour, ou plutôt d'amourette, en un mariage de raison, et lequel ! puisque la raison n'y tenait aucune place, chacun ne trouvant chez l'autre que les avantages qu'offre un mariage d'amour.

En me quittant, ce soir-là, au lieu d'éviter désormais mes conseils, elle m'avait prié de l'aider les jours suivants dans le choix de ses autres meubles. Je le lui promis, mais à condition qu'elle me jurât de ne jamais le dire à son fiancé, puisque la seule raison qui pût à la longue lui faire admettre ces meubles, s'il avait de l'amour pour Marthe, c'était de penser que tout sortait d'elle, de son bon plaisir, qui deviendrait le leur. (p. 71-73)

Cette fermeture ne sert que pour confirmer la scène déroulée avant, elle réaffirme la position victorieuse du jeune protagoniste sur le mariage de Marthe et

ouvre la potentialité pour le reste des événements qui arrivent dans le roman, tout le trajet des personnages peut être envisagé à partir ces trois séquences, avec une clarté indéniable : tout les vas-et-viens de leur amour, l'écartement de Jacques par Marthe, l'autorité exercée sur elle par ce jeune égocentrique et malin, même sa fin tragique est déjà codifiée dans ces premiers chapitres du roman ou cette esthétique des polarités inversées qui fonctionne comme fond tout au long du récit. C'était pour cette raison que nous avons choisi ces trois parties du texte au lieu d'autres qui, sous un point de vue analytique différent, pourraient être jugées plus importantes – par exemple les scènes du premier baiser et celle de la première nuit d'amour des deux amants, ordinairement analysées dans les travaux critiques sur *Diable au corps*. Ce travail se montrait comme une opportunité de présenter une autre voie d'analyse que non celle déjà bien connue de la fortune critique de cet auteur.

5 CONCLUSION

En considérant que la façon dont l'auteur « donne à voir » ses héros aux lecteurs détermine à toute force l'assimilation du roman et de l'univers de l'ouvrage, notre proposition était d'estimer comment la représentation de la figure humaine – à travers la configuration des corps des personnages et son interaction avec l'espace scénique – affecte l'imaginaire des récepteurs. Nous avons travaillé avec les conceptions de systématisation de la *scène romanesque* comme prévues par Stéphane Lojkine. Dans son étude, nous avons pu constater que le but de l'auteur était quelque chose de colossal, parce qu'il réussit à tracer le parallèle entre les effets obtenus de ce jeu de théâtralité engendré par les éléments de constitution de la scène et son mécanisme interne, les différents types et fonctions des dispositifs. Pour pouvoir mettre en pratique ces idées et voir si elles se faisaient pertinentes de prendre comme méthodologie de recherche nous avons utilisé le roman *Le diable au corps* de Raymond Radiguet, par son contexte de production et publication et son style discursif, nous a offert un objet littéraire excellent pour l'analyse des dispositifs pour présenter un riche réseau thématique, sur lequel nous avons pu construire notre analyse. Nous avons choisi ce roman aussi pour essayer de faire justice à son importance dans le contexte de sa publication et, principalement, parce que cet auteur est très peu étudié. Nous voudrions faire un pas avant dans les études critiques de cet ouvrage qui n'appartient pas nécessairement au canon de l'école critique française.

La théorie des *dispositifs* et de la *scène romanesque*, s'est présenté très pertinente à cette façon d'envisager le texte, et la littérature en soi, comme un fruit

de divers côtés de l'être humain et qui s'intrique à des significations quelques fois plus complexes que le simple discours qui nous est donné superficiellement. Et nous avons compris que toutes ces dits silences représentés dans la littérature figurent comme une forme de présence fantomatique peut nous aider à accéder à quelques mécanismes de compréhension et d'assimilation du texte littéraire à travers le signe sensible plutôt que l'intelligible⁶².

