



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lingue e letterature  
europee, americane e  
postcoloniali

(Master européen en Études françaises et francophones,  
double diplôme mention Lettres,  
Université Sorbonne Nouvelle Paris-3)

Tesi di Laurea Magistrale

***Le Diable au corps: histoire d'un adultère***  
**du roman de Raymond Radiguet**  
**aux films de Claude Autant-Lara et Marco Bellocchio**

**Relatore**

Prof. Alessandro Scarsella

**Correlatore**

Prof. Giuseppe Sofò

**Laureanda**

Eva Zorzi

Matricola 879475

**Anno Accademico**

2023 / 2024



## Remerciements

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutte le persone, docenti e colleghi, che con me hanno intrapreso questo meraviglioso viaggio.

Ringrazio in particolare il professor Scarsella che con la sua gentilezza e costante attenzione mi ha seguito e orientato durante il mio lavoro di tesi e il professor Sofo per essere stato sempre disponibile e di supporto.



« Si tu pouvais lire dans mon cœur,  
tu verrais la place où je t'ai mise »

*Gustave Flaubert, Correspondances, 6 août 1846*



# Table des matières

Remerciements

Table des matières

Introduction.....p.1

## **Chapitre 1:** L'influence de la Première Guerre mondiale dans la littérature française

1.1 La France pendant la Première Guerre mondiale.....p.5

1.2 La guerre comme fond dans la narration du roman de Raymond Radiguet.....p.8

1.3 Les références historiques et littéraires.....p.12

1.4 Le premier souvenir de guerre : un cas de suicide.....p.14

1.5 La guerre comme élément positif.....p.16

## **Chapitre 2:** La conception de l'adultère dans le roman français

2.1 Adultère, mariage et divorce du Moyen Âge au XX<sup>ème</sup> siècle .....p.19

2.2 La conception de l'adultère dans *Le Diable au corps* de Radiguet.....p.29

2.2.1 Moral, immoral ou amoral? .....p.29

2.2.2 Entre passion et raison, amour et mort.....p.36

2.2.3 L'influence parentale.....p.41

## **Chapitre 3:** La version cinématographique française du *Diable au corps*

3.1 *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara.....p.45

3.2 Le traitement de l'adultère entre succès et scandale.....p.47

3.3 La rencontre entre Marthe et François et le développement de leur relation.....p.54

3.4 La déclaration d’armistice et la mort de Marthe.....p.59

**Chapitre 4:** La version cinématographique italienne du *Diablo au corps*

4.1 *Diavolo in corpo* de Marco Bellocchio.....p.63

4.2 L’influence du psychiatre Massimo Fagioli.....p.65

4.3 La folie comme prétexte pour saper les conventions bourgeoises.....p.69

4.4 Roman et film: deux œuvres en comparaisons.....p.72

Conclusion.....p.79

Bibliographie.....p.87

Filmographie.....p.97





## Introduction

Ce mémoire est consacré à l'étude de la thématique de l'adultère à l'intérieur de l'œuvre *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet, publié pour la première fois en 1923 par l'éditeur Bernard Grasset. En outre, il y aura l'analyse de deux œuvres cinématographiques nées à partir de ce roman, à savoir *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara et *Diavolo in Corpo* de Marco Bellocchio. Le but principal, concernant ces deux films, sera celui de proposer et mettre en évidence les similitudes et les différences avec l'œuvre de Radiguet, afin de souligner quels sont les éléments que les réalisateurs ont maintenu du roman de départ et ceux que, en revanche, ont voulu modifier.

Afin de mettre en pratique ces propositions, le mémoire se développera sur quatre chapitres, distincts, mais complémentaires parmi eux.

Le premier chapitre porte sur l'analyse du contexte historique de l'œuvre de Radiguet, à savoir celui de la Première Guerre mondiale où le protagoniste (qui conserve l'anonymat pendant toute la durée du récit) commet l'adultère avec Marthe, une jeune femme mariée à Jacques, un soldat parti pour le front. Tout au long du récit, on voit évoluer l'histoire d'amour entre ces deux jeunes qui se termine par la mort de la femme à la suite de l'accouchement.

Il y aura donc, dans une première partie du chapitre, la description de la situation historique, politique et sociale de la France pendant la guerre et comment celle-ci a été considérée comme un fond dans le roman de Radiguet puisque l'auteur, n'ayant pas participé directement aux combats à cause de son jeune âge, il ne les analyse jamais avec précision, en se bornant à les nommer. Cependant, la guerre restera un élément fondamental pendant toute la durée du récit car c'est grâce à sa présence que l'histoire d'amour entre les deux jeunes a pu s'accomplir mais c'est, en même temps, l'événement à cause duquel cette histoire sera destinée à s'achever. La relation des protagonistes tourne, en effet, autour de la situation conjugale de la femme. Pendant les mois d'absence de Jacques, Marthe aura la possibilité de commettre librement un adultère avec le protagoniste, qui considérera la guerre, précisément pour cette raison, comme un élément positif. Le retour de Jacques du front, une fois la guerre terminée et l'armistice déclaré, sera naturellement le facteur qui empêchera les deux jeunes de continuer à se fréquenter. La guerre est donc ce phénomène par lequel tout se crée et tout se détruit.

Le deuxième chapitre, qui sera celui central de tout ce travail de mémoire, traitera de la conception de l'adultère tant d'un point de vue historique que de l'actualité du récit.

Dans une première partie du chapitre, l'adultère sera également traité d'un point de vue étymologique, afin de montrer comment la vision de ce thème a évolué au cours des siècles. En outre, une vision historique et sociale du mariage, du divorce et de l'adultère est examinée depuis l'époque médiévale jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle. On verra qu'il y a, d'un point de vue juridique et familial, au cours des différentes époques, des diversités substantielles concernant ces trois éléments, qui ont en commun des punitions sévères infligées aux femmes en cas d'adultère, démontrant que, jusqu'au XX<sup>ème</sup>, la société française était totalement patriarcale en ne donnant à la femme aucune liberté de choix, ni conjugale, ni même professionnelle. On verra comment, à partir du XX<sup>ème</sup> siècle, la société change et évolue, laissant à la femme le libre arbitre et plus de libertés concernant le choix du conjoint même s'il restent encore, comme dans le cas de Marthe, des mariages imposés par les familles.

Dans une deuxième partie du chapitre, plusieurs points de l'histoire adultérine des deux protagonistes seront examinés, en plus d'être considérés comme immoraux par la plupart des lecteurs et des critiques. En outre, sera analysé le binôme raison-passion, considéré comme central pendant tout au long de la narration, car on verra que les deux protagonistes sont continuellement en conflit entre ce qu'ils désirent et ce que leur statut a prévu pour eux. En outre, sera mis en lumière un deuxième binôme présent dans l'histoire, celui entre l'amour et la mort, considérés à la fois comme un la cause et la conséquence de l'autre. On verra enfin que dans tout ce scénario, les parents des deux jeunes jouent un rôle fondamental dans leur vie, en influençant continuellement leurs choix et leurs comportements. Les parents seront également un élément crucial car c'est grâce à eux que les deux jeunes se rencontrèrent, en ayant été donc le moyen par lequel leur histoire a pu commencer.

Le troisième chapitre du mémoire portera sur l'analyse d'un film tiré du roman de Radiguet, également intitulé *Le Diable au corps* et réalisé par Claude Autant-Lara en 1947. Le chapitre est également divisé en deux parties complémentaires et s'occupera de montrer les similitudes et les différences du film par rapport à l'œuvre de départ.

La première partie présentera le film, le réalisateur et surtout les deux protagonistes principaux : Gérard Philipe qui jouera le rôle du héros de Radiguet, qui dans le film prend le nom de François et Micheline Presle, qui jouera le rôle de Marthe. On verra comment le film, ainsi que le roman de Radiguet, a créé un énorme scandale, ayant été jugé immoral par la critique et les familles catholiques. On verra comment, malgré la censure, le film connut un

énorme succès et remporta le *Prix d'interprétation Masculine* et le *Grand Prix de la Critique internationale*.

La deuxième partie du chapitre portera à tous égards sur la comparaison entre l'œuvre de Radiguet et le film d'Autant-Lara, ayant été énumérées les principales différences entre le livre et le film, qui sera néanmoins considéré, parmi les différentes adaptations qui ont été présentées au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, celle qui a maintenu la plus grande fidélité à l'œuvre de départ. En outre, trois situations clés du roman et du film seront examinées, moments qui ont vu se développer l'histoire cinématographique d'une manière différente par rapport à celle du roman de départ.

Le quatrième et dernier chapitre portera sur l'analyse d'un autre film tiré du roman de Radiguet, mais situé cette fois en Italie, dans une période historique totalement différente par rapport à celle de l'œuvre de départ : le film se développe à Rome sous le titre de *Diavolo in corpo* et réalisé par Marco Bellocchio en 1986.

Le chapitre s'occupe ainsi, comme le précédent, de montrer quelques-unes des principales différences entre le roman et le film, qui cependant, à différence du précédent, est bien loin de la construction de l'œuvre proposée par Radiguet.

La première partie du chapitre s'occupe de présenter le film, le réalisateur ainsi que les deux protagonistes principaux : Federico Pizalis qui jouera le rôle d'Andrea, et Maruschka Detmers, qui jouera le rôle de Giulia.

Dans une deuxième partie du chapitre, on verra comment la version italienne du roman de Radiguet a été influencée par le psychiatre Massimo Fagioli, qui, avec le réalisateur, a voulu montrer des scènes à fond sexuel explicites, qui ont été objet de critiques et de dissensions non seulement parmi le public mais aussi avec la production. La collaboration de Fagioli sera en réalité très positive car elle a fait obtenir au film un énorme succès et Bellocchio, grâce à sa présence, a défini de manière exemplaire le personnage de Maruschka Detmers, qui joue le rôle d'une jeune fille avec de graves problèmes psychiatriques. La « folie » de la femme deviendra en effet l'un des thèmes centraux de tout le film.

Enfin, on examinera certaines différences et similitudes substantielles entre l'œuvre de Radiguet et le film de Bellocchio qui, bien qu'il soit bien loin de la trame originale du roman, en conserve des parties très importantes, utiles à montrer le terrible scénario de l'Italie des années de plomb et du terrorisme.



# CHAPITRE 1

## L'influence de la Première Guerre mondiale dans la littérature française

### 1.1 La France pendant la Première Guerre mondiale

L'histoire montre que l'Europe, auparavant du premier conflit mondial, était une force politique, économique et culturelle, grâce à sa puissance industrielle et coloniale ainsi qu'à sa démographie, en ayant en outre pleinement confiance dans son système capitaliste.

La guerre a cependant renversé les sorts de ce continent, marquant le début de son déclin.

Les rivalités économiques et coloniales, notamment au Maroc, entre l'Allemagne et la France ainsi que les rivalités nationales ont abouti à la mise en place d'un système d'alliance rigide, opposant les pays de la Triple Entente, à savoir le Royaume-Uni, la France et la Russie, à ceux de la Triple Alliance, c'est-à-dire les empires allemand et austro-hongrois et l'Italie.

Mais dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, plusieurs crises ont fait planer la menace d'une guerre, et l'attentat de Sarajevo, provocation serbe contre l'Autriche-Hongrie du 28 juin 1914, au cours duquel l'archiduc d'Autriche François-Ferdinand de Habsbourg a été assassiné, n'a été que l'événement déclencheur qui a conduit au début du massacre.

Grâce au système d'alliance qui impliquait les principaux pays européens, le 3 août 1914 l'Allemagne déclare la guerre à la France. <sup>1</sup>

En l'espace de quatre ans, 65 millions d'hommes venus de toute l'Europe, des colonies et puis du monde entier, se retrouvent plongés dans un enfer dont ils ne pouvaient imaginer les conséquences atroces, tant par le nombre incroyable de morts que par les destructions survenues dans les pays où se sont déroulées les batailles.

En France, environ un mois après le début de la guerre, le leader pacifiste et socialiste Jean Jaurès est assassiné, ce qui incite les Français à s'attaquer à l'ennemi allemand. N'ayant pas

---

<sup>1</sup> G.F. Bonini, M-C. Jamet, P. Bachas, E. Vicari, *Écritures. Les Incontournables*, Novare, Valmartina, 2012, p.378.

encore surmonté la perte des riches provinces de l'Alsace et de la Lorraine, confisquées à la France par l'Allemagne en 1870, les soldats et les natifs des colonies partent pour Berlin, certains de rentrer dans leur pays victorieux.<sup>2</sup>

Convaincue de la brièveté de la guerre, l'armée française, commandée par le maréchal Joffre, aurait dû attaquer à l'est et puis entrer en Allemagne. Mais n'anticipant pas l'attaque des Allemands, passés par la Belgique encore neutre, le 24 août 1914, du nord, l'armée française commence la retraite.

Mais l'avancée allemande est arrêtée entre le 6 et le 10 septembre 1914 par une stratégie de guerre qui permet aux Français de remporter la bataille de la Marne, menée par le même Joffre. Chacune des deux armées tente alors de déborder le front adverse en se déplaçant vers l'ouest, mais ce qui suit est une immense ligne de tranchées qui traverse tout le nord de la France.

À l'aube de l'année 1915, on se rend compte que la guerre durera plus longtemps que prévu. L'armée française tente à plusieurs reprises de rompre le front, selon la tactique de l'offensive, mais la victoire de quelques kilomètres coûte la vie à des milliers d'hommes. Les soldats sont donc contraints de se replier dans les tranchées et ce qui initialement était une guerre de mouvement devient rapidement une guerre de position. Face à face, les deux armées s'organisent en réseau de plus en plus complexes, dans lesquels les conditions de vie des soldats restent atroces.<sup>3</sup>

Le 2 février 1916, les Allemands lancent une offensive à Verdun qui aurait dû anéantir les Français, déjà très affables. Mais le 1<sup>er</sup> juillet, les Allemands arrêtent l'offensive face à la contre-offensive anglo-française sur la Somme. La France remporte donc les deux batailles, mais celles-ci sont pour le pays un véritable massacre en raison des pertes massives, qui ne s'arrêteront pas en 1917. Le nombre de victimes devient donc un motif de grève pour les Français et Pétain, maréchal victorieux de la bataille de Verdun, devient commandant en chef, parvenant à remonter le moral des soldats.

Les premiers mois de l'année suivante sont atroces. Les Allemands se fortifient à la suite de la retraite des Russes et décident de lancer une offensive avant l'arrivée des Américains. Mais la nette supériorité matérielle des Alliés, dirigés par le maréchal Foch, fait reculer les Allemands et, après le débarquement d'un million de soldats américains, une offensive générale lancée sur tous les fronts, avec des renforts de chars et d'avions, entraîne leur chute.

---

<sup>2</sup> M-C. Jamet; P. Bachas; M. Malherbe; E. Vicari, *Plumes. Lettres, arts et cultures. Du Moyen Âge à nos jours*, Novare, Valmartina, 2018, p. 362.

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

Lors du traité de paix, les Français avaient trois revendications essentielles, à savoir récupérer les provinces de l'Alsace et de la Lorraine, désarmer les Allemands en évitant une nouvelle agression et obtenir des réparations dans le pays, conditions qui furent en partie remplies par le traité de Versailles, signé le 28 juin 1919 dans la galerie des Glaces. Les Français, à la suite de la victoire, verront de la part de l'Allemagne une obligation de rançon qui, si d'une part, les amène à espérer une reconstruction du pays, d'autre part, fournira à Hitler un grand motif de haine et de vengeance.

La guerre du 14-18 a fait un nombre incroyable de victimes : on estime qu'environ 10 millions de soldats ont été tués et 21 millions gravement blessés sur les 74 millions mobilisés dans les différents pays, des pertes énormes qui ont fauché une génération entière.

En France, malgré le retour de l'Alsace et de la Lorraine et malgré un certain dynamisme dû à l'économie et au développement industriel de nouvelles provinces, le bilan à l'intérieur du pays reste très lourd. On compte en effet 1.400.000 morts militaires et au moins 300.000 morts civiles en plus des 4.300.000 blessés.<sup>4</sup> La mort de tous ces gens devient inévitablement une cause de crise démographique. En outre, tout le nord-est du pays est en ruine puisque la guerre, qui s'est déroulée en territoire français, a vu opérer les Allemands des destructions systématiques pendant leur retraite.

Malgré la victoire de la guerre, toute tentative de faire revivre à la France l'âge d'or de la prospérité sera donc vouée à l'échec.

Mais la France, dans cet immédiat après-guerre, ne se rend pas, prête à laisser derrière elle ce qui est arrivé, sous le signe de la liberté.

Mais malgré ces espoirs, les problèmes financiers de 1919 à 1926 n'ont pas permis au pays de sortir de la crise qui, envahi par une énorme dette, recourt à l'inflation. En effet, malgré la victoire de la guerre, le temps des privations dans le pays ne cesse d'exister : le franc s'effondre et la crise à l'intérieur du pays continue, alimentée par la nouvelle Chambre des députés qui, avant modérée et puis radical socialiste, à la suite des élections de 1924, ne réussit pas à proposer des solutions. En outre, il y avait à l'intérieur du pays un déséquilibre important entre les classes sociales. Bien que de nombreuses personnes se soient enrichies, la petite bourgeoisie, qui fournissait ses cadres à l'armée, a été durement touchée. Les paysans ont également payé un lourd tribut car, à la fin de la guerre, beaucoup d'entre eux ne reprirent pas leurs exploitations agricoles préférant chercher du travail dans la ville et, en même temps, le sort des ouvriers, affectés dans les usines, ne s'améliora pas.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 364



Dans ce scénario désastreux, la condition de la femme heureusement change. Elle remplace en effet le mari dans toute la gestion et l'éducation des enfants, tout en affirmant son autonomie financière. Ces détails seront essentiels car ils constitueront un pas vers l'émancipation.<sup>5</sup>

Après quatre années de souffrance, la France est frappée par un désir de liberté et une volonté d'oubli, laissant derrière elle la douleur provoquée par les années de guerre.<sup>6</sup>

## 1.2 La guerre comme fond dans la narration du roman de

### Raymond Radiguet

Dans l'avant-guerre, les phénomènes culturels qui ont caractérisé la période de l'entre-deux-guerres étaient déjà perceptibles.

Les théories philosophiques anti-positivistes, de la dimension inconsciente, du culte du Moi et de la crise de l'individualité conduisent à la désintégration de la personnalité. Entre 1913 et 1914, les œuvres d'auteurs tels que Proust, Alain-Fournier et Gide tendent à démystifier les mouvements littéraires du naturalisme et du symbolisme qui ont caractérisé les courants de pensée du siècle précédent.<sup>7</sup>

Cependant, le roman français du XX<sup>ème</sup> siècle a été fortement marqué par les années de la guerre, tendant à exprimer tout le chaos et le désordre humain produits par elle. Les soldats qui étaient appelés au front en 1914 étaient en effet à peine plus que des adolescents et parmi eux il y avait aussi de nombreux écrivains, pour lesquels la réalité n'aurait été plus la même, prenant des connotations tragiques.<sup>8</sup> Les répercussions de la période de guerre se reflètent donc dans les œuvres d'auteurs comme Radiguet, Montherlant, Aragon et Céline, qui se prévalent du climat du conflit, qui devient parfois un prétexte pour la narration, parfois un fond pour celle-ci.

Il est significatif que de nombreux auteurs, qui ont vécu directement ou indirectement la Première Guerre mondiale, aient commencé à composer leurs œuvres exactement pendant cette période. Le jeune âge de la plupart de ces auteurs montre qu'ils n'ont pas laissé que le trauma

---

<sup>5</sup> G.F. Bonini, M-C. Jamet, P. Bachas, E. Vicari, *Écritures. Les Incontournables*, éd. citée, p.380.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> P. Adinolfi, « La Première guerre mondiale dans le roman français de l'entre-deux-guerres. Montherlant, Cocteau, Radiguet », *Ricognizioni. Rivista di lingue e letterature straniere e culture moderne*, Turin, juin 2014, p. 33.

<sup>8</sup> S. Teroni, *Il romanzo francese del Novecento*, Bari, Laterza, 2008, p. 26.

subi par la guerre affectait négativement leur travail, mais au contraire, ils se sont servis de ce moment de désespoir pour composer des œuvres qui seront destinées à rester dans l'histoire.

Ces écrivains ne se sont donc pas laissés décourager par la crise que la guerre a entraînée à l'intérieur du pays et malgré les évidentes destructions matérielles en France et dans toute l'Europe, il a également été possible d'opérer une transformation de l'idée de l'homme dans un moment où il a vu s'effondrer une idée rationnelle qu'il avait de lui-même et du monde. L'histoire, en effet, n'est plus considérée comme un développement linéaire de la raison, car ce fut précisément le progrès rationnel qui conduisit à la catastrophe de la guerre. L'optimisme de la pensée européenne fondée sur un progrès de la raison et de l'histoire comme accomplissement rationnel, déjà mis en crise par Schopenhauer et Nietzsche, est complètement réévalué par la guerre. L'histoire s'avère être donc tout sauf rationnelle en étant interprétée en référence à la mort comme dimension intrinsèque à la vie. En temps de guerre, les règles conventionnelles n'existent plus et, dans ce contexte, même l'idée de mort perd sa valeur et sa signification traditionnelles que l'on a habituellement tendance à lui attribuer.<sup>9</sup>

Pour cette raison, les écrivains travaillent à l'intérieur de leurs écrits une enquête sur la condition humaine dans un cadre dépourvu de certitudes et de points de référence et où les valeurs humaines traditionnelles sont désormais absentes.

Certains d'entre eux posent comme point focal les grandes questions que la même histoire pose à l'homme, sans toutefois fournir de réponse exhaustive ou définitive. C'est le cas de Louis-Ferdinand Céline, dont le chef-d'œuvre *Voyage au bout de la nuit*, avec lequel il remporta également les prix Goncourt et Renaudot, retrace les aventures mouvementées et sordides du protagoniste Ferdinand Bardamu qui ne mènent nulle part, sinon vers une nuit opaque et dénuée de sens. De cette façon, une impression tragique émerge du

---

<sup>9</sup> Céline, dans son ouvrage *Voyage au bout de la nuit*, met en œuvre des considérations sur la vision de la mort, qui constitue l'un des thèmes centraux du roman. Ce qui ressort le plus est que la guerre prouve que la seule vérité de ce monde est la mort, qui, pour Céline, ne veut pas être objet de réflexion mais un instrument à travers lequel faire comprendre la matérialité du corps, constamment menacé par la mort, jugée comme la réponse à tous les interrogatifs de la vie. Malgré la conclusion à laquelle Céline arrive, qui prouve que la guerre ne mène à rien sauf à une mort certaine, il ne s'arrête pas à cette certitude et cherche continuellement les raisons pour lesquelles on arrive à accomplir un acte de guerre. La guerre est quelque chose que Céline essaie d'arrêter en plus de quelque chose dont il essaie constamment de s'enfuir, mais inévitablement de celle-ci il ne peut pas ou il ne réussit pas à s'échapper. C'est comme si cet événement le maintenait enchaîné à une réalité cruelle, un cauchemar qu'on ne savait pas quand et comment il pouvait terminer. Malgré la victoire, on a vu en effet que la France a perdu un nombre inimaginable de personnes. La guerre n'a duré que quatre ans, mais ces furent des années dévastatrices qui ont également apportées un changement de mentalité et de vie aux générations futures. C'est probablement pour cela que Céline a décidé d'écrire un roman qui racontera les catastrophes que la guerre a apporté, ce qui constitue donc pour le protagoniste Ferdinand Bardamu, l'événement révélateur d'une tragique vérité de l'homme qui conditionne tout discours idéologique par lequel on tendait à justifier ou à faire accepter la guerre. (P. Hadlock, « What is a coward? According to Céline's 'voyage au bout de la nuit' », *Romance Notes*, Chapel Hill, hiver 2006, p. 235-237 et L. Sozzi, *Storia europea della letteratura francese. Dal Settecento all'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 2013, p. 298-300).

livre, car les personnages semblent se secouer au cours des événements de la vie, sans être responsables de leur destin.

D'autres auteurs, à la suite de l'expérience de la guerre, portent principalement sur une tradition littéraire de l'analyse psychologique comme instrument de compréhension de l'individu.<sup>10</sup>

Ce processus implique cependant une séparation de la personne des mouvements de l'histoire, étant donné que la considération de la vie intérieure de l'individu fait abstraction de son rapport avec la réalité politique et sociale, à l'égard de laquelle on se sent désormais obligé de prendre position. Le focus de l'attention est donc tourné vers une recherche d'un sens de la vie par rapport aux événements historiques, qui apparaissent désormais aux yeux de tous très éloignés des valeurs fondamentales.

Raymond Radiguet, dans ce contexte, ne se limite pas à décrire tragiquement les expériences de guerre et encore moins à en dénoncer les atrocités comme le firent Giono et Céline. Radiguet choisit plutôt de se concentrer sur les faits de guerre, en utilisant cette dernière comme instrument d'expression de soi.

Son premier roman intitulé *Le Diable au corps*, publié pour la première fois en 1923, se déroule au début de la première guerre mondiale en France et en particulier dans la zone de la Marne.<sup>11</sup> Ce roman a pour protagoniste un jeune adolescent, qui se présente aux lecteurs à la première personne et de manière anonyme<sup>12</sup>, et qui vit son éducation sentimentale avec une femme, Marthe, plus âgée que lui d'environ trois ans et déjà mariée à un soldat, Jacques, parti au front.

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p.293.

<sup>11</sup> D'un point de vue géographique, les villes présentées dans le roman sont censurées. On peut faire des hypothèses sur les villes en question, afin de situer géographiquement les personnages au cours de la narration des événements, mais rien de concret ne permet d'avancer des noms.

<sup>12</sup> Le roman est présenté comme une confession rétrospective, dans laquelle coïncident narrateur et protagoniste. En outre, il y a une proximité immédiate d'âge (un an) entre l'auteur et le protagoniste de l'histoire qui, bien que ne coïncidant pas, il est évident que Radiguet a voulu créer une sorte de malentendu sur la personnalité de l'auteur avec la réalité. Comme l'affirme l'auteur lui-même dans le numéro 21 de « Nouvelles Littéraires » du 10 mars 1923, la présence d'une vraisemblance littéraire est fondamentale dans le texte, si bien que le roman devrait en effet apparaître comme une fausse autobiographie. Dans ce roman, les événements racontés nous apparaissent en effet selon un seul point de vue, celui du protagoniste, qui décrit les autres personnages selon sa propre vision personnelle. Les sentiments de la femme qu'il aime ne nous sont présentés que par l'analyse du jeune homme et les jugements qu'il porte sur ses parents, ses voisins et ses relations sont les seuls éléments dont nous disposons. La réalité décrite est donc limitée par la perception subjective du narrateur. Le type de choix narratif, qui implique à la fois une focalisation interne et un type de narrateur omniscient, pose le problème de communiquer au lecteur des informations que le narrateur ne devrait pas connaître, par exemple, les pensées des autres personnages. De cette façon, Radiguet ouvre la voie à l'analyse psychologique, nous montrant comment le processus de maturation du narrateur naît des erreurs commises dans le passé. L'efficacité psychologique du narrateur s'exerce donc sur les personnes dont il a observé le comportement. (P. Adinolfi, « Entre Surréalisme et 'rappel à l'ordre' : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », *I cadaveri nell'armadio: Sette lezioni di teoria del romanzo*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 126 et R. Radiguet, « Le Diable au corps », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques: hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, (N.21), Paris, Librairie Larousse, 10 mars 1923).

L'auteur du roman, décédé prématurément à seulement 20 ans à cause d'une fièvre typhoïde, ne fit pas la guerre à cause de son jeune âge et resta par conséquent dans la société des arrières. C'est de cette réalité, celle des non mobilisés, qu'il a tiré le matériel pour son roman. En effet, la guerre ne marque pas seulement ceux qui l'ont combattue, mais aussi ceux qui ne l'ont pas vécue directement. *Le Diable au corps* va dans ce sens au-delà des combats, en se concentrant précisément sur les éléments non-dits des jeunes générations. En outre, il montre que la littérature de guerre ne se limite pas à raconter des expériences au combat, mais peut également atteindre ceux qui, de la guerre, n'en ont entendu que parler.

Ce qui en ressort, c'est que le protagoniste considérera la guerre comme une période de vacances qui lui permettra également de vivre son histoire d'amour avec Marthe, destinée à échouer tragiquement.

La guerre, dans ce roman de Radiguet, n'est donc qu'un fond dans l'histoire d'amour entre les deux adolescents. Sur ce fond, Radiguet dans *Le Diable au corps* ne s'attarde pas tant sur l'atroce description des faits de guerre, mais avec le même style linéaire que Cocteau, il en saisit les retombées poétiques.<sup>13</sup> L'ouverture du roman plonge immédiatement le lecteur dans le moment historique de la Première Guerre mondiale, mais en même temps dans la perspective puérile d'un enfant de douze ans.

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.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Ami et protecteur de Raymond Radiguet, Cocteau porte l'auteur et son premier roman *Le Diable au corps* chez l'un des plus grands éditeurs parisiens, Bernerd Grasset, qui publie son œuvre. Noués par une amitié qui les liait depuis 1919, quand ils se sont rencontrés grâce à un ami commun, l'écrivain Max Jacob, Cocteau et Radiguet avaient un respect l'un pour l'autre qui les conduisait à se défendre mutuellement contre les accusations portées sur la paternité du livre de Radiguet, pour lequel on affirmait que Cocteau était intervenu à plusieurs reprises, accusation que Radiguet a toujours démentie. Ce qui est certain, c'est que Cocteau a joué un rôle fondamental dans la composition de l'œuvre de son ami, à tel point qu'il se propose de la réviser plusieurs fois. (I. Landolfi, « Radiguet. Il vecchio ragazzo amico del diavolo », *Il Giornale*, février 2006, <https://www.ilgiornale.it/news/radiguet-vecchio-ragazzo-amico-diavolo.html>. Dernière date de consultation : 03/03/2024 et J. Eeckhout, « Jean Cocteau, autour et alentour. », *Revue Des Deux Mondes*, Paris, octobre 1985, p. 50-53).

<sup>14</sup> Cit. tirée de R. Radiguet, *Le Diable au corps*, Paris, Grasset, 1923, p.5. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

La vision de la guerre est ainsi déformée et adaptée à la perception du garçon. L'essentiel du récit réside en effet dans la capacité de l'auteur à transmettre une vision différente de la guerre et de la perception que les garçons ont de celle-ci. Ce qui bouleverse et terrorise des populations entières est vécu, au contraire, par les enfants, comme une grande aventure, modifiant ainsi la signification originelle du concept de guerre et lui donnant une valeur presque symbolique, tout en apportant une interprétation personnelle du conflit.

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.<sup>15</sup>

La fin de ces descriptions tend à souligner l'atmosphère qui régnait au début de la guerre lorsque, à la suite de la mobilisation de la France le 1<sup>er</sup> août 1914, les soldats partirent à la reconquête de l'Alsace et de la Lorraine avec « la fleur au fusil »<sup>16</sup>, parmi les acclamations patriotiques du peuple.

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 tant de vin gaspillé, de fleurs mortes. Il fallut pavoiser les fenêtres de notre maison.<sup>17</sup>

### 1.3 Les références historiques et littéraires

Bien que le roman se déroule en temps de guerre, il ne transmet aucune vision du conflit ou de la lutte territoriale. En effet, les références historiques à la guerre sont quasi inexistantes. Hormis l'annonce du début et de la fin de la guerre, seulement trois événements sont brièvement évoqués dans le roman : l'affaire Caillaux<sup>18</sup>, l'histoire d'amour entre Abélard et Héloïse et

---

<sup>15</sup> DC, p.13-14.

<sup>16</sup> Expression apparue pour la première fois en 1914 dans un article du journal *Le Matin*, au début de la Première Guerre mondiale et liée à la mobilisation générale des troupes françaises. En effet, elle fait référence aux soldats qui, partant au combat, ornaient de fleurs les canons de leurs fusils, symbole d'espoir et de patriotisme.

<sup>17</sup> DC, p.12-13.

<sup>18</sup> Joseph Caillaux était un homme politique français, Premier ministre et ministre des Finances. Le 16 mars 1914, Henriette Caillaux, épouse de Caillaux, tue Gaston Calmette, rédacteur en chef du *Figaro*, afin de défendre la réputation de son mari, attaqué à plusieurs reprises pour sa politique et son honnêteté, mais surtout pour sa liaison extraconjugale avec Henriette avant leur mariage. Pour cette raison il a été contraint de démissionner ses fonctions politiques lorsque sa femme a été accusée de meurtre, pour puis revenir à la vie politique une fois qu'elle avait été

l'assassinat de François-Ferdinand de Habsbourg. Malgré ce dernier grand événement ait déclenché le conflit et toutes les rivalités entre les pays européens, la guerre passe toujours au second plan par rapport à un fait divers et semble être diminuée par une information qui, tout en étant sérieuse, n'a pas le poids d'un conflit mondial. Cette allusion au procès Caillaux peut donc être d'une part, une manière d'illustrer l'extravagance de l'époque et, d'autre part, une façon de justifier l'ambiguïté de la relation du narrateur avec Marthe. Leur relation peut être en effet considérée comme le résultat d'un désordre de la société pendant la guerre, qui offre donc aux deux jeunes l'opportunité de vivre leur amour sans aucune limite ni frein.

Celui d'Henriette Caillaux est considéré comme un crime passionnel, qui n'est pas totalement différent de l'acte que le narrateur souhaiterait accomplir à l'égard de Jacques.

À toute autre époque, souhaiter la mort de son mari, c'eût été chimère enfantine, mais ce vœu devenait presque aussi criminel que si j'eusse tué.<sup>19</sup>

Bien qu'impossible à réaliser, le meurtre de Jacques par amour de Marthe reste pour le narrateur une option et, par conséquent, même le fait de le souhaiter, remplace le meurtre lui-même. Le narrateur est pris d'un désir violent et passionné qui transpose et compare ensuite au cas Caillaux.

Une autre référence historique-littéraire n'est pas non plus liée à la guerre : il s'agit de l'histoire d'Héloïse et d'Abélard, qui date du XII<sup>ème</sup> siècle.<sup>20</sup> Avec l'expression « les ciseaux de Fulbert »<sup>21</sup>, le narrateur évoque une célèbre histoire d'amour médiévale dans laquelle domine la passion. Comme Abélard, même le narrateur est saisi par l'envie d'enlever Marthe.

Nous pleurons ensemble de n'être que des enfants, disposant de peu. Enlever Marthe ! Comme elle n'appartient à personne, qu'à moi, ce serait me l'enlever, puisqu'on nous séparerait.<sup>22</sup>

Comme le meurtre de Jacques, cet enlèvement est également irréaliste, mais la référence du narrateur souligne un lien évident entre son histoire d'amour avec Marthe et celle d'Abélard

---

acquittée des accusations. (A. Indelicato, « Il Caso Caillaux e La Politica Francese. », *Rivista Di Studi Politici Internazionali*, Florence, avril-juin 2016).

<sup>19</sup> DC, p.79.

<sup>20</sup> Le chanoine Fulbert confie à Abélard, fils d'une noble famille, l'éducation de sa nièce Héloïse. Abélard et Héloïse tombent rapidement amoureux l'un de l'autre et leur relation commence à s'épanouir. Abélard enlève la jeune fille en Bretagne, où elle donnera naissance à leur enfant. À la suite d'un mariage secret, leur relation est mise en lumière. Fulbert met le professeur à l'écart pendant que la fille est envoyée au couvent. Les deux amants se séparèrent, mais leur amour continua à s'exprimer par lettre.

<sup>21</sup> DC, p.90.