Nous avons eu l'opportunité de constater que l'évolution du roman jusqu'au XX^e siècle a rendu la scène plus fluide, c'est justement le cas du *Diabole au corps* : les représentations les plus concrètes, c'est-à-dire les espaces fictionnels sont, de certaine manière, presque abolis de la composition des romans, ce qui nous restait à comprendre était comment ce mécanisme fonctionne sans ce support matériel. La proposition des *dispositifs* nous a fourni quelques importants outils pour rendre compte de ce type de déconstruction des espaces romanesques. Dans l'analyse du roman de Raymond Radiguet, nous avons, par exemple, compris la manière dont les mécanismes de construction de la scène superposent les objets scéniques à d'autres réalités, ou encore à des concepts plus abstraits. Les sens produits à partie de cette superposition entre la scène physiquement décrite et sa projection dans l'imaginaire de l'inusité narrateur nous avaient offert un horizon de représentations archétypiques qui ont soutenu une vision plus profonde de ce récit. Une vision qui précipite nos impressions initiales du roman vers un complexe jeu d'inversions et déplacement des lieux communs qui faisaient partie des très rares articles critiques sur l'ouvrage — la plupart écrits environ 1970 et 1980.

Les données et procédures ont été manipulées avec assez de précaution pour ne pas extrapoler les informations et le corpus présentés par le texte. Ce phénomène de la scène, naturellement, à mesure qu'elle s'adapte aux procédés discursifs et aux engins narratifs des différentes esthétiques et les diverses époques historiques, il s'est montré tant pertinent quant aux courants analytiques traditionnels, ou encore plus favorable à cette transformation de notre compréhension, qui a atteint un « extrême créatif », si l'on peut ainsi le dire, au début du XX^e siècle avec les grandes guerres et le déchirement des principes et dogmes qui menait le monde jusqu'alors.

62 Selon plusieurs courants théoriques héritières de la philosophie empiriste et contraires à la métaphysique cartésienne, à exemple de la phénoménologie d'entre autres.

Plus précisément, lors du nouveau roman quand la plupart des méthodologies analytiques n'arrivent pas à donner une solution satisfaisante aux problèmes esthétiques produits par la déstructuration de la représentation du monde comme un tout compréhensible, le *dispositif scénique* suit d'autres logiques et nous montre une voie alternative. Bien que *Le Diable au corps* ne fasse pas partie de ce courant esthétique du nouveau roman. Nous avons pu soulever quelques traits qui ont probablement contribué à la transformation mise en démarche après la seconde Grande Guerre. La crise du roman était une révolution qui commençait déjà à la fin du XVII^e siècle et qui avait au XX^e atteint son sommet. Bien au centre de toute cette révolution du roman de 20 se trouve Raymond Radiguet. Avec sa réputation de néoclassiciste, il inaugure dans le roman français un style de formes extrêmement simples et organisées avec un contenu fortement obscur et psychologique. Ses thématiques sont complexes et de difficile décodage. Il est important de souligner la contribution de cet auteur, au moment où il construit un objet littéraire qui nous a aidés à comprendre les variables de la littérature contemporaine et cette évolution du roman si confuse à quelques périodes historiques, comme l'entre-guerre.

Nous avons encore déterminé comment ce roman, voire ces personnages, son narrateur, à travers l'analyse discursive de ses énoncés nous raconte en détail la France déstabilisée par la guerre sans presque annoncer aucun événement de conflit, ou sans mettre « sur scène » aucune des violences pratiquées quotidiennement à une pareille période. Par son « esthétique du renversement » ce roman se montre un produit de l'évolution déployée par les dispositifs de la scène romanesque, dont l'analyse se présente comme une perspective qui apporte un siffle de nouveauté à la fortune critique de cet auteur, qui n'est pas extrêmement large et qui se limite à des études historiques, biographiques et autobiographiques principalement.