<sup>22</sup> DC, p.80.

avec Héloïse, qui ont en commun une relation adultère dans laquelle les jeunes maintiennent une relation épistolaire quand ils sont loin. Cette référence démontre que celui de Radiguet est un roman d'arrière-garde, loin des expériences du front. Le roman traite plutôt du mariage de circonstance, expliquant que Marthe n'a plus le contrôle sur lui, puisqu'elle a été forcée d'épouser Jacques sans éprouver de sentiments pour lui. Radiguet révèle ainsi une autre facette des relations amoureuses d'avant-guerre, encore souvent gouvernées par les familles des jeunes femmes, même si le contexte semblait changer en faveur de leur émancipation. La volupté des sentiments de Marthe pourrait donc être la cause de la cessation des sentiments pour Jacques car elle se rend compte qu'il existe un temps pour aimer et un temps pour ne plus aimer, et le cas voulut que le narrateur apparaisse exactement dans cette deuxième période.

Il est fort probable que les deux références du narrateur soulignent le manque de contrôle sur les règles morales ainsi que la violence qui peut avoir la passion sur l'amour. Les erreurs commises par les deux jeunes protagonistes peuvent en ce sens être analogues à celles des personnages cités dans les deux références historiques en termes de transgression des normes sociales, morales et religieuses. Il est évident que pour le narrateur, tout exemple est acceptable pour justifier ses actions. Et c'est précisément pour cette raison que la guerre dans ce roman, ne venant qu'à la suite de deux scandales amoureux, reste au second plan ou même rabaissée.

#### **1.4 Le premier souvenir de guerre : un cas de suicide**

Comme on l'a vu, le roman contient de nombreuses références à la guerre, bien qu'elle ne soit jamais décrite en détail. L'enfance et l'adolescence du garçon ont été marquées en effet, bien que pas directement, par les années de la guerre.

Un épisode en particulier est rappelé par le protagoniste, qui se propose de le décrire avec précision.

Le 14 juillet 1914, il y eut le suicide de la servante des seigneurs Maréchauds, les voisins de ses parents.

L'attentat autrichien et le procès Caillaux avaient fortement marqué les esprits des citoyens, qui traversaient une période orageuse et comme le cite le protagoniste « propice à

l'extravagance »<sup>23</sup>. Pour cette raison, le premier souvenir du personnage principal sur les années de la guerre remonte à un moment antérieur au début du conflit.

Cette femme monta sur le toit, attirant naturellement l'attention de tout le voisinage ainsi que des voisins qui, désapprouvant la vue et le bruit provoqués par la domestique, décidèrent de se cacher.

La serveuse désirait sans doute remédier à l'irréparable tristesse de son existence et elle décida de se jeter dans le vide sous le regard stupéfait de la foule.

Cet événement tragique met en lumière le bouleversement d'une époque qui, comme on l'a vu précédemment, voyait s'effondrer tous les repères. En même temps, il met à nu la faiblesse et le cynisme d'une bourgeoisie hypocrite et égoïste, comme en témoigne le comportement des Maréchauds qui, effrayés par le scandale, avaient fermé leurs impôts. En outre, un adversaire politique de Monsieur Maréchaud, également conseiller municipal, profita de la situation pour soutenir un discours solennel dénonçant la lâcheté et la cruauté des employeurs de la jeune fille. Mais ce n'était pas une question de compassion, de pitié ou de remords pour la femme, mais plutôt une question de réputation et d'intérêt personnel.

Face à cet égoïsme, le narrateur assume une vision dramatique de la scène.

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.<sup>24</sup>

La sensibilité trop troublée du jeune n'est que le résultat de ce bouleversement. Le corps glisse lorsque l'esprit n'a plus de contrôle sur lui. C'est la première fois que le narrateur admet sa faiblesse, ce qui prouve que sa force n'est qu'apparente.

Bien que cette anecdote n'ait pas grand-chose à voir avec l'intrigue du roman, elle fournit quelques détails essentiels. Le récit fait comprendre de manière plus exhaustive le bouleversement de la guerre et les morts qui y sont liées, tout en mettant en lumière les carences de la société et son caractère médiocre ainsi que les défauts qu'elle provoque et que le narrateur tente constamment de cacher, mais sans succès. La relation extra-conjugale entre lui et Marthe

---

<sup>23</sup> DC, p.15.

<sup>24</sup> DC, p.21-22.



était en effet sous les yeux de tous : amis, parents, propriétaires, commerçants et seulement Jacques et sa famille n'en étaient pas au courant. Mais ces personnes ont évité que la rumeur se propage au mari, à sa famille mais aussi aux soldats. Radiguet illustre clairement le fait que les adultères n'étaient pas si inconnus et encore moins secrets pour personne, sauf pour ceux qui allaient à combattre.

Car ses parents et son mari étaient les seuls à ignorer notre liaison, les propriétaires n'osant rien apprendre à Jacques par respect pour l'uniforme.<sup>25</sup>

Lorsque le roman a été publié en 1923, Radiguet a mis en lumière, à travers la relation entre Marthe et le narrateur, ce que la société avait essayé de cacher dans l'après-guerre.

Car, enfin, Jacques reviendrait. Après cette période extraordinaire, il retrouverait, comme tant d'autres soldats trompés à cause des circonstances exceptionnelles, une épouse triste, docile, dont rien ne décèlerait l'inconduite.<sup>26</sup>

De cette façon, le narrateur laisse entendre que Marthe n'est pas la seule femme dans sa situation à avoir cédé au désir à cause de la période de guerre, en proposant une intrigue où règne la transgression de la norme et des valeurs qui ne devaient pas être souillées au retour des soldats.

## 1.5 La guerre comme élément positif

Malgré le caractère dramatique de l'événement décrit ci-dessus, le protagoniste considérera la guerre non pas comme un moment tragique, mais au contraire comme un élément positif, car elle deviendra la cause de son bonheur. C'est la guerre en effet qui a éloigné Jacques de sa bien-aimée Marthe.

Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; j'en attendais l'apothéose. J'espérais qu'elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> DC, p.106.

<sup>26</sup> DC, p.134.

<sup>27</sup> DC, p.79.

Le roman ne montre pas la guerre avec un ton sérieux, mais la développe comme une condition favorable à l'amour des deux jeunes. La guerre devient donc synonyme de liberté, de légèreté et de bonheur, car Marthe, vivant seule à cause du départ de son mari pour le front, sera libre de vivre son histoire d'amour extraconjugale avec le protagoniste. La guerre est en effet oubliée jusqu'à l'armistice qui, d'une part, signifiait la fin de la guerre, d'autre part signifiait en même temps la fin de l'histoire d'amour entre le héros et Marthe.

Déjà, nous envisageons la fin de la guerre, qui sera celle de notre amour.<sup>28</sup>

Dans ces situations émerge la notion de paradoxe, car le narrateur renverse les opinions communes sur la guerre en affirmant que cette période est en réalité un temps de passion, d'amour et de liberté. En brisant les codes moraux, Radiguet voit dans la période de guerre un moment positif pour lui-même et sa relation, combinant les notions paradoxales de guerre et de liberté.

Mais l'amour entre les deux jeunes, aussi désordonné que dévastateur que la guerre, aura avec elle un dénominateur commun, la mort, qui frappera Marthe. La mort sera, en ce sens, l'approche naturelle à l'amour impossible.<sup>29</sup>

[...] au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort.<sup>30</sup>

*Le Diable au corps* est l'un des romans qui a le plus contribué à donner une image de l'adolescent des années 20. Ce que raconte Radiguet est en effet une histoire de guerre vue de manière antihéroïque où la mort ne sera introduite que dans l'épilogue. L'initiation du protagoniste se termine ainsi par un retour à l'ordre.<sup>31</sup> Mais cet ordre n'est qu'apparent et cache en réalité un sentiment et un mariage que Marthe n'a pu contrôler qu'en partie.

La guerre, synonyme de mort, de blessures et d'exil, est vécue paradoxalement comme un événement positif tant pour Marthe que pour le protagoniste. Le roman est donc écrit selon une version politiquement incorrecte qui voit ces quatre années de guerre comme une libération personnelle des protagonistes ainsi que leur période idéale et passionnée.

---

<sup>28</sup> DC, p.80.

<sup>29</sup> P. Adinolfi, « La Première guerre mondiale dans le roman français de l'entre-deux-guerres. Montherlant, Cocteau, Radiguet », éd citée, p. 33.

<sup>30</sup> DC, p.179.

<sup>31</sup> S. Teroni, *Il romanzo francese del Novecento*, éd citée, p. 28.

L'idée de conflit dans la guerre est alors transférée aux relations interpersonnelles. L'amour, qui en quelque sorte déforme l'ordre établi des relations sociales, des structures familiales, contribuant à augmenter l'incapacité de juger et d'analyser de manière critique le monde, rend le Moi narrateur totalement incapable de discerner la réalité. Le romancier a en effet déformé la réalité, créant une œuvre qui va complètement contre des idéaux traditionnels. En ce sens, l'intrigue du *Diable au corps* ne réside pas tant dans la disposition des actes que dans la réflexion des réactions des personnages et de leur analyse.<sup>32</sup>

Cependant, avec son roman, Radiguet ne cherche pas à soutenir l'adultère ou à montrer du mépris pour la guerre, mais il met plutôt en évidence les opportunités qu'elle pouvait offrir à ceux qui n'en avaient pas pris part activement. La relation avec Marthe, placée dans un cadre historique et culturel de grande importance, permet à l'auteur de créer une œuvre inédite qui tend à renverser l'ordre et la morale que la société se propose en revanche d'établir. Le thème interdit et impur de l'adultère en tant qu'immoral a créé un scandale, car il a été traité explicitement et publiquement dans un moment où la société tentait de le cacher à elle-même et au monde. Dans ce roman sont donc illustrés les défauts de la société pour laquelle la guerre n'a été qu'une période de désordre politique et social, démontré, dans ce cas, par l'exemple de l'adultère.

---

<sup>32</sup> P. Adinolfi, « Entre Surréalisme et 'rappel à l'ordre' : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », éd. citée, p. 126.

## CHAPITRE 2

### La conception de l'adultère dans le roman français

#### 2.1 Adultère, mariage et divorce du Moyen Âge au XX<sup>ème</sup> siècle

Le choix de traiter le thème de l'adultère naît de la conscience que celui-ci, tant au sens étymologique qu'historique, est depuis toujours un sujet romantique, inépuisable comme la philosophie des passions qui vont au-delà des termes, des conventions et des lois, des éléments qui empêchent une obéissance morale et qui conduisent parfois à dépasser certaines limites et contraintes. L'adultère est en effet la conséquence d'un bouleversement et d'un conflit d'émotions et dans le roman, ce thème fera place à deux issues opposées : d'une part une profonde passion de l'âme et du corps qui menacera les valeurs morales, sociales et religieuses et d'autre part une transgression mais contrôlée, comme le prévoit la culture libertine de la France du XVII<sup>ème</sup> siècle, qui, bien qu'elle implique une recherche du plaisir, ne constitue pas une menace car elle ne modifie pas l'ordre existant des choses.<sup>33</sup> D'un point de vue étymologique, le mot « adultère » a reçu plusieurs définitions, traitées et modifiées au cours des siècles.

Ce qui nous arrive est une définition de ce terme à partir de l'année 1664, selon laquelle l'«adultère» est « celui qui viole la foi conjugale ». « Adultère » se dit aussi de celui ou de celle qui pèche avec une personne mariée.

À partir de 1718 jusqu'en 1762, le mot tend à varier sa signification originelle, qui reste quand-même entendue comme la violation de la foi conjugale mais une variante du « double adultère » a été ajoutée, selon laquelle un homme marié et une femme mariée commettent adultère ensemble.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle et plus précisément à partir de 1835 jusqu'en 1935, le terme subit d'autres modifications, en l'entendant quelquefois, par extension, dans le style oratoire ou poétique.

Aujourd'hui, en revanche, la parole « adultère » est étymologiquement emprunté au latin *adulter*, proprement « celui qui altère » et, en latin chrétien, « qui viole la foi jurée ». Pris

---

<sup>33</sup> E. Villari, *L'adulterio nel romanzo*, Pise, Pacini, 2016, p 16.

comme adjectif, une personne adultère est celle qui a des relations sexuelles avec une personne autre que son conjoint légitime, tandis que, le mot « adultère » pris comme substantif, est une violation de la foi conjugale, mais comprise comme une union sexuelle avec une personne autre que le conjoint légitime.<sup>34</sup>

L'adultère a donc toujours été considéré comme l'infraction au pacte conjugal que des cultures et surtout des religions condamnaient.

Déjà depuis la Bible, l'adultère est considéré comme un péché et implique tout rapport sexuel volontaire d'une personne mariée avec d'autres qui ne soit pas son conjoint légitime. L'adultère est interdit dans la Bible car il viole le concept de sainteté de la famille et du mariage (Exode 20.14, Deutéronome 5.18), une infraction si grave qu'elle mérite la mort (Lévitique 20.10, Jean 8.5).<sup>35</sup>

Surtout lorsqu'il était commis par la femme, l'adultère prenait des connotations extrêmement graves. En effet, en droit romain, l'adultère de la femme était effectivement considéré comme un délit passible de la peine de mort aux mains de son mari ou de membres de sa famille. Si la sanction à payer pour un acte d'adultère accompli par un homme est en termes pécuniaires, la situation qui se présente à une femme était bien différente. Si la femme avait été prise à commettre l'adultère, son père aurait eu la possibilité de tuer, non seulement elle, mais aussi son amant. Si son mari avait découvert la trahison, il n'aurait pu tuer que l'amant de sa femme. Dans le cas où il serait trompé, le mari serait obligé de divorcer, sinon, il serait accusé de *crimen lenocinii* avec une présomption de complicité dans l'adultère. Dans les deux mois qui suivent le divorce, le mari pouvait décider de demander ou non l'ouverture d'un procès pénal. À certains moments, la peine prévue aurait été exclusivement monétaire pour l'épouse adultère, tandis que la moitié de sa fortune était confisquée à l'amant. Plus tard, la peine de mort a été rétablie pour la femme.<sup>36</sup>

Successivement, dans la société médiévale, une attention particulière devait être portée au cas où un acte d'adultère serait commis.

En particulier, en cas d'adultère, la femme serait condamnée juridiquement et judiciairement, ayant été des témoignages selon lesquels elle pourrait également subir des violences et des viols

---

<sup>34</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, institut de France, 6<sup>e</sup> édition de 1835.

<sup>35</sup>R. Cavaliere, « L'adulterio », *Psicologia del Tradimento*, novembre 2018, <http://www.psicologiadeltradimento.it/2018/11/25/adulterio/>, dernière date de consultation : 19/03/2024.

<sup>36</sup> A. Concas, « L'adulterio : origini e abrogazione del reato », *Diritto.it-portale giuridico con la più recente giurisprudenza*, janvier 2023, <https://www.diritto.it/adulterio-origini-e-abrogazione-del-reato/>. Dernière date de consultation : 19/03/2024.

de la part du mari trahi. Les sources de la pratique judiciaire sont très éclairantes afin d'aborder la façon dont les auteurs de violences sexuelles représentent leurs victimes.

Au Moyen Âge, les mots prononcés par les femmes aux différentes étapes du processus sont transcrits et adaptés afin d'être intelligibles pour un plus grand nombre de personnes. Le problème est qu'entre le moment de l'agression et le moment de la sentence finale, les questions qui leur sont posées par les avocats et, par conséquent, la nécessité de se défendre, influencent beaucoup leurs témoignages. De plus, les juges peuvent énoncer une règle pour montrer la victime comme s'elle était coupable. Pour cette raison, il est très intéressant de comprendre, à travers la reconstruction des actes judiciaires, dont la procédure marque le passage au XII<sup>ème</sup> siècle de la tradition juridique romaine de l'*accusatio* à l'*inquisitio*, les différentes réalités sociales vécues à l'époque médiévale.

Si, d'une part, le droit canonique appliqué en matière matrimoniale place les époux sur un plan d'égalité par rapport à l'obligation de fidélité, les mœurs et les coutumes de la société médiévale sont bien plus proches du droit romain et germanique, selon lequel, il est incriminé seulement l'acte adultère commis par la femme. En revanche, l'adultère commis par l'homme, sauf dans de rares exceptions, n'est ni pénalisé ni pris en considération par le droit et les pratiques sociales. Selon la société médiévale, en effet, l'acte adultère commis par le mari est beaucoup moins grave que celui commis par la femme, car celle-ci créerait un désordre inter et extra familial, en dépassant la supériorité de l'homme.

Dans ce cas, l'adultère représente un trouble familial très grave qui ne peut être toléré et c'est pourquoi l'acte adultère doit être géré à l'intérieur de la même famille. Si une intervention du pouvoir réel est nécessaire, il devra préserver au maximum les intérêts familiaux en infligeant, pour la plupart des cas, une peine non publique. Au Moyen Âge, en effet, la famille est conçue comme un noyau presque hermétique de personnes et les crimes qui sont commis à l'intérieur de celui-ci, comme peut être un acte d'adultère, ne peuvent être divulgués en dehors, car le pouvoir de l'homme serait compromis. Cependant, selon la tradition romaine, la relation extraconjugale entre une femme mariée et un homme célibataire nécessite une sanction de la part de l'autorité publique qui peut être ecclésiastique<sup>37</sup> ou laïque. Selon les normes établies dans le droit médiéval, l'adultère comporte la remise d'une peine, presque toujours infligée dans le corps qui reste donc marqué et exposé à la communauté. Un exemple de ce type de punition est l'histoire de *Tristan et Iseut* de Bérout, qui réserve aux amants une terrible

---

<sup>37</sup> L'adultère était inscrit par l'Église sur la liste des sept vices capitaux et, bien qu'il ne fût pas considéré comme le plus grave, c'était celui qui attirait le plus l'attention des hommes.

condamnation, les condamnant au bûcher. Malgré ses intention initiales, l'auteur réserve à Iseut un destin bien différent.<sup>38</sup>

Bafoué dans son autorité en tant que détenteur du pouvoir familial et conjugal, l'homme doit s'assurer de ne pas rendre public le geste accompli par la femme mais chercher plutôt à rétablir

---

<sup>38</sup>*Tristan et Iseut* est un roman breton ayant eu plusieurs versions en raison de son énorme succès et ce que l'on peut lire aujourd'hui n'est qu'une synthèse de celles-ci. Les manuscrits les plus célèbres de l'histoire appartiennent à deux auteurs de la fin du XII<sup>ème</sup> siècle : Béroul et Thomas d'Angleterre. L'originalité du mythe de Tristan et Iseut, par rapport aux principes de l'amour courtois, réside dans le fait que ce n'est pas seulement l'homme qui aime, mais c'est la dame elle-même qui est poussée par une passion, impossible à maîtriser. Dans ce scénario concernant la société médiévale française, le roman de Tristan et Iseut incarne parfaitement l'histoire d'une conséquence tragique de la transgression des devoirs conjugaux. L'adultère reste donc le thème central de l'œuvre, n'étant plus vu seulement comme un geste inconfortable, mais comme l'acte autour duquel se greffe tout un drame et une tragédie. L'accent central de cette histoire est donc l'amour et la passion qui aveuglent les protagonistes, car ils seraient opposés aux mariages d'intérêt, allant contre à toutes les règles de convenance. Cependant, dans ce contexte d'anti-conventionalité des protagonistes, on a tendance à minimiser le statut parental qui les lie. L'aggravant de l'histoire des deux amants dévient, en effet, non pas tant l'adultère en soi, mais le triangle amoureux de personnes qui le compose : Tristan, en effet, commet adultère avec la femme de son oncle. Ce type d'adultère, comme confirmé par plusieurs critiques, est considéré comme un véritable inceste, car Tristan, devenu orphelin des deux parents très précocement, a été pris en charge par le roi Marc, devenant pour lui, non seulement un tuteur, mais une sorte de père (J.-C. Muller, « Structure et sentiment. Regards anthropologiques sur la légende de Tristan et Iseut », *L'Homme : revue française d'antropologie*, Paris, juillet-septembre 2005, p. 277-283). Bien que dans la société médiévale, l'adultère ne soit absolument pas toléré quelle que soit la personne avec laquelle on l'accomplit, dans le contexte littéraire de cette époque, le seul acte adultère n'aurait pas suscité un tel émoi au point de faire du mythe de Tristan et Iseut une légende destinée à durer dans les siècles. Comme le prouvent plusieurs critiques, comme De Rougemont, les amants vivent dans un sentiment constant de malheur : ce qu'ils aiment vraiment, c'est l'amour et le fait même d'aimer. Aimer sans obstacle ne les ferait pas se sentir vivants et, surtout, ne créerait pas un récit digne de la littérature médiévale, qui prévoit que l'amant doit conquérir la femme aimée en affrontant les épreuves et les obstacles que la vie lui présente. Celui des deux amants est un lâcher-prise constant, érotique dans certains points de vue, où prévaut la passion. Et c'est précisément l'objet même de la passion ce que le mythe de Tristan et Iseut veut transmettre. Cet élément, que les deux amants recherchaient beaucoup, est le même qui ensuite les a conduits à la mort (F. La Peccarella, « Sul tradimento », *Aratea Cultura*, <https://www.arateacultura.com/sul-tradimento/>. Dernière date de consultation: 13/11/2023). Si, d'une part, la passion leur a permis de fuir la réalité et la banalité quotidienne, d'autre part, elle les a conduits vers le malheur de l'amour. Celui de la mort apparaît ainsi presque comme un désir des deux amants : en suivant leur amour, ils en sont arrivés à mourir en perdant, par conséquent, la jouissance de la vie. Mais cette perte n'est pas ressentie comme un appauvrissement, au contraire, a fait que leur vie était magnifiquement dangereuse, avec un accroissement constant du désir. Loin de cette vie aventureuse qu'ils ont toujours menée, les amants ne se réuniront qu'au moment où ils seront privés à jamais de leur amour (D. De Rougemont, « L'amour ? le mariage ? la fidélité ? l'adultère ? la passion ? le couple ? », *Elle*, Paris, 25 octobre 1963, p. 84-85). L'auteur de Tristan et Iseut juge ainsi les personnages en vertu de la logique courtoise, justifiant l'adultère. Puisque l'amour courtois présuppose une fidélité totale de l'amant pour sa dame, ce rapport s'avère incompatible avec celui du mariage et avec l'institution sociale. L'acte adultère est cependant considéré comme une action qui va contre les principes sacrés du mariage. Un péché dont tous les chrétiens doivent ou devraient se repentir, selon l'économie du salut mise en acte à partir de la réforme grégorienne, il serait opportun de se confesser et de demander grâce et pardon, afin d'expié ses péchés. L'amour adultère va donc non seulement contre les principes sacrés de la religion mais aussi contre la loi sociale française. (L. Verdon, « La course des amants adultères. Honte, pudeur et justice dans l'Europe méridionale du XIII<sup>e</sup> siècle », *Rives nord-méditerranéennes*, Aix-en-Provence, décembre 2012, p. 63). Mais la fascination de la légende de Tristan et Iseut sur la civilisation occidentale a des raisons à la fois sociologiques, psychologiques et littéraires. L'amour considéré comme impossible de l'orphelin Tristan vers Iseut, fiancée de son oncle, est devenu le modèle idéal de toutes les histoires d'amour. C'est parce que cette légende contient tous les éléments indispensables pour une histoire de succès : passion irrésistible, aventures héroïques mais surtout l'amour des deux personnages, qui jusqu'à la fin poursuivront leur propre destin, en incarnant le thème de la mort d'amour et de l'amour au-delà de la mort. Tout cela est uni dans une tradition qui ne cessera jamais d'évoluer car ce mythe restera en vie, métamorphosé sous des formes narratives différentes (Béroul, *Tristain et Iseut*, Paris, édition de Philippe et Corina Stanesco, Paris, Le livre de poche, 2023, p. 7-8).

l'ordre à l'intérieur de l'environnement familial, en évitant ainsi le risque de mettre en danger sa capacité à exercer un contrôle sur la femme. La société médiévale prévoit en effet que celle-ci doit être protégée de toute tentation et pour cela elle devait être gardée confinée dans un espace aussi restreint que possible : son habitation et son immédiat voisinage. Par conséquent, il est facile de penser que dans le cas d'adultère, la femme peut l'avoir commis avec une personne étroitement liée au milieu familial. Ce geste impur de la femme a imposé une perte du contrôle conjugal de son mari, le privant de son honneur. Ce dernier est en effet un bien aussi précieux que fragile et donc extrêmement difficile à conserver, raison pour laquelle, en public, il ne doit jamais manquer et les comportements de l'homme doivent être conformes aux usages et aux coutumes que la société impose.<sup>39</sup> L'honneur et la réputation de l'homme est donc un binôme incontournable, mesuré essentiellement par la conduite dans la sphère publique au niveau commercial et politique. La conduite des femmes est en revanche mesurée dans la sphère privée, mais celle-ci est divulguée à tous les membres de la famille car la *commaculatio famae* investit et outrage non seulement la réputation du mari mais aussi des hommes de sa lignée, pères et frères.<sup>40</sup>

Privé de la seule chose qui ne doit jamais manquer à l'homme, son état psychologique de douleur, uni à la colère et à la fureur pour la trahison subie, le conduit parfois à accomplir des gestes extrêmes, comme le possible assassinat non seulement de sa femme mais aussi de son amant. Cette réaction impulsive fait que le mari venge son honneur tant au sein de la famille qu'à l'égard du pouvoir public. Pour cette raison, il devient extrêmement intéressant de distinguer, dans la littérature médiévale, la vengeance qui est régulièrement appliquée par le mari à sa femme, qui diffère d'œuvre à œuvre. Le mari se venge directement de sa femme, généralement seul et en dehors de la justice publique en s'agissant donc pour la plupart de cas de pratiques de vengeance privée.

En revanche, au XVI<sup>ème</sup> siècle, le mot « adultère » a reçu des significations différentes, qui sont rappelées par Maurice Daumas dans son ouvrage *Au bonheur des mâles*. Malgré les différentes significations, la plus commune est celle selon laquelle l'adultère est compris comme une violation de la fidélité conjugale. Comme à l'époque médiévale, une conséquence possible de l'adultère est la punition infligée à la femme infidèle, prononcée contre elle par les tribunaux. Les peines contre la femme et parfois contre son amant, selon la législation de

---

<sup>39</sup> M. Soria, « Violences sexuelles à la fin du Moyen Âge : des femmes à l'épreuve de leur conjugalité? », *Dialogue*, Toulouse, 2015, p. 57-58.

<sup>40</sup> E. Villari, *L'adulterio nel romanzo*, éd citée, p. 17 et D. Corsi, « Donne medievali tra fama e infamia : 'leges' e 'narrationes' ». *Storia Delle Donne*, Firenze University Press, Florence, 2011, p. 119-120.



l'époque, peuvent être infligées à la demande du mari trahi. L'infidélité féminine était punie, encore une fois, principalement dans la sphère privée. Cette pratique se produisait en tant que, pour le mari, entreprendre une action en justice et par conséquent s'exposer publiquement, équivalait à un manque de respect de l'ordre patriarcal. En effet, si le respect établi par le droit romain venait à manquer, le droit de punir tous les membres concernés était largement reconnu à l'homme.<sup>41</sup> Le patriarcat absolu et la confiscation conséquente des pouvoirs de l'homme à la femme est un phénomène assez fréquent qui empêche la femme de son émancipation progressive et de sa liberté.<sup>42</sup> De plus, à cette époque, l'aggravant d'un acte d'adultère était le caractère sacré qui avait été donné au rite matrimonial, à la suite de la diffusion de la doctrine luthérienne. Avec l'évolution et la diffusion du protestantisme, il y eut une modification dans les rites du mariage. Martin Luther, en traçant les lignes juives de sa nouvelle confession, en souligna le caractère sacramentaire, en bouleversant la hiérarchie des sacrements et en mettant à la première place l'état matrimonial au-dessus du célibat.<sup>43</sup> En effet, pendant cette période, on cherchait à limiter au minimum la demande de divorce, n'étant pas considérée comme la solution principale pour la résolution des problèmes conjugaux. Ce n'est qu'en cas d'adultère que l'abandon du domicile conjugal et la demande de divorce qui en résultait étaient reconnus valables, mais la possibilité de se remarier n'était destinée qu'au conjoint présumé innocent.<sup>44</sup> Cette vision si sacrée du mariage fut ultérieurement confirmée par le Concile de Trente (1545-1563), au cours duquel il devint le sacrement principal, fondamental pour la formation d'une nouvelle famille et pour l'union de patrimoines.

Au cours du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle, on commence au contraire à percevoir une nouvelle sensibilité pour les formes d'expression des sentiments. En particulier, le XVIII<sup>ème</sup> siècle, bien qu'il ait été considéré comme le siècle le plus propice au mariage, ses idéologies illuministes ont conduit à des rébellions contre la patrie podestat, menaçant de saper la stabilité familiale, car le pouvoir patriarcal sur les femmes, qui conditionnait leurs décisions, restait constant.

En matière matrimoniale, un changement ultérieur du point de vue juridique en France eut lieu avec Napoléon Bonaparte en 1799, qui mit en œuvre un rétablissement des valeurs morales ainsi que l'imposition de l'importance de la famille au sein de la société. Il a donc mis en place

---

<sup>41</sup> L. Dion, *Histoires de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 277-278.

<sup>42</sup> M. Roger, « Elisabeth Badinter, L'Un est l'Autre. Des relations entre hommes et femmes », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Paris, Janvier-mars 1987, p. 68.

<sup>43</sup> D. Lombardi, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologne, Il Mulino, 2008, p. 174-175.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 91.

une politique de contrôle des dynamiques matrimoniales, imposant diverses limites à la liberté de divorce, comme la limitation ou le désistement de la part des époux dans la demande. On voulait en effet réduire au minimum la possibilité de divorcer, circonstance que la religion chrétienne n'admettait que dans certaines circonstances, comme dans le cas d'un acte d'adultère et seulement si l'autorité ecclésiastique le permettait. Toutefois, cette demande empêchait les époux de se remarier.<sup>45</sup> Le code napoléonien tentait donc de rétablir un certain ordre social, en fondant l'État sur la famille légitime et sur l'autorité paternelle, en soulignant la lignée patriarcale et maritale de la société, mais, malgré cela, le divorce ne fut jamais éliminé. Ce n'est qu'à la suite de la révolution de 1789 que le Code pénal de 1808 interdit à nouveau le divorce, considéré comme une agression indécente dans la législation de 1810. Les droits du mari sur la femme furent ainsi consacrés, comme nous l'avons vu à l'époque médiévale : les hommes et les femmes étaient extrêmement inégaux devant la loi, de sorte que si les femmes avaient commis l'adultère, elles risquaient des peines de trois mois à deux ans de réclusion et la prison d'État remplacerait ainsi le couvent de l'Ancien Régime.

En outre, même dans cette période de deuxième modernité, l'homme pouvait appliquer une vengeance personnelle sur la femme puisque l'article 324 du Code pénal établissait que le meurtre « commis par un époux sur son épouse, ainsi que sur son complice, est excusable »<sup>46</sup> Au lieu de la peine de mort, il n'y avait qu'un à cinq ans de prison. Au cours du même siècle, cependant, il y a eu une lutte pour la libéralisation du divorce, finalement approuvée en 1884. Cependant, le divorce ne reposait pas sur le consentement mutuel comme seul remède au désaccord, comme l'était la loi de 1792, mais sur la punition d'une faute. L'adultère de la femme était en effet encore considéré comme plus grave que celui du mari, raison pour laquelle la morale bourgeoise était encore tout aussi coercitive pour les femmes. C'est pour cette raison que la possibilité de divorce devient dans ce sens obligatoire aux yeux d'une société très réfractaire à l'idée de l'infidélité féminine. Compte tenu de cette vision, le divorce devrait mettre fin à l'acte d'adultère, car celui-ci était, au moins dans les temps anciens, presque une justification au mariage forcé, mais si l'on se mariait par amour, ce type de situations, idéalement, ne devrait pas se présenter.<sup>47</sup> Pendant le mouvement romantique, en effet, l'adultère fut une conséquence inévitable des mariages forcés et donc indissolubles.

---

<sup>45</sup> Différente été en revanche la demande d'annulation du mariage, qui permettait aux époux de se remarier régulièrement, car le premier mariage serait jugé nul. Cependant, la légitimité des enfants et leur entretien par les parents n'étaient pas remis en cause. (*Ibid.*, p. 90-91).

<sup>46</sup> Cit. tirée de A. Houel, «Adultère et romantisme. » *Voix plurielles. Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens*, St. Catharines, février 2005, p.2.

<sup>47</sup> A. Houel, «Adultère et romantisme. » éd. citée, p.2-3 et T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Bologne, Marietti 1820, 1990, p.16.

Cependant, l'adultère, et plus précisément l'adultère féminin, reste la situation la plus fréquemment représentée dans les histoires de mariage. Même dans la société du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'adultère commis par la femme était toujours puni alors que celui de son mari ne l'était que s'il était compliqué par une circonstance aggravante. La société du XIX<sup>ème</sup> siècle était en effet encore très patriarcal et reposait sur la conception que la femme appartenait au père quand elle était célibataire et à son mari quand est marié, mettant au premier plan le pouvoir absolu de l'homme.

Les pratiques d'adultère à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle étaient cependant codifiées en termes purement sexuels et le choix du conjoint ne se faisait pas par amour mais en fonction de la garantie des intérêts familiaux. Jusqu'à la fin du même siècle, les différences de traitement des hommes et des femmes en cas de trahison découlaient principalement de la morale religieuse et de la morale bourgeoise. Depuis toujours combinées, les deux avaient pour but d'imposer la morale de la fidélité. Mais ce mythe de l'amour romantique n'est qu'un idéal, car ce sont précisément les siècles qui ont précédé le XX<sup>ème</sup> qui ont le plus présenté des infidélités conjugales et paradoxalement les milieux les plus impliqués étaient précisément ceux bourgeois. Si le XIX<sup>ème</sup> siècle est considéré comme le siècle du roman d'adultère, c'est parce qu'il affirme l'institution de la famille bourgeoise. Le privé de l'individu devient constamment inséré dans un ordre social et dans un contexte familial et la tentative de concilier l'amour-passion avec le mariage coïncide avec la tentative de maintenir unie la sphère privée des individus, qui acquiert de plus en plus d'autonomie, et celle institutionnelle et publique de la famille.<sup>48</sup> Dans cette société, le mariage est l'instrument pour conjuguer la passion amoureuse avec les biens, y compris les enfants.<sup>49</sup> Mais un mariage, qui prend ici la forme d'un contrat et qui se base sur ces principes, débouchera bientôt sur l'adultère dans une société si peu attentive aux besoins et aux volontés des individus. L'adultère est en effet dans ce cas le résultat du malheur de l'homme.<sup>50</sup>

En outre, dans les milieux bourgeois, la morale du XIX<sup>ème</sup> siècle opposait fermement deux catégories de femmes : les femmes honnêtes et les femmes adultères.

La première catégorie représentait l'épouse et la mère respectable, car, jusqu'au milieu du siècle, le destin de la femme était déterminé par la maternité. En effet, la femme n'était réalisée

---

<sup>48</sup> R. Luperini, « L'adulterio nel romanzo », *La letteratura e noi*, février 2014, <https://laletteraturaenoi.it/2014/02/06/l-adulterio-nel-romanzo/#respond>. Dernière date de consultation : 19/03/2024.

<sup>49</sup> T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, éd. citée, p.27.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.103.

que si elle était mariée et mère et que le mari était responsable de la moralité de sa femme. C'était donc une catégorie de femmes obéissantes et dévouées à leurs maris mais si les mariages commençaient à vaciller, ce rôle de femmes fidèles aurait eu tendance à s'effondrer immédiatement. En effet, le statut de femme bourgeoise vertueuse était automatiquement dégradé au cas où la femme aurait commis un acte d'adultère.