Enfin, nous jugeons extrêmement productives les activités développées pendant cette période de recherche, l'opportunité d'avoir compris un peu mieux les courants esthétiques et les mouvements créatifs de la littérature française à partir des propositions d'une méthode d'analyse littéraire qui se prouve chaque fois plus utile et pertinent, une manière de penser le texte littéraire en accord avec toute notre avance technologique et scientifique. En profitant non seulement des systématisations qui rendent compte du langage écrit, mais aussi d'autres aspects de l'expression

humaine, des chemins qui nous permettent prévoir les effets de l'universalisation des représentations, les archétypes imaginaires, mais aussi ce qui existe de subjectif et variable dans la compréhension humaine. Nous imaginons avoir contribué, avec ce travail, un peu plus au but de comprendre les configurations de notre complexe culture.

RÉFÉRENCES

- AGAMBEN, G. Desejar. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 49.
- ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain; BEAUDET, Marie-Andrée. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Corps perdus, corps retrouvés. Trois exemples de deuils de guerre. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, n. 1, 2000, p. 47-71.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: the representation of reality in western literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003. 616p.
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Éditions Gallimard, 1992, 192 p.
- _____. *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942. 266 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1993, 471 p.
- _____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, «Tel», 1987.
- _____. *The dialogic imagination*. Austin : University of Texas Press, 2008, version électronique.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: FILHO, Oziris Borges, BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Paulo: Claraluz, 2009, p. 105-126.
- BARTHES, Roland. L'Interprétation. In: *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Malden : Polity Press, 2000, 228 p.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 357p.

BOTT, François. *L'enfant avec une canne*. Paris: Gallimard, 1995, 212p.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas extensões. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, vol. 15. p. 207-220. jan.-jun. 2007.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. Traduction de Christiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COCTEAU, Jean. *La difficulté d'être*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1957, 180p.

CORTELAZO, Patrícia Rita. *A História da Arte por meio da leitura de Imagens*. Curitiba: IBPEX, 2008.

CUMMING, Robert. *Para entender a Arte*. São Paulo: Ática, 1996.

DELEUZE, Gilles. «Qu'est-ce qu'un dispositif?». In: FOUCAULT, Michel. *Rencontre internationale*, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Le Seuil, 1989.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Ed. du Seuil, 1967. 438p.

FOUCAULT, M. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Obras Completas. v. XVIII (1925-1926).

_____. Esquisse d'une psychologie scientifique. *La naissance de la psychanalyse*, Paris PUF, 1956.

_____. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1927, 481 p.

_____. Introdução ao narcisismo, ensaio de meta psicologia e outros textos (1914-1916). In: _____. *Obras Completas*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 12.

_____. *Mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GOESCH, Keith. *Raymond Radiguet*. Paris: La Palatine, 1955, 196p.

GUILLEMINAULT, Gilbert. *Les années folles. 1918 - 1927*. Paris: Éditions Denoël, 1958, 317p.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Traduction Brigitte Hervor. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986. 374p.

_____. O estádio do espelho. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 93-103.

LARROUX, Guy. Rhétorique et poétique de la scène. In : MATHET, Marie Thérèse (org.). *La Scène : littérature et arts visuels*. Paris: l'Harmattan, 2002. p. 37-44.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 2003, 192p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. v. 6: A figura humana. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 6: A figura humana.

LOJKINE, Stéphane. *La scène de roman: méthode d'analyse*. Paris: Armand Colin, 2002, 256p.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Traduction Adail Sobral. São Paulo : Contexto, 2006.

_____. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Letras; Faculdade de Letras /UFRJ, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: *O Olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORETI, Franco. O século sério. In : *Novel*. vol. I. Princeton : Princeton University Press, 2006, 928p.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. 501p.

PILLAR, Analice Dutra (org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2006.

RADIGUET, Raymond. *Le diable au corps*. Paris: Gallimards, 1982, 187p.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit II*. Paris : Éditions du Seuil, 1984. 237p.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. Rhétorique de la scène. In : MATHET, Marie Thérèse (org.). *La Scène : littérature et arts visuels*. Paris: l'Harmattan, 2002. p. 45-66.