La deuxième catégorie concerne en effet les femmes considérées comme « les maîtresses » : des épouses infidèles et par conséquent des mauvaises mères ; sont considérées comme un outrage à la société, un mélange de catégories à maintenir séparées car jugées inacceptables. Cette catégorie de femmes à l'époque tend donc à s'auto-éliminer d'une société dont elles sont considérées indignes d'y appartenir.<sup>51</sup>

Mais malgré la considération de la femme dans la société du XIX<sup>ème</sup> siècle, la gravité consiste seulement à accuser l'acte d'adultère, sans jamais réfléchir aux motivations pour lesquelles il a été accompli. Ceci, en effet, était la simple conséquence du mauvais fonctionnement du couple conjugal, la plupart du temps, comme nous l'avons vu précédemment, dictée par des choix économiques de tiers et non sentimentaux de la directe intéressée. Néanmoins, ce qui en résulte est un triomphe de la loi, selon laquelle la femme doit être punie de toute façon. En effet, dans la plupart des romans où il y a une histoire d'adultère, la conclusion porte sur l'élimination de l'adultère par suicide, meurtre par son mari ou par maladie.<sup>52</sup> Comme vu précédemment dans le mythe de *Tristan et Iseut*, la passion est en quelque sorte liée à la mort, qui conduit à la destruction de ceux qui s'abandonnent à elle.<sup>53</sup> C'est comme si, volontairement ou non, on voulait condamner la femme en montrant comment, une telle transgression, doit toujours et en tout cas être punie. La punition peut provenir d'une personne ou du destin, mais dans tous les cas, au moins dans les romans, il est démontré comment on a la tendance à rechercher un ordre des choses. Si ce n'est pas le destin ou une personne qui punira la femme, la loi procédera le faire. En 1890, en effet, des peines d'emprisonnement étaient encore en vigueur pour la femme, raison pour laquelle entre 1895 et 1910, il y avait un fort mouvement pour abolir toutes les sanctions pénales pour l'adultère. Cependant, ce n'est qu'en 1974 qu'une peine spécifique a été abolie.<sup>54</sup>

Mais finalement, en 1900, la conception de l'amour, du mariage et de la trahison change.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.25-30.

<sup>52</sup> R. Luperini, « L'adulterio nel romanzo », lien cité. Dernière date de consultation : 19/03/2024.

<sup>53</sup> T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, éd citée, p. 103.

<sup>54</sup> F. Vatin, « Évolution historique d'une pratique : le passage de l'adultère à l'infidélité », *Sociétés*, 2002, p. 92.

La nouvelle organisation formelle du roman moderniste, associée aux nouvelles techniques du récit fondées sur la subjectivisation, expriment une nouvelle vision du monde et de l'homme occidental, dont la vie publique tend à perdre de l'importance au profit de la vie privée. Dans ce scénario, le mariage n'a plus la valeur sacrée et institutionnelle et l'adultère cesse d'être un acte condamnable pénalement.<sup>55</sup>

En outre, l'amour romantique au XX<sup>ème</sup> siècle a déjà été confronté aux nouvelles réalités historiques, politiques et sociales. La crise des certitudes provoquée par les événements de la guerre conduit à une nouvelle façon de concevoir l'homme et la société et dans laquelle la femme prend une forme différente de celle à laquelle on avait toujours été habitué à les attribuer : elle n'est plus seulement épouse et mère, mais elle assume un nouveau rôle social en s'émancipant et en acquérant de nouveaux droits. Le thème de l'adultère décline en effet cette tension qui existe déjà entre l'individu et la société : comme l'affirme Tony Tanner dans son célèbre écrit *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, si dans le monde antique les individus étaient liés par leur statut à la famille<sup>56</sup>, à la tradition et à la loi, dans le monde moderne les individus sont plutôt considérés comme indépendants et libres.<sup>57</sup> En ce sens, le passage immédiat de l'adultère à l'infidélité a été précisément le changement de mentalité intervenu au XX<sup>ème</sup> siècle qui, avec la diffusion du divorce, a vu l'avènement d'une nouvelle morale conjugale qui a rendu possible la fondation d'un couple basé sur l'amour vrai et consensuel. Le XX<sup>ème</sup> siècle a en effet mis fin au principe d'inégalité qui présidait aux relations entre hommes et femmes et a établi l'idéal du couple égalitaire. La vie matrimoniale se basera donc sur l'amour, qui s'est progressivement imposé comme instrument de régulation des relations conjugales et a contribué à rendre illégitimes les comportements adultérins. L'idée d'une union fondée sur le consentement mutuel limite donc l'amour aux seules formes conjugales, ne tolérant par conséquent aucune forme de trahison.<sup>58</sup> A partir du XX<sup>ème</sup> siècle, on commence donc à comprendre le mariage de manière totalement différente par rapport aux époques précédentes jusqu'à arriver à la conception du mariage d'aujourd'hui, c'est-à-dire le fruit de l'évolution sociale, économique et culturelle au cours des siècles comme le produit d'une série de constructions sociales et juridiques.

---

<sup>55</sup> R. Luperini, « L'adulterio nel romanzo », lien cité. Dernière date de consultation : 19/03/2024.

<sup>56</sup> L'ambivalence entre le respect de la loi et les raisons de la transgression de celle-ci caractérise également le statut de l'institution bourgeoise par excellence : la famille. « Avant même, donc, que l'adultère intervienne pour briser l'ordre du mariage, c'est le mariage lui-même qui se présente, à l'origine, comme une rupture d'un ordre préexistant » (E. Villari, *L'adulterio nel romanzo*, éd. citée, p.17).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>58</sup> F. Vatin, « Évolution historique d'une pratique : le passage de l'adultère à l'infidélité », éd. citée, p. 97.

## 2.2 L'adultère dans *Le Diable au corps* de Radiguet

### 2.2.1 Moral, immoral ou amoral ?

Ce qui inspire le plus Raymond Radiguet dans la rédaction de son premier roman intitulé *Le Diable au corps*, a été une relation que l'auteur a entreprise en 1917 à l'âge de 14 ans avec Alice Saunier, une gouvernante de neuf ans son aînée, dont le fiancé était parti pour le front. Les analogies entre le roman et la réalité vécue par Radiguet sont absolument immédiates et, bien qu'il ne voulût pas créer une histoire autobiographique<sup>59</sup>, les personnages du livre correspondent aux personnes qui ont fait partie de sa vie réelle. *Le Diable au corps* est en effet à considérer comme une fausse autobiographie dans laquelle les thèmes traités ne concordaient pas avec la sensibilité de l'immédiat après-guerre.<sup>60</sup> Radiguet confirme en effet dans les *Nouvelles Littéraires*<sup>61</sup> que le héros de son œuvre ne doit pas être confondu avec l'auteur, brisant ainsi toute identification entre autobiographie et roman, afin que tout ce qu'il contenait soit faux, artificiel et construit aux yeux du lecteur.<sup>62</sup> La superposition des trois figures de l'auteur, du narrateur et du personnage principal servait justement à éliminer chez les lecteurs l'idée que les personnages du livre étaient réels. Malgré les nombreuses critiques d'immoralisme, l'écriture en première personne et l'anonymat du personnage ne doivent pas induire en erreur les lecteurs, dans lesquels Radiguet ne voulait exercer aucune sorte d'influence. En effet, Radiguet n'avait pas l'intention de libérer dans l'œuvre son image impure mais d'utiliser des éléments particulièrement explicites pour que les actions des personnages et les situations qu'on allait créer soient aussi naturelles que possible. Pour atteindre cet objectif, on ne pouvait pas donner au lecteur l'idée d'un auteur adolescent naïf qui affrontait pour la première fois les problèmes liés à l'amour, mais un auteur qui, bien que jeune, avait pleine connaissance et conscience des faits, démontré à travers l'affront des situations parfois exagérées et dangereuses.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup>C. Burgelin, « Radiguet Raymond (1903-1923) » *Dictionnaire de la Littérature française du XXe s*, Encyclopedia Universalis, Boulogne-Billancourt, 2015.

<sup>60</sup>G. Macchia, « Raymond Radiguet. » *Belfagor*, Florence, mars 1946, p. 228-229.

<sup>61</sup>R. Radiguet, « Le Diable au corps », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, éd citée.

<sup>62</sup>Ces déclarations sont surtout mises en lumière pour que l'on puisse se défendre contre l'immoralisme acharné.

<sup>63</sup>G. Macchia, « Raymond Radiguet. » éd. citée, p. 226-235.

En 1918, Radiguet abandonne ses études journalistiques, en commençant à se passionner pour les romans moralistes de Madame de Lafayette et de Stendhal et entre dans les milieux littéraires et artistiques parisiens où il rencontre Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Modigliani mais surtout Jean Cocteau qui deviendra son mentor et son grand ami. Avec Cocteau, Radiguet fonde en mai 2020 *Le Coq : société d'admiration mutuelle*, une revue avant-gardiste. En 1920, Radiguet publie son premier recueil de poèmes intitulé *Les Joues en feu* et avec la collaboration de Cocteau, écrit pour Erik Satie aussi le *Livret de Paul et Virginie*, ainsi qu'une pièce intitulée *Les Pélicans*. Enfin, en 1921, il rédige la première version du *Diable au corps*, qui apparaîtra pour la première fois en 1923 grâce à l'aide de Cocteau qui fera lire l'œuvre à l'éditeur Bernard Grasset. En février 1922, grâce au prix Balzac, Grasset vint découvrir *Le Diable au corps*. Cocteau conseilla à son protégé, déjà sous contrat avec Lafitte, de proposer son œuvre à Grasset aussi, qui fut heureux de le rencontrer. Ainsi, avec Cocteau, Radiguet se dirigea chez Grasset dans son studio éditorial, qui manifesta immédiatement son enthousiasme pour l'œuvre et pour l'auteur, en déclarant ensuite qu'au moment où il rencontra Radiguet, il eut immédiatement l'impression de se trouver face à un génie naissant. Grasset remarqua en effet chez les jeunes écrivains un dénominateur commun qui les liait tous : l'imitation. Aucun d'entre eux ne proposait des idées tout à fait originales et on trouve ainsi, au cours des siècles, des imitations d'œuvres d'époques antérieures. Grasset a trouvé dans l'œuvre de Radiguet une originalité et un génie incroyables<sup>64</sup>, non pas tant du point de vue des

---

<sup>64</sup> La pratique de l'imitation culturelle est en effet très élargie dès les premières années du XVI<sup>ème</sup> siècle en France, traversant de manière transversale la production, les débats et l'histoire des idées de l'époque. La notion d'imitation est également liée au rapport des modèles. En effet, on peut bien imiter un modèle et le dépasser ou à partir de ceci prendre les distances et le renverser. L'attitude la plus commune est celle de l'adhésion et de l'imitation du modèle précédent, mais au contraire il peut y avoir aussi beaucoup d'attitudes de changement de celui-ci, pratique qui résulte en ce sens clairement très novatrice. De cette façon, les modèles sélectionnés ont été réadaptés afin de créer une œuvre qui soit tout aussi nouvelle et originale tout en respectant les valeurs du texte de départ en les adaptant à la contemporanéité de l'époque de l'auteur. La toute première règle à prendre en compte pour effectuer la pratique d'imitation ou de réélaboration du modèle est de suivre l'enseignement des anciens. Déjà pour les humanistes italiens, il était en effet fondamental de prendre inspiration des modèles du classicisme et la France à cet égard, arrivant chronologiquement seulement plus tard par rapport à l'Italie, aura la possibilité de suivre non seulement le modèle des anciens, mais aussi le modèle des Italiens. (Il est connu que la période de la Renaissance française est postérieure d'environ soixante-dix ans à celle de l'Italie. En effet, en Italie, la période de la Renaissance date de son début vers 1420, tandis que la Renaissance française ne voit ses débuts qu'autour de 1490). Des poètes comme Horace avaient déjà exprimé leur opinion à propos de l'imitation, conseillant de prendre les Grecs comme modèle de référence. Dans son œuvre intitulé *Ars poetica*, Horace explique comment les poètes doivent être des imitateurs savants, en pouvant imiter les modèles mais selon une forme vivante, en allant analyser en profondeur le message et la forme, en créant un produit original. Dans la conception d'Horace, ce qui doit davantage être imité ou pris comme source d'inspiration est surtout la forme des anciens. Grâce à ce qu'on appelle « *translatio studii* », c'est-à-dire le passage et la transition du savoir ancien que le Moyen Âge assure vers les siècles suivants, la continuité avec la pensée de l'antiquité a pu se prolonger et se poursuivre chez les humanistes. Et ce n'est que grâce aux traductions effectuées que ces idées ont également été transmises à la Renaissance. Du côté de l'idée d'imitateur savant, il y a cependant, dans le sens opposé, l'idée du mauvais imitateur. Horace établit cette distinction fondamentale entre le bon et le mauvais imitateur en poésie, et de ce dernier on pense qu'il peut y avoir deux interprétations fondamentales : la première, qui prévoit que le choix des modèles n'est pas efficace et, la

arguments, mais un nouveau point de vue de ceux-ci, mélangeant le classicisme avec la modernité de son temps. Néanmoins, on peut trouver chez Radiguet de nombreux aspects de son œuvre qui renvoient à la Princesse de Clèves de Madame de la Fayette<sup>65</sup>, non pas comme une volonté d'imitation ou de réécriture, mais plutôt comme un renversement et une transposition du modèle proposé par l'autrice.<sup>66</sup>

---

seconde, qui implique une imitation servile. Dans les deux cas, l'imitation ne doit pas être conçue comme un asservissement, comme un geste servile, car le produit résultant ne serait qu'une copie banale et vide du modèle antérieur. (Orazio, *Epistole e Ars poetica*, traduit par Ugo Dotti, Feltrinelli, Milan, 2015, p. 162-164.) Ces mêmes notions proposées par le poète latin se prolongent dans les siècles suivants en se retrouvant sur la plume d'auteurs comme Érasme de Rotterdam, Jacques Peltetier et Joachim Du Bellay. Ce dernier essaie également d'expliquer le principe de l'imitation à travers les métamorphoses de la digestion, en plus d'exprimer sa propre opinion en ce qui concerne la pratique de traduction. Dans son ouvrage *Défense et illustration de la langue française*, l'auteur exprime une désapprobation à l'égard de l'exercice de traduction, considérant ceux qui l'appliquent comme des personnes sans imagination. À l'intérieur de l'œuvre, il joue sur l'affinité des mots « traditeurs/traducteurs » : ils trahissent ceux qui s'engagent et, par les mêmes moyens, séduisent les lecteurs « ignorants », mettant ainsi en question la traduction poétique, surtout parce que celle-ci ne parviendrait pas à restituer le style propre à l'auteur. (J. Du Bellay, *La défense et illustration de la langue française*, avec une notice biographique et un commentaire historique et critique par Léon Séché, 1905, Source gallica.bnf.fr, p.76-78.) Cependant, malgré les considérations des auteurs concernant la pratique de la traduction, les modèles, pour ceux qui voulaient révolutionner l'écriture, devaient souvent être traduits. Cela signifie qu'il devait obligatoirement y avoir une reprise de thèmes d'auteurs précédents, qui devaient être adaptés par les contemporains selon leur propre langue et par conséquent selon leur interprétation personnelle.

<sup>65</sup> Comme dans *Le Diable au corps*, aussi dans la *Princesse de Clèves* est fondamentale la conception que Madame de la Fayette avait de l'institution matrimoniale, démontré à travers l'histoire, les vicissitudes et la psychologie des personnages présents dans son roman. L'institution matrimoniale, au moment où Madame de la Fayette compose son œuvre (soit les années 50/60 du XVI<sup>e</sup> siècle) est en train de subir divers bouleversements, tant que Gaudement, spécialiste du droit romain et canonique du XX<sup>ème</sup> siècle, la définit comme « la crise du XVI<sup>ème</sup> siècle ». L'autrice avait une connaissance profonde à la fois de la signification de l'institution matrimoniale et des droits qui en découlent. En outre, il faut souligner qu'il y avait une énorme différence entre ce qui prévoyait le droit canonique et ce qui prévoyait, au contraire, les mœurs de la société (noble dans le cas de *La Princesse de Clèves*). La différence substantielle est que le droit canonique prévoyait que le mariage entre les deux époux soit consensuel et donc librement choisi alors que la société imposait davantage des mariages de convenance, essentiellement pour unir des familles de pouvoir ou pour des raisons d'affaires. De cette façon, Madame de la Fayette va souligner minutieusement cette tension entre l'État et l'Église, où le mariage devient une transgression de la loi et des commandements de Dieu, s'il n'est pas approuvé par les parents des époux. (C. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2004). Dans la société, l'État tente donc d'outrepasser le pouvoir de l'Église en matière matrimoniale, car le droit canonique et le droit séculier diffèrent. Mais la Réforme, en refusant de concevoir le mariage comme un serment, va contre de la doctrine enseignée par l'Église catholique. En effet, on affirme que le mariage dans *La princesse de Clèves*, entraîne trois débats juridiques : le mariage comme séminaire de l'État et affaire publique, le mariage comme pacte de famille et le mariage en dehors du sacrement. Le mariage de M. et Mme de Clèves se présente donc comme un écart par rapport à la norme matrimoniale et, du fait de sa présence, un écart est également présent dans la conception de la morale conjugale et des relations entre les époux. Le mari et l'amant de Mme de Clèves proposent à la dame la même confusion des sentiments et des statuts ; la femme ne reconnaît en aucun homme la constance de la passion dans le mariage, sauf en son mari, qui ne reçoit pas le même sentiment, manque qui le conduira à la mort. Quant à Mme de Clèves, la passion éternelle et réciproque au sein du mariage qu'elle semble à un moment envisager avec Nemours est impossible parce qu'elle sait à la fois qui est Nemours et ce qu'est la passion. Dans le roman les dépositaires du mariage-passion et de sa théorie ne sont donc que M. et Mme de Clèves et personne d'autre, dans la mesure où ce que revendique Nemours lui est dénié par la même femme (C. Biet, « Droit et fiction : la représentation du mariage dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, supplément au n°12, 1990, Mme de Lafayette, *La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*, Toulouse, 1990, p. 33-37).

<sup>66</sup> N. Froloff, « Radiguet, lumière des étoiles, entre tradition romanesque et modernité », *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, Paris, Garnier, 2017, p.380).



Grasset fera signer à Radiguet le contrat qui lui garantit la publication du livre. Cela a été en partie révisé, mais dans le seul but d'en faire une œuvre d'art. La sortie du *Diable au corps* fut cependant retardée et Radiguet se prêta immédiatement à corriger des parties du texte afin de le rendre parfait. En octobre 1922, Grasset relit les modifications apportées et en suggère d'autres à l'auteur, jusqu'à ce qu'il y ait enfin la publication l'année suivante.<sup>67</sup>

En mai de la même année, l'auteur obtient le *Prix du Nouveau Monde*. Il commence ainsi à composer ce qui sera une autre œuvre très importante, intitulée *Bal du Comte d'Orgel*, qui sortira à titre posthume en 1924.

Radiguet, sera considéré comme l'un des plus importants jeunes auteurs français car il a réussi à combiner dans son œuvre des éléments classiques avec des éléments avant-gardistes. Son roman est en effet considéré comme un roman d'analyse, écrit quand l'auteur avait entre seize et vingt ans. Sa contribution au roman psychologique français est encore plus importante vu son jeune âge, mais qui reste au second plan par rapport à la construction d'un roman d'analyse où sont évidentes les assimilations de techniques utilisées par ses prédécesseurs mais en même temps perfectionnées et évoluées en correspondance de sa méthode analytique personnelle, parfaitement en accord avec son style. La simplicité de l'œuvre s'exprime en effet grâce à la correspondance harmonieuse entre l'auteur, le protagoniste et la façon dont sont racontés les événements, en créant l'équilibre parfait entre rationalité et sentimentalité.<sup>68</sup>

Écrit dans un style définissable classique, *Le Diable au corps* s'inspire de la psychanalyse de Freud et du roman d'analyse psychologique de Proust, dont il fut l'un des premiers lecteurs, en plus des auteurs surréalistes qui proposaient des œuvres bouleversantes par rapport à la conception classique de la littérature, mais il s'inspire aussi d'auteurs moralistes comme Madame de la Fayette et Stendhal. Radiguet montre en effet une admiration évidente pour les auteurs classiques de la tradition moraliste mais aussi pour les textes littéraires considérés comme subversifs par rapport aux valeurs morales.

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*

---

<sup>67</sup> J. Bothorel, « Vie et passions d'un éditeur. » *Revue Des Deux Mondes*, Paris, octobre 1989, p.144-149.

<sup>68</sup> K.J. Goesch, « Raymond Radiguet and the Roman D'analyse », *A.U.M.L.A : Journal of the Australasian Universities Modern Language and Literature Association*, Sidney, mai 1956, p. 3.

*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.<sup>69</sup>

La pleine connaissance de la littérature française par l'auteur lui permet de l'utiliser comme arme de réflexion critique sur la morale mais aussi contre la morale conformiste présente dans certains textes. Le narrateur du *Diable au corps* transgresse les codes de la morale amoureuse avec une certaine légèreté, car le roman est construit selon une architecture tragique qui met le protagoniste, initialement naïf, face au caractère dramatique d'un amour à gestion complexe, aggravé par la situation historique et politique dans laquelle se déroulent les événements. Le narrateur ne semble cependant pas avoir de remords pour les actes accomplis, sauf pour avoir trompé son ami René et pour avoir lui aussi trahi le mari de Marthe, sentiment qui est contrebalancé par une envie de vengeance.<sup>70</sup>

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. De même, j'admettais fort bien de ne pas écrire à Marthe, mais, si elle ne m'avait pas écrit, j'y eusse vu qu'elle ne m'aimait pas. Pourtant, cette légère infidélité renforça mon amour. [...] À certains moments, je m'épouvantais du mal dont j'étais l'auteur ; à d'autres, je me disais que Marthe ne punirait jamais assez Jacques du crime de me l'avoir prise vierge.<sup>71</sup>

Psychologue et moraliste, Radiguet apparaît en effet comme un auteur capable de faire coexister en une seule œuvre des constructions classiques d'écriture et de narration romanesque avec des thèmes de révolte comme l'adultère, qui apparaît comme la ligne directrice de tout le récit. Traité de manière libre, ce thème d'un point de vue moral provoque des préjugés mais d'un point de vue narratif il alimente l'intérêt dramatique.<sup>72</sup>

Tradition et innovation, s'unissent dans ce roman dont il résultera en partie un énorme succès, en partie un énorme scandale, alimenté principalement par la droite nationaliste qui ne voulut y voir qu'une affirmation de cynisme et d'immoralité.<sup>73</sup> Cependant, ce que le jeune propose n'est pas à considérer comme un comportement immoral mais plutôt amoral, car dans certains cas, bien que pas tous, il ignore ce qu'est et quelle est la morale. L'amoralité implique en effet

---

<sup>69</sup> DC, p.31-31.

<sup>70</sup> A. Giboux, « Le Diable au corps de Raymond Radiguet au miroir de la jalousie proustienne. Modernités de l'écriture moraliste », *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Garnier, juin 2015, p. 188.

<sup>71</sup> DC, 102-103 ; 105.

<sup>72</sup> C. Burgelin, « Radiguet Raymond (1903-1923) », éd.citée.

<sup>73</sup> *Ibid.*

une indifférence de ce qui est correct et ce que ne l'est pas, où la morale est négligée mais pas volontairement ou consciemment, car l'auteur ne semble pas se rendre compte de ce qui est bien et de ce qui est mal, mais donne simplement libre cours à ses désirs. Malgré cela, ses actions restent malsaines pour quiconque examine l'histoire, mais ce qui est significatif est l'intention avec laquelle elles sont réalisées et racontées. En effet, ce n'est que dans certains cas qu'il est possible de parler de comportement amoral, car la morale familiale et religieuse a été extrêmement violée de sorte que son comportement débouche inévitablement sur l'immoralité, que le narrateur cherche cependant à justifier dès le début du récit « Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ». <sup>74</sup> Avec cette phrase, il est intuitif que le protagoniste accorde en réalité une grande importance à la morale, bien qu'il ne la suive pas, et c'est grâce à cela que la simplicité et le style classique sont exaltés dans son roman, malgré la trame scandaleuse.

En effet, la perception de cette œuvre résulte ambivalente. D'une part, en effet, il a vu des éloges en ce que Radiguet a réussi à poursuivre la tradition littéraire française, d'autre part, il a vu s'ouvrir un débat critique sur les thèmes abordés, en tant qu'ils transgressent le code moral des valeurs d'une société qui, en ce moment historique, vit un profond bouleversement. Le comportement anticonformiste des deux jeunes est donc soumis au jugement moral surtout de la société adulte, incapable d'interpréter la transgression adolescente.

Le roman de Radiguet s'insère, comme on l'a vu précédemment, dans le contexte socioculturel de la Première Guerre mondiale, de telle sorte que les bouleversements et les changements qu'elle a produits ont sanctionné, quoique de manière peu lourde, cette œuvre jugée impudique, en traitant des thèmes liés à la séduction et à la découverte de la sexualité. <sup>75</sup> En ce sens, la guerre apparaît comme un facteur de rupture à la fois sociale et morale dans le processus de maturation amoureuse des héros et a également été l'événement à la fois fondateur et destructeur pour le narrateur en termes de règles communes de la vie sociale. <sup>76</sup> La guerre s'affirme ainsi que l'élément par lequel le personnage aura une nouvelle perception littéraire de la réalité et qui a le pouvoir de vie ou de mort sur son amour. <sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> DC, p.5

<sup>75</sup> A. Pagano, « La pudeur dans trois romans français du XXe siècle : Un amour de Swann de Proust, Le Diable au corps de Radiguet, Alexis ou le traité du vain combat de Yourcenar », *Sens public*, Montréal, 2021, p.3.

<sup>76</sup> Voulant éviter le scandale qu'il savait qu'il allait se créer, Grasset, au moment de la publication du livre, déclara que celui-ci ne serait réservé qu'à une élite de personnes. Mais les sujets traités laissent la critique et le public plutôt stupéfaits, notamment parce que la première édition a été lancée avec un grand renfort de publicité, de sorte qu'elle a été épuisée en quelques jours. (B. Vercier, « Un Maître de dix-sept ans, Raymond Radiguet by Gabriel Boillat », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, Paris, janvier-février 1975, p. 155-56).

<sup>77</sup> A. Giboux, « Le Diable au corps de Raymond Radiguet au miroir de la jalousie proustienne. Modernités de l'écriture moraliste », éd.citée, p. 193.

En 1923, en effet, les souvenirs de la guerre survenue quelques années auparavant sont encore présents et traiter ce sujet de manière si légère s'avère une véritable provocation. En outre, une histoire d'amour extraconjugale, dont la « victime » est un soldat parti pour le front, est également très polémique. En effet, comme le montre le chapitre précédent, la guerre reste pour le protagoniste une opportunité d'amour, au détriment d'un homme qui risque sa vie pour protéger son pays. Le roman est donc composé dans le contexte de la Première Guerre mondiale, à un moment où la France se remet des dévastations provoquées dans le pays et du nombre important de morts. Mais si d'un côté le moral des citoyens est bas et il y a une condition générale de malaise social, de l'autre, la fin de la guerre provoque surtout chez la bourgeoisie le désir d'oublier et de s'amuser. Les années 20 sont rappelées pour cette raison comme un moment d'extrême liberté d'expression, où il y a une contestation de l'ordre social. Pour les citoyens français des années 20, il était en effet habituel de nier les changements provoqués par la guerre, en cherchant des distractions. Dans le cas de notre romancier, la guerre a été un moyen par lequel l'adultère commis par les jeunes a été facile à accomplir. *Le Diable au corps* illustre parfaitement cette humeur des gens, constituée d'insouciance et de provocations qui suscitent parfois l'étonnement. Une autre des raisons pour lesquelles le roman est considéré comme un outrage est précisément la violation de la fidélité conjugale du protagoniste avec Marthe. La guerre apparaît comme la condition du bonheur des deux héros qui commettent l'adultère sans remords ni honte. Mais la clameur créée pour la minimisation de la guerre et pour l'adultère ne doit pas être considérée séparément, mais au contraire, ce qui scandalise le plus, ce sont précisément les personnes qui composent ce triangle amoureux et la condition sociale dans laquelle elles se trouvent. Le roman est en fait considéré comme offensant précisément pour le thème de l'adultère dans un contexte de guerre et il est choquant de voir le narrateur commettre l'adultère avec la femme d'un soldat et se réjouir constamment des trahisons commises. Ce qui a également choqué était la description explicite des scènes d'amour et toutes les machinations des amants à un moment où la société n'admettait pas une telle offense à la fidélité et au mariage, institution déjà très enracinée dans les mœurs de l'époque, tout en abordant un sujet inviolable, à savoir l'éducation sexuelle d'un jeune homme par une jeune femme plus âgée.

## 2.2.2 Entre passion et raison, amour et mort

Une conquête érotique a prévu un éloignement de Marthe des devoirs conjugaux. C'est comme si celle de Marthe était une façon de se rebeller et de se libérer de quelque chose qui lui avait été imposé par la famille et qui allait affecter naturellement toute sa vie. Il était, comme nous l'avons vu, assez typique d'imposer des mariages d'intérêt aux jeunes femmes et aux hommes au détriment des mariages fondés sur la volonté réciproque des époux de se marier. Mais la littérature montre que ce type d'imposition s'effondre toujours et que le risque est qu'on aboutisse d'une manière ou d'une autre à la trahison.

Dans le cas du *Diable au corps*, on voit comment Marthe trouve dans le protagoniste un amour vrai et sincère, qui naît de manière naturelle, contrairement à ce qui s'était passé auparavant avec Jacques. Bien que la séduction de Marthe par le protagoniste ait été un exercice mental non négligeable, la jeune fille se sent complètement libre de vivre son histoire avec le héros sans accorder trop d'importance aux jugements des autres. Les gens qui entouraient la vie de Marthe étaient en effet parfaitement au courant de ce qui se passait mais personne n'a osé en parler à Jacques.

On verra enfin l'énorme souffrance de la part des deux jeunes au moment de l'armistice, quand ils se rendent effectivement compte que leur histoire aurait dû se terminer. L'éloignement des deux jeunes est une sorte de retour à l'ordre des choses : Jacques est rentré de la guerre, convaincu que l'enfant que Marthe portait était le sien, sans même soupçonner un instant d'une possible trahison de sa femme.

Mais le récit de Radiguet ne s'achève pas exactement avec la mort de Marthe mais avec le retour à la paix à la suite de l'expérience de la guerre et avec la conscience que son fils serait élevé par Jacques et mènerait une vie raisonnable <sup>78</sup>

En voyant ce veuf si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses. Ne venais-je pas d'apprendre que Marthe était morte en m'appelant, et que mon fils aurait une existence raisonnable ? <sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> M. Laplace, « Souvenirs du roman de Longus (et autres) dans *Le blé en herbe* de Colette et *Le diable au corps* de Radiguet », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, 2011. p. 102.

<sup>79</sup> DC, p.197.

Mais au-delà de la conclusion tragique du roman, qui voit les deux amoureux se séparer pour toujours, celui du *Diable au corps* est à considérer comme une subversion de l'idéal amoureux. Mais si cet idéal dans le roman psychologique de Madame de la Fayette avec la princesse de Clèves prend la forme de la fidélité car la femme réussit à faire face à la passion qui l'a emportée, avec Marthe, on ne peut pas respecter les devoirs conjugaux et, ce qui en résulte, est paradoxalement une intense jalousie de la part de l'amant.

Dans cette œuvre, il est facilement visible que la passion annihile la raison ; ce sont deux facultés humaines qui luttent sans cesse dans la psyché de l'individu, car l'une confère une certaine objectivité et lucidité, tandis que l'autre, au contraire, obscurcit toute forme de jugement. Dans le comportement de Marthe mais aussi dans celui du narrateur, on peut noter que la passion prend complètement le dessus sur la raison, ou mieux encore sur les règles de conduite selon lesquelles certains comportements sont justes et admis et d'autres non. Dans le cas des deux amants, la raison du bien et du mal est totalement archivée pour laisser place à l'égoïsme de la passion, qui aveugle les jeunes et qui les placent devant une société incapable de comprendre leur amour.<sup>80</sup> Dans un pays comme la France, en tant qu'extrêmement catholique, il était impensable pour la société de justifier une œuvre représentant en son sein des personnages aux comportements prohibitifs et répressifs.

Pourtant l'amour, qui est l'égoïsme à deux, sacrifie tout à soi, et vit de mensonges. [...] 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. Ma mère était atteinte par ces mesures qui me semblaient un hommage.<sup>81</sup>

Pour la femme, on voit facilement l'impossibilité de repousser ses propres désirs, auxquels on finit toujours par y céder. Mais dans la plupart des cas, la conséquence inévitable de ces comportements reste toujours, comme vu précédemment, la punition ou la culpabilité, un sentiment encore plus commun à une époque où évidemment les règles ecclésiastiques n'ont plus autant de valeur et ne sont donc pas respectées. Mais la vie de Marthe semble aller dans une tout autre direction, car aucun mot ou phrase du récit ne laisse penser que la femme éprouve un sentiment de remords ou de peur.<sup>82</sup> Au contraire, même s'il serait logique de penser que

---

<sup>80</sup> D.Y.Z.S, Klao, « Psychanalyse du personnage amoureux dans *Le diable au corps* de Raymond Radiguet : rapport dialectique entre passion et raison », *Revue Internationale de Linguistique Appliquée, de Littérature et d'Education*, Bouaké, octobre 2019, p. 4.

<sup>81</sup> DC, p.86, 95.

<sup>82</sup> J. Mossuz-Lavau, « Le diable au corps », *Cités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, p. 79.

pour Marthe la situation qu'elle vit est extrêmement complexe car c'est elle qui commet effectivement l'adultère, elle brise les conventions sociales pour se livrer à son amant, convaincue d'avoir trouvé en lui le bonheur qui lui manquait avec Jacques.

Elle secouait la tête : « Avant toi, j'étais heureuse, je croyais aimer mon fiancé. Je lui pardonnais de ne pas bien me comprendre. C'est toi qui m'as montré que je ne l'aimais pas. Mon devoir n'est pas celui que tu penses. Ce n'est pas de ne pas mentir à mon mari, mais de ne pas te mentir. [...] Elle secoua la tête : « J'aime mieux, murmura-t-elle, être malheureuse avec toi qu'heureuse avec lui. »<sup>83</sup>

De cette façon, Marthe compare la période malheureuse de sa vie conjugale vécue comme un mensonge dans laquelle l'utilisation de la raison ne suffit pas à lui faire garder ses devoirs de fidélité et celle idyllique avec son amant, avec lequel elle se sent libre de vivre l'amour digne d'être appelé comme tel et qui transgresse les normes sociales à l'enseigne du bonheur.<sup>84</sup>

L'adultère entre Marthe et le protagoniste est aussi un acte dans lequel les personnages prennent à la fois part au rôle de séducteur et de séduit. Au départ, c'est notre héros qui séduit Marthe, se rendant presque tous les soirs chez elle, presque comme un amour éternel dans lequel le couple vit figé sans se soucier de ce qui lui arrive autour. Son rôle de séducteur s'est achevé au moment où il a embrassé Marthe pour la première fois, moment auquel la femme a répondu positivement, puis s'est éloignée.

Un jour que je m'approchais trop sans pourtant que mon visage touchât le sien, je fus comme l'aiguille qui dépasse d'un millimètre la zone interdite et appartient à l'aimant. Est-ce la faute de l'aimant ou de l'aiguille ? C'est ainsi que je sentis mes lèvres contre les siennes. Elle fermait encore les yeux, mais visiblement comme quelqu'un qui ne dort pas. Je l'embrassai, stupéfait de mon audace, alors qu'en réalité c'était elle qui, lorsque j'approchais de son visage, avait attiré ma tête contre sa bouche. [...] elle [...] me répétant très doucement : « Il faut que tu t'en ailles, il ne faut plus jamais revenir. » [...] Mes larmes me brûlaient.<sup>85</sup>

Après ce moment, Marthe joua elle aussi le rôle de séductrice, si bien que « Marthe, qui souvent maintenant me demandait s'il était vrai que je l'avais aimée notre première rencontre, me reprochait de ne le lui pas avoir dit avant son dit mariage. Elle ne serait pas mariée, prétendait-elle ». <sup>86</sup> En effet, Marthe jura fidélité à son amant plutôt qu'à son mari, au point d'arracher une des

---

<sup>83</sup> DC, p.64,174.