SAVADOUX, Catherine. *Étude sur Le diable au corps*. Paris: Éditions Ellipses Éd., 2007, 112 p.

SOUBIAS, Pierre. Ouvrir et fermer une scène de roman. In : MATHET, Marie Thérèse (org.). *La Scène : littérature et arts visuels*. Paris: l'Harmattan, 2002. p. 67-77.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1979. 197 p.

WATT, Ian. *The rise of the novel : studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London : Pimlico, 2000, version électronique.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

MATHET, Marie Thérèse (org.). *La Scène : littérature et arts visuels*. Paris: l'Harmattan, 2002.

Sites internet :

BIRMAN, Joel. *Escritura e psicanálise: Derrida leitor de Freud*. Natureza humana,

São Paulo: v.9, n.2, p. 275-298 dez. 2007. Disponible à: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302007000200003>. Access : juin 2012.

CARAION, Marta. Objets en littérature au XIXe siècle. *Images Re-vues* [En ligne]. Document 1, n. 4, 2007. Disponible en : « <http://imagesrevues.revues.org/116> ». Access : le 29 janvier 2014.

HORNE, John. Populations civiles et violences de guerre : pistes d'une analyse historique. *Revue internationale des sciences sociale*, Paris: ERES, n. 174, p. 535-541, avril 2002. Disponible sur: <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RISS_174_0535 >. Access: le 13 janvier 2014.

JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. In: *Littérature*, N°85, 1992. Forme, difforme, informe. p. 103-111. Disponible à: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607 >. Access: le 10 sept. 2013.

LOJKINE, S. *Discours*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0014-Discours>>. Access: le 21 juillet 2012a.

_____. *Dispositifs*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?numero=15>>. Access: le 21 juillet 2012b.

_____. *Écran*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0016-%C3%89cran>>. Access: le 21 juillet 2012c.

_____. *Embrayeur visuel*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0028-Embrayeur+visuel>>. Access: le 21 juillet 2012d.

_____. *Espace retreint*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0017-Espace+restreint>>. Access: le 21 juillet 2012e.

_____. *Espace vague*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0018-Espace+vague>>. Access: le 21 juillet 2012f.

_____. *Fiction*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0031-Fiction>>. Access: le 21 juillet 2012g.

_____. *L'invention du dispositif: Surveiller et punir*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0068-L%E2%80%99invention+du+dispositif+%3A+Surveiller+et+punir>>. Access: le 02 août 2012h.

_____. *Objet scénique, chose*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0023-Objet+sc%C3%A9nique%2C+chose>>. Access: le 13 juillet 2013.

_____. *Performance*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0024-Performance>>. Access: le 21 juillet 2012i.

MATHET, M.-T. *Retour sur le réel*. Utpictura18 - Théorie des dispositifs. Disponible à: <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php>>. Access: le 05 juin 2012.

ORTEL, Philippe. *Ordre et désordre de la scène*. Fabula : la recherche en littérature. Disponible à: <<http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>> Access: le 16 sept. 2010.

RUSH, Jane. Diderot, Socrate, et l'Esthétique de la farce dans Le Neveu de Rameau. *Eighteenth-Century Fiction*. Vol. 6: Iss. 1, Article 4, p. 47-64, 1993. Disponible sur: <<http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol6/iss1/4>> Access : le 2 septembre 2013.

RUSSELL, Bertrand. Aparência e realidade. In: *Os problemas da filosofia*. Tradução Jaimir Conte. Florianópolis, 2005. Disponible à: <<http://www.cfh.ufsc.br/~conte/russell01.html>>. Access: le 13 juin 2012.

SOUTOU, Georges-Henri. La Première Guerre mondiale : une rupture dans l'évolution de l'ordre européen. *Politique étrangère*, v. 65, n. 3, p. 841-853, 2000. Disponible à: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit_0032-342x_2000_num_65_3_4988>. Access : le 5 dez. 2013.