<sup>84</sup> D.Y.Z.S, Klao, « Psychanalyse du personnage amoureux dans *Le diable au corps* de Raymond Radiguet : rapport dialectique entre passion et raison », éd.citée, p. 8.

<sup>85</sup> DC, p.62.

<sup>86</sup> DC, p.68.

lettres qu'il lui envoya et de se réjouir de la lecture d'une autre lettre dans laquelle on lui annonça que le congé était suspendu.

Mon devoir n'est pas celui que tu penses. Ce n'est pas de ne pas mentir à mon mari, mais de ne pas te mentir [...] J'étais jaloux du passé de Marthe.<sup>87</sup>

L'intrigue reste en ce sens une contradiction basée sur l'amour des protagonistes mais aussi sur une passion jalouse qui aveugle le narrateur, le faisant survivre même après la mort de la femme, comme le démontre sa confession.

Ma jalousie la suivant jusque dans la tombe, je souhaitais qu'il n'y eût rien, après la mort. Ainsi, est-il insupportable que la personne que nous aimons se trouve en nombreuse compagnie dans une fête où nous ne sommes pas. [...] Oui, c'est bien le néant que je désirais pour Marthe, plutôt qu'un monde nouveau, où la rejoindre un jour.<sup>88</sup>

Mais la jalousie, pour pouvoir durer même après la mort de la personne aimée, reste évidemment un sentiment bien plus fort que l'amour et qui réussit aussi d'une certaine manière à le remplacer ou à le combler quand celui-ci vient à manquer. Le protagoniste souligne le pouvoir de la jalousie de rallumer l'amour au point de le remplacer, en apportant une vision aussi romantique que ténébreuse.<sup>89</sup>

Maintenant qu'il ne me restait plus rien à désirer, je me sentais devenir injuste. Je m'affectais de ce que Marthe pût mentir sans scrupules à sa mère, et ma mauvaise foi lui reprochait de pouvoir mentir. Pourtant l'amour, qui est l'égoïsme à deux, sacrifie tout à soi et vit de mensonges. Poussé par le même démon, je lui fis encore le reproche de m'avoir caché l'arrivée de son mari. [...] Ces sortes de coups blessent celui qui les porte. [...] Il m'était impossible d'expliquer à Marthe que mon amour grandissait. Sans doute atteignait-il l'âge ingrat, et cette taquinerie féroce, c'était la mue de l'amour devenant passion.<sup>90</sup>

Mais malgré le jeu de séduction, la passion et la raison qui vacillent sans cesse dans la vie des jeunes et la jalousie qui caractérise les comportements du protagoniste, on trouve dans leur histoire un adultère accompli pour pouvoir vivre le véritable amour. L'amour des deux jeunes joue en effet un rôle fondamental dans toute la narration : il est scandaleux en tant qu'il défie

---

<sup>87</sup> DC, p. 64,196.

<sup>88</sup> DC, p.196.

<sup>89</sup> A. Glboux, « Le Diable au corps de Raymond Radiguet au miroir de la jalousie proustienne. Modernités de l'écriture moraliste », éd. citée, p. 188.

<sup>90</sup> DC, p.86-87.



sans cesse l'autorité, la morale et la famille, en dénonçant les valeurs égoïstes d'une société hypocrite. Le narrateur met l'accent sur la force et la résistance de leur amour qui rompt inévitablement l'équilibre intérieur du personnage, qui le ressent presque comme une aliénation.

« [...] Pourtant, je commençai à me désespérer sérieusement de ce que seul l'amour nous donnât des droits sur une femme. Je me passerai bien de l'amour, pensai-je, mais jamais de n'avoir aucun droit sur Marthe. Et, pour en avoir, j'étais même décidé à l'amour, tout en croyant le déplorer. [...] » « Je m'étais juré de ne pas l'accompagner jusqu'à Paris. Mais, je ne pouvais vaincre mon désir de ses lèvres et, comme je souhaitais lâchement l'aimer moins, je mettais ce désir sur le compte du départ, de cette « dernière fois » si fausse, puisque je sentais bien qu'il n'y aurait de dernière fois sans qu'elle le voulût. »<sup>91</sup>

Le protagoniste s'est interrogé à plusieurs reprises sur les sentiments qu'il éprouvait pour la femme, les rationalisant et semblant, à certains moments, plus enclin à les décrire qu'à les vivre. Mais le jeune homme semble éprouver des vrais sentiments pour Marthe, ainsi qu'elle pour lui. Leur amour est aveugle, uni par le goût de la révolte et qu'on a vu se heurter à la réalité familiale et sociale. Dans leur cas, l'amour devient synonyme de liberté et de libération, sans scrupules ni compassion concernant la trahison, au point que Marthe peine à se rendre compte de l'indifférence qu'elle montre à l'égard de son mari.<sup>92</sup> En effet, la conclusion du roman pourrait être comprise comme une justice morale à l'égard de Jacques, victime de la relation adultérine entre les jeunes. Le roman deviendrait en ce sens un moyen de montrer l'opposition entre les valeurs d'honneur et de fidélité démontrées par Jacques et la liberté qui caractérise les actions des amants jusqu'à la mort de Marthe.

Mais cette dernière ne constituera pas la fin de l'amour et des sentiments que le protagoniste ressent pour elle, mais la perte du bonheur. Les deux jeunes, bien que ne sachant pas quelle serait la cause de la fin de leur histoire, étaient depuis toujours conscients que celle-ci serait destinée à terminer. Mais l'inévitable séparation de Marthe n'étouffe pas et ne fait pas disparaître l'amour que le narrateur éprouve pour elle, car il s'agit d'un sentiment assez fort pour survivre à la mort de l'un des deux amants. La mort n'est donc pas à considérer en ce sens comme l'abandon de la vie mais l'abandon de ce qui lui donne un sens. Quand l'amour correspond à toute notre vie et celle-ci s'en va, quelle est la différence entre vivre ou mourir ?

---

<sup>91</sup> DC, p.61,136.

<sup>92</sup> D. Leloup, *Le diable au corps de Raymond Radiguet*, Namur, Primento, 2011.

### 2.2.3 L'influence parentale

Le conflit entre parents et enfants est assez évident dans ce roman. Les deux protagonistes désobéissent constamment à leurs parents respectifs et au mari de Marthe. Mais quand notre protagoniste aurait eu la chance de s'enfuir avec Marthe enceinte, les paroles de son père l'ont en quelque sorte empêché, l'obligeant à reprendre en main sa vie, c'est-à-dire celle d'un jeune lycéen.

Radiguet a été incroyablement habile à parler de la psychologie amoureuse adolescente avec la capacité d'analyse d'un homme beaucoup plus mature qu'il ne l'était au moment de la rédaction du roman. Un jeune homme aurait certainement eu plus de mal à analyser les émotions personnelles et les émotions d'autrui.<sup>93</sup> Mais malgré l'indiscutable maturité de l'auteur, il traverse néanmoins la période de l'adolescence bien que celle-ci ne transparaisse jamais clairement dans l'œuvre. Le narrateur vit actuellement un âge complexe et dysfonctionnel, à tel point que celui de Radiguet est également considéré comme un roman d'initiation, une métamorphose d'un adolescent qui se transforme plus rapidement que prévu. Le narrateur, en effet, évolue continuellement au cours du récit.<sup>94</sup> L'arrivée de Marthe rompt en quelque sorte cette période de croissance, au point que le protagoniste s'éloigne de son ami René, son incontournable compagnon d'aventures, qui se moque ensuite de sa conduite.

Maintenant Marthe ne m'était pas seulement la plus aimée, ce qui ne veut pas dire la mieux aimée des maîtresses, mais elle me tenait lieu de tout. Je ne pensais même pas à mes amis ; je les redoutais, au contraire, sachant qu'ils croient nous rendre service en nous détournant de notre route. [...] Le lendemain, au lycée, je n'éprouvai pas le besoin de raconter à René, à qui je disais tout, ma journée du dimanche. Mais je n'étais pas d'humeur à supporter qu'il me raillât de n'avoir pas embrassé Marthe en cachette. Autre chose m'étonnait ; c'est qu'aujourd'hui je trouvais René moins différent de mes camarades. Ressentant de l'amour pour Marthe, j'en ôtais à René, à mes parents, à mes sœurs.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> K.E, Wildgen, « MAR: Mars, Mare, and Mater in Raymond Radiguet's 'Le Diable Au Corps.' » *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Laramie, 2005, p. 38.

<sup>94</sup> S. Aslan Karakul, « Point de Vue Interne du Diable au Corps de Raymond Radiguet », *Mediterranean Journal of Humanities*, Antalya, mars-mai 2018, p. 51-58.

<sup>95</sup> DC, p.160,37.

Ce que René n'avait probablement pas compris, c'est que ce que le protagoniste avait vécu était bien loin d'une expérience d'amour typiquement adolescente, car bien qu'il ait « trahi » avec Marthe, ce qu'il ressentait pour elle était un amour vrai et sincère.

Mais la rencontre entre le protagoniste et Marthe a eu lieu précisément grâce à la connaissance de leurs familles respectives, raison pour laquelle le rôle parental a eu une importance fondamentale depuis l'aube du récit, car ils apparaissent constamment dans la vie de leurs enfants. Il est si évident que l'implication des parents dans la situation sentimentale du protagoniste est constamment mentionnée dans le roman, en tant que leurs pensées sont explicitement introduites.

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. 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.<sup>96</sup>

Le père s'inquiète que son fils tombe amoureux d'une mauvaise fille, mais en même temps, il semble fier et orgueilleux de sa précocité, alors que ce qui transparaît dans la pensée de la mère est une jalousie typique qui fait qu'elle se trouve dans la future belle-fille tout défaut possible, en blâmant le mari de l'avoir présentée à son fils.

Les parents et les enfants sont cependant unis par un lien indissoluble et éternel qui voit souvent les enfants vivre à l'ombre de leurs parents une existence qui ne leur appartient pas.

Mais dans le cas de Radiguet, le personnage est comme s'il se rebellait en quelque sorte contre les recommandations constantes des parents, essayant de revendiquer leur liberté. En effet, les paroles de la mère du protagoniste « Elle s'étonnait que Marthe pût se compromettre avec un gamin de mon âge » comme si le jeune âge du garçon l'empêchait de vivre de façon mûre certaines situations. C'est comme si la mère ne mettait pas assez de confiance dans les capacités de l'enfant en raison de son âge et encore plus, elle s'étonne de Marthe qui, étant plus âgée, ne devrait rien avoir à voir avec un garçon encore en phase de croissance et de maturation.

---

<sup>96</sup> DC, p.94.

Ainsi émerge le « drame » d'un jeune garçon aux prises avec une aventure d'homme, qui prend conscience de lui-même à la fois par une initiation sexuelle et par l'apprentissage de sa propre jalousie.<sup>97</sup>

En attendant, le faux plaisir m'apportait une vraie douleur d'homme : la jalousie. 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. Je considérai ma sottise d'avoir vu en Marthe une vierge. À toute autre époque, souhaiter la mort de son mari, c'eût été chimère enfantine, mais ce vœu devenait presque aussi criminel que si j'eusse tué. Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; j'en attendais l'apothéose. J'espérais qu'elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place.<sup>98</sup>

Mais la description et le récit de cette aventure entreprise par le protagoniste a été possible grâce à son extrême précocité et sa perspicacité. En effet, comme déjà expliqué précédemment, le lecteur est amené à vivre chaque situation du protagoniste, à en suivre l'évolution de la pensée et du comportement depuis le moment de la première rencontre avec Marthe jusqu'au moment de sa mort précoce. Au milieu de cette aventure, nous avons également pu trouver, grâce à la narration du protagoniste, plusieurs côtés de son caractère qui émergeaient de ses paroles. Tout d'abord, sa timidité est perceptible lors de la première promenade avec la fille « J'étais heureux qu'il se fit un secret entre nous, et moi, timide, me senti déjà tyrannique avec elle »<sup>99</sup>, sa jalousie de découvrir avec Marthe certains plaisirs sexuels qu'elle avait pourtant déjà partagés avec un autre homme « [...] le faux plaisir m'apporte une vraie douleur d'homme : la jalousie »,<sup>100</sup> son désespoir au moment où il se rend compte qu'il n'est qu'un garçon et qu'il n'a peut-être pas les outils pour continuer une relation avec une femme aussi mûre « Décidément, j'avais encore fort à faire pour devenir un homme »<sup>101</sup>, en plus de son excitation quand il a appris la grossesse de Marthe « J'enrageais aussi de n'être pas assez homme pour trouver la chose simple »<sup>102</sup>, son égarement quand il douta que son fils fût son « Pourquoi fallait-il que je ne ressentais le cœur d'un père, qui au moment où j'apprenais que je ne l'étais pas! On le voit, je me trouvais dans un désordre incroyable, et comme jeté à l'eau, en pleine nuit, sans savoir nager »<sup>103</sup> et enfin son euphorie à découvrir au contraire que son fils n'aurait pu être d'aucun autre « Car je n'avais

---

<sup>97</sup>K. J. Goesch, « Raymond Radiguet and the Roman D'analyse », éd.citée, p.6 et A. Giboux, « Le Diable au corps de Raymond Radiguet au miroir de la jalousie proustienne. Modernités de l'écriture moraliste », éd.citée, p. 187.

<sup>98</sup> DC, p.78-79.

<sup>99</sup> DC, p.33.

<sup>100</sup> DC, p.78.

<sup>101</sup> DC, p.99.

<sup>102</sup> DC, p.131.

<sup>103</sup> DC, p.190.

place que pour la joie. J'eusse voulu faire part de cette naissance au monde entier, dire à mes frères qu'eux aussi oncles. Avec joie, je me méprisais : comment avoir pu douter de Marthe »<sup>104</sup>.

En conclusion, on peut donc affirmer que les parents des jeunes protagonistes ont été le moyen par lequel leur histoire a pu s'accomplir. C'est en effet grâce à la connaissance des familles respectives que Marthe et le narrateur se sont rencontrés. Mais l'influence des paroles du père du héros a influencé un de ses choix fondamentaux, celui de partir ou non avec Marthe, en pouvant donc affirmer que le père a été aussi le moyen par lequel l'histoire des jeunes s'est terminée.

---

<sup>104</sup> DC, p.192.

## CHAPITRE 3

### La version cinématographique française du *Diable au corps*

#### 3.1 *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara

« Les personnages qui animent cette œuvre cinématographique de leur impétueuse et parfois cynique jeunesse expriment les sentiments de quelques jeunes dont les esprits se trouvèrent emportés dans le bouleversement qui, de 1914 à 1918, ébranla de Monde »<sup>105</sup>

*Le Diable au corps* de Raymond Radiguet, n'a pas seulement fait l'objet de multiples études par la critique, mais a également fait l'objet de représentations cinématographiques.

Le premier film, également nommé *Le Diable au corps*, a été tourné en France en 1946 et est sorti pour la première fois l'année suivante, en 1947.<sup>106</sup> Ce film en noir et blanc a été réalisé par Claude Autant-Lara, membre de l'*Académie des Beaux-Arts* et très discrédité pour ses idées politiques. Né en 1901 de l'architecte Edouard Autant et de l'actrice de la *Comédie Française*, Louise Lara, Claude Autant-Lara conserve le nom de famille de ses deux parents et choisit de se lancer dans la carrière cinématographique, faisant ses débuts comme scénographe, costumier et assistant réalisateur pour des artistes prestigieux comme Marcel L'Herbier, René Clair et Jean Renoir. Dans les années 30, il commence à diriger plusieurs courts et longs métrages, faisant connaître en France des acteurs hollywoodiens tels que Buster Keaton et Douglas Fairbanks Jr.<sup>107</sup> Pendant la période de l'occupation, il commence à travailler comme réalisateur,

---

<sup>105</sup> Cit. tirée de ce lien: <http://www.lheuredelasortie.com/sortie-dvd-le-diable-au-corps-claude-autant-lara/>.

<sup>106</sup> Le roman de Radiguet est une source d'inspiration pour deux autres films, dont les transpositions paraissent beaucoup plus libres que la version du 1947 : *Devil in the Flesh* en 1985 de Scott Murray et *Diavolo in corpo* de Marco Bellocchio en 1986.

<sup>107</sup> G. Jurgensen, « Le Diable au corps, l'œuvre sulfureuse adaptée au cinéma par l'académicien Claude Autant-Lara », *Canal Académies*, <https://www.canalacademies.com/emissions/carrefour-des-arts/le-diable-au-corps-loeuvre-sulfureuse-adaptee-au-cinema-par-lacademicien-claude-autant-lara>. Dernière date de consultation : 22/04/2024.

présentant l'adaptation cinématographique du *Diable au corps*, immédiatement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, dont la production a été confiée à Universal/Paul Graetz.

Jean Aurenche et Pierre Bost ont participé au scénario, Michel Kelbert pour la photographie, Madeleine Gug pour le montage, Max Douy pour la scénographie, Monique Dunan pour les costumes et René Cloérec pour la musique.

Les acteurs et avant tout le protagoniste de l'histoire interprété par le célèbre Gérard Philipe et, pour continuer, la co-protagoniste Marthe, interprétée par Micheline Presle, sont également fondamentaux dans ce film. L'actrice a eu, en outre, un énorme pouvoir de décision au sein du cinéma français de l'époque, car le contrat qu'elle avait signé avec le producteur austro-américain Paul Graetz lui a donné la liberté de choisir le réalisateur avec lequel travailler. Le choix tombe évidemment sur Autant-Lara, dont elle avait particulièrement apprécié le film *Douce*, qui fut son premier grand succès avec Jean Aurenche et Pierre Bost.<sup>108</sup> En outre, la Presle, grâce à son contrat, a également la possibilité de choisir l'acteur qui deviendra, avec elle, le protagoniste du *Diable au corps*. C'est donc grâce à elle que Gérard Philipe prend part au film car la femme insiste pour l'avoir comme partenaire, l'ayant vu jouer au Casino de Cannes dans la comédie *Une grande fille toute simple* d'André Roussin. Le réalisateur avait en effet pensé donner le rôle à un autre acteur, Serge Reggiani, mais à la suite du *Diable au corps*, Philipe, qui avait déjà pris part à des films français qui le rendirent extrêmement célèbre, réussit à porter le film au plus haut niveau grâce à son interprétation impeccable. Ainsi, la volonté de la Presle d'introduire Philipe comme protagoniste du film a profité à l'interprétation des deux personnages, faisant oublier au public que l'âge des acteurs était de 24 ans alors que l'âge des personnages était de deux jeunes adolescents. Ce détail n'est pas sans importance, si bien que Philipe refuse d'abord le rôle qu'il lui donne, se considérant trop vieux pour l'interpréter. Mais Claude Autant-Lara lui demanda de revenir dans le projet, déclarant que son âge réel ne créait aucun problème au moment où il pouvait rester inconnu.<sup>109</sup>

Outre à Micheline Presle et Gérard Philipe, furent fondamentales pour le film les interprétations de Denise (Valérie Grangier), Jean Debucourt (Edouard Jaubert), Jean Varatati (Jacques Lacombe), Michel François (René) et Germaine Ledoytati (Jaubert Bar).<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> J. Rohner, « Image(s) de la star et construction du personnage : Micheline Presle dans *Le Diable au corps* (1946-1947) », *Genesis*, Paris, décembre 2021, p.176-177.

<sup>109</sup> G. Jurgensen, « Le Diable au corps, l'œuvre sulfureuse adaptée au cinéma par l'académicien Claude Autant-Lara », lien cité. Dernière date de consultation : 22/04/2024.

<sup>110</sup> M. Cabona, « Le diable au corps », *Treccani. Enciclopedia del cinema*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-diable-au-corps\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-diable-au-corps_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/). Dernière date de consultaion: 25/03/2024.

### 3.2 Le traitement de l'adultère entre succès et scandale

Le film a été présenté pour la première fois au *Festival International du Film et des Arts de Bruxelles* en 1947, qui l'a vu décerner le *Prix d'interprétation Masculine* et le *Grand Prix de la Critique internationale*.

À la sortie du film, le roman de Radiguet, publié en 1923 peu avant la mort de l'auteur, était déjà devenu un classique de la littérature. De plus, le réalisateur et le casting étaient déjà très bien établis, c'est pourquoi ils voulaient éviter les répercussions découlant de la sortie d'un film qui, étant basé sur un livre qui, au moment de sa sortie, a créé un scandale, aurait pu créer la même déception. Afin d'éviter un tel épisode, la première vraie sortie du film n'a pas eu lieu comme prévu à Paris au printemps, mais à la fin de l'été à Bordeaux, mais provoquant néanmoins une hostilité de la part de la presse. La projection qui fut faite en avant-première dut être interrompue à cause des manifestations des associations familiales. Le film a ensuite été présenté à la fête du cinéma de Venise en 1947, mais ayant été saisi par la censure, il a obtenu l'autorisation d'être diffusé en Italie seulement en 1963, alors que le protagoniste Gérard Philipe était déjà décédé à l'âge vénérable de 37 ans.<sup>111</sup> Le film adapté par Autant-Lara a donc l'accueil virulent que l'on attendait en réalité. Les protestations majeures ont eu lieu lors de la projection du film au festival de Bruxelles en juin 1947, en raison des thèmes traités, ainsi qu'une certaine manipulation psychologique entre les deux jeunes protagonistes, constamment à la recherche du bonheur et d'un amour qui est dangereux à vivre de cette manière et à ce moment précis de l'histoire.<sup>112</sup> À cette occasion, en plus de la demande de certains parents outragés demandant l'interdiction de la projection du film, on a également vu l'ambassadeur français, M. Bruyère, quitter la salle.

Immédiatement, les auteurs protestèrent en envoyant à la presse une lettre que le journal *Le Figaro* publia le 22 juin, dans laquelle on peut lire

---

<sup>111</sup> *Ibid* et G. Ungarelli, « Al cinema con la polizia », *Belfagor*, Florence, septembre 2004, p. 603.

<sup>112</sup> Il faut toujours tenir compte d'une opposition entre fiction et réalité telles que le film, comme le livre, ne représente pas une autobiographie de l'auteur mais une histoire qui, bien que basée sur des faits réels, apparaît illusoire. En outre, aussi bien dans le livre que dans le film, on est immédiatement plongé dans un réalisme littéraire et cinématographique qui conduit les protagonistes à prendre des décisions qui ne sont pas toujours correctes ou influencées par leurs parents. En effet, il est évident que, pour obéir à sa mère, Marthe ne rompt pas son mariage avec Jacques et de la même manière François, voulant obéir à son père, ne partira pas avec Marthe quand elle sera enceinte de leur enfant même si tous les deux seraient prêts à le faire (M.Cabona, « Le diable au corps », lien cité Dernière date de consultaion: 25/03/2024.).



Nous ne savons pas encore exactement pourquoi M. Bruyère, ambassadeur de France en Belgique, a quitté la salle du Festival pendant la projection de notre film. Mais nous savons déjà que ce geste est interprété par la société productrice de la façon suivante : elle nous demande de couper dans le film certains passages et certaines répliques qui nous paraissent essentiels pour que notre œuvre garde l'esprit et le ton que nous avons voulu lui donner.<sup>113</sup>

Autant-Lara a néanmoins réussi à adapter parfaitement les événements survenus dans le roman dont il s'est inspiré pour le film qu'il a réalisé.

L'histoire se déroule naturellement pendant la Première Guerre mondiale, mais la sortie du film, comme il ressort de sa date, a eu lieu dans l'immédiat deuxième Après-guerre. La décision d'adapter cette histoire exactement au moment où la Seconde Guerre mondiale venait de se terminer n'est pas un hasard. Le réalisateur a eu certainement la volonté de proposer un projet d'antimilitarisme mais aussi de pacifisme<sup>114</sup>, en plus d'avoir voulu apporter une nouveauté en termes de relations entre homme et femme. Le cinéma français, depuis sa création, a en effet eu tendance à reproduire des histoires de relations sexuelles selon un schéma qui implique l'union d'un homme d'âge mûr et d'une très jeune fille, en les montrant et en les définissant comme un couple incestueux.<sup>115</sup> Suite à la conception de l'émancipation féminine, qui a fait un pas en arrière dans la Seconde Guerre mondiale, celle-ci est naturellement réappliquée aussi dans le cinéma, en revenant à un concept de famille et de couple presque médiéval. Le père ainsi que le mari s'imposent sur les décisions familiales et conjugales, ne laissant aucun pouvoir de décision à la femme. Autant-Lara, en revanche, renverse ce type de concept patriarcal, attribuant à sa protagoniste le pouvoir de décision, car on verra comment Marthe tiendra les rênes de sa relation avec le protagoniste et non l'inverse.

Malgré les différentes époques, dans le film, on peut facilement voir la reconstruction d'une époque passée grâce à des décorations minutieuses comme le lycée fréquenté par le protagoniste transformé en hôpital. Avec *Le Diable au corps*, Autant-Lara réalise son premier grand film en faisant passer à un autre niveau d'élaboration les convictions anticonformistes et anarchistes.<sup>116</sup>

La période de l'après-guerre a été un moment où l'adultère, thème que nous avons vu être central dans le roman, était considéré comme encore plus humiliant que par le passé. Mais le

---

<sup>113</sup> C. Autant-Lara, J. Aurenche, P. Bost, « Un incident à propos du 'diable au corps' », *Le figaro*, Paris, 22 juin 1947.

<sup>114</sup> D. Chedaleux, « L'envers du décor. 'Le Diable au corps' : genèse, genre et catholicisme », *Hypotheses*, <https://societoile.hypotheses.org/>. Dernière date de consultation : 14/04/2024.

<sup>115</sup> B. Rollet, « Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956* », préface de Michelle Perrot, Paris, Nathan, 1996, p.32

<sup>116</sup> A. Malassiné, « Claude Autant-Lara, *Le diable au corps* ; Luis Buñuel, *Nazarin* ; Abraham Polonsky, *Willie boy* », *Raison présente: La formation, l'enjeu d'une société*, n°80, 1986, p. 152-155.

contraste actuel entre sensibilité individuelle et collective sera central dans le film d'Autant-Lara.

Dans le film, on remarque un certain érotisme, presque tout provenant de la figure féminine de Marthe et l'adultère est ainsi implicite. Rien de trop explicite ne transparaît en effet aux yeux du spectateur même si la censure italienne de l'époque jugeait scandaleux le rapport sexuel des deux jeunes, à son avis, trop explicite. Mais l'habileté de la scénographie et de la mise en scène consiste précisément à rendre explicite quelque chose qui n'est pas réellement montré, à travers de détails.

Mais malgré les qualités incontestables du réalisateur, le film a quand même suscité le scandale car dans le triangle amoureux qui entoure les personnages, il s'agit de mineurs (qui à l'époque l'étaient jusqu'à l'âge de 21 ans) et surtout aux dépens d'un militaire parti pour le front qui, comme mentionné précédemment, il était une figure très respectable. En 1947, en effet, l'adultère avait encore un poids moraliste très fort et surtout quand il est développé dans une période de guerre. Le cadre historique de la Première Guerre mondiale dans *Le Diable au corps* devient également central dans le film, qui devient un prétexte pour transmettre un message anti belliqueux.<sup>117</sup> Le scandale créé par l'histoire d'amour entre les deux jeunes n'était pas seulement dû à l'érotisme montré par les interprétations incroyables des personnages, mais aussi à l'antimilitarisme de l'histoire, pour lequel un militaire du front a été trahi. Probablement, s'il n'y avait pas eu ce genre d'éléments, tout ce scandale ne se serait pas créé. Ce qui aurait été au premier plan aurait certainement été une histoire d'amour romantique entre deux jeunes, traitée et montrée par le réalisateur avec une grande délicatesse et pudeur, en respectant pleinement les conventions de l'époque pour évoquer des suggestions amoureuses, qui restent implicites.

Cependant, le film fut fortement contesté surtout par et dans les milieux catholiques, qui le condamnèrent à cause de la forte transgression des deux protagonistes. *La Ligue féminine d'action catholique* dénonce le film et la *Centrale catholique du cinéma et de la radio*, qui attribue les classifications morales aux films distribués en France, classe *Le Diable au corps* dans la section 4b, c'est-à-dire parmi les « films déconseillés ». Heureusement, le film réussit à obtenir par la suite un certain consensus dans les milieux catholiques grâce à l'intervention du père Raymond Pichard, un dominicain qui écrivit un article dans *Témoignage Chrétien* où il affirmait que *Le Diable au corps* devait être considéré comme un film moral, en infligeant une « punition divine » à la protagoniste, qui meurt à la suite de l'accouchement.

---

<sup>117</sup> J.Rohner , « Image(s) de la star et construction du personnage : Micheline Presle dans *Le Diable au corps* (1946-1947) », éd.citée, p.175-182.

Raymond Pichard, en effet, n'a pas été le seul à avoir défendu la morale du film

[...] Ainsi, la morale ne peut pas s'offusquer de l'impunité, toute apparente, dont jouissent les coupables de cette histoire puisque, par leur essence même, ils sont destinés à payer, et à souffrir, dans l'autre monde, des péchés qu'ils ont commis dans celui-ci. [...] Dans le film, il y aura donc, pour bien préciser ce point de vue, et l'angle sous lequel nous voulons aborder histoire, un meneur de jeu, un narrateur : ce sera un chrétien qui, à la fin, en tirera la morale<sup>118</sup>

Mais malgré l'avis consensuel de certains catholiques à celui de Pichard, son avis n'a pas été bien accueilli par d'autres, demandant en outre le retrait du film car il était considéré par eux comme nocif pour les jeunes en termes de morale sexuelle.<sup>119</sup>

Il devrait savoir [...] qu'à l'heure où la délinquance juvénile, qui fait des progrès effrayants, est le fruit amer, dans 99% des cas, des foyers disloqués par le divorce ou l'inconduite des parents, il est dangereux de diffuser puissamment certains thèmes scabreux et pessimistes, grâce au cinéma, et sans aucune contrepartie morale.<sup>120</sup>

Non seulement de la part des catholiques, mais aussi de la majorité de la population, le film a été considéré comme outrageant, car, comme expliqué précédemment, ce n'est pas tant le thème de l'adultère qui prévoit une relation sexuelle entre une jeune femme mariée et un lycéen qui bouleverse la mentalité des censeurs, mais le fait que la trahison a eu lieu à l'égard du mari de la femme, un soldat parti défendre son pays. Par le personnage de Jacques au-delà des principes éthiques de la société chrétienne occidentale, Autant-Lara bafoue le devoir militaire ainsi que l'église, en voyant le catéchisme se fonder sur un principe falsificateur tel que les enseignements qu'il propose ne sont en aucun cas respectés et que l'on agit selon le principe « Si vis Pacem para bellum » : si tu veux la paix, prépare la guerre.<sup>121</sup> En plus du père Pichard, Jean Cocteau, déjà défenseur de Radiguet à la sortie de son livre, ne manqua pas l'occasion de prendre part à la défense d'Autant-Lara. Dans la *Revue du Cinéma* du 7 septembre 1947, Cocteau déclare en effet que les puritains ne manquent pas l'occasion ni de critiquer le film d'Autant-Lara, sous le signe du moralisme, ni de critiquer un prétendu manque de respect de l'adaptation.

---

<sup>118</sup> Lettre de CAL à Paul Graetz, 5 mars 1946 (CSL 005, 86/13 A.3).

<sup>119</sup> D. Chedaleux, « L'envers du décor. 'Le Diable au corps' : genèse, genre et catholicisme », lien cité. Dernière date de consultation : 14/04/2024.

<sup>120</sup> E. Boucher, *Journal inconnu*, non daté (CSL 005, 89/4 A6.1).

<sup>121</sup> *Ibid.*

On ne peut certainement pas dire que le film réalisé soit extrêmement fidèle au roman. En effet, comme nous le verrons plus loin, de nombreuses différences peuvent être trouvées entre la projection du film et les mots qui composent le livre. Mais ce qui est certainement affirmable, c'est que des trois adaptations faites par différents réalisateurs du livre de Radiguet au fil des ans, celui d'Autant-Lara a certainement été celui qui a gardé la plus grande fidélité à l'œuvre originale. En outre, il est possible d'affirmer qu'en ce qui concerne les sujets traités dans le livre, le réalisateur a été, comme il le déclare, extrêmement respectueux envers toutes les catégories sociales et religieuses, même si est évidente sa propension à représenter des personnages féminins qui transgressent les normes.

J'ai traité le problème de la jeunesse et de l'amour avec une franchise totale. J'ai voulu exprimer le réalisme du sentiment et non pas faire un film scandaleux. Je me suis attaqué de front à un problème social et sentimental difficile, délicat, mais en conservant le plus de santé possible.<sup>122</sup>

En effet, comme on l'a vu précédemment, dans la période d'après-guerre, de la Libération jusqu'à la fin des années 60, il est présent en France ainsi que dans le reste de l'Europe une reconstruction politique et économique visant à reconstruire et moderniser le continent, soit un changement important du rôle des femmes et des relations de genre.

Cependant, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, une réaffirmation du régime patriarcal et la promotion d'un modèle familial basé sur une stricte division des rôles masculins et féminins revient en Europe. Mais si dans les années 60 du XX<sup>ème</sup> siècle, on voit les femmes s'émanciper, en développant en plus des œuvres littéraires basées sur la pensée féministe, les 20 années précédentes apparaissent comme une époque qui défavorisait l'émancipation féminine dont le destin était, comme dans les siècles précédents, étroitement lié à la maternité. En plus d'interdire la contraception et l'avortement, la politique familiale française de l'après-guerre encourageait les mères à cesser de travailler après le deuxième enfant, en contribuant à augmenter le nombre de naissances et à diminuer en conséquence le travail rémunéré des femmes.

Heureusement, le cinéma de ces années-là offrait des modèles de féminité et de masculinité bien différents de ce tableau.

La protagoniste du film d'Autant-Lara, Micheline Presle, en est un exemple, considérée comme l'une des plus grandes stars de l'époque, qui a réussi à s'affirmer à travers sa personnalité et les rôles représentés à l'écran. Ces caractéristiques, apparemment détachées,

---

<sup>122</sup> Cit. tirée du lien: <https://moncinemaamoi.blog/2018/06/17/le-diable-au-corps-claude-autant-lara-1947/>.

constituent la base d'une image polysémique de la femme que le public s'attend à retrouver. Comme dans tout film, l'acteur doit être incroyablement habile pour saisir les facettes du caractère du personnage qu'il va représenter, en les faisant presque siennes. L'acteur devrait être capable d'entrer en empathie avec son personnage, d'accepter ses qualités et ses défauts, en essayant de les transférer et de les intégrer à sa personnalité. En effet, le personnage de Marthe interprété par la Presle, bien qu'il ne représente qu'un côté de la personnalité de la star, partage avec elle les attributs qui le composent. De plus, lorsqu'un acteur se confie le rôle d'un personnage donné, on a tendance à lui attribuer des rôles de personnages qui ont des traits inspirés par leurs caractéristiques personnelles et caractérielles. De cette façon, la star a le pouvoir d'influencer la conception de son rôle.<sup>123</sup>

Présente dans tous les magazines, Micheline Presle joue néanmoins des rôles de femmes fortes et intelligentes qui ne mènent pas une vie conventionnelle, comme dans le cas de Marthe dans *Le Diable au corps*, où elle trompe constamment son mari. En effet, l'idée d'adapter *Le Diable au corps* naît de la recherche du réalisateur pour donner à l'actrice le rôle de Marthe, justement parce qu'elle est considérée comme peu habituée à interpréter des rôles qui mettent en évidence son côté conventionnel et bourgeois. L'audace de la Presle contribuait à se libérer du poids moraliste que la société portait, en regagnant une certaine liberté, mais toujours dictée par une opposition constante des femmes combattues entre l'amour pour un homme et un désir d'émancipation.<sup>124</sup> Dans le cas de l'interprétation de Marthe dans *Le Diable au corps*, on peut noter que l'un de ces deux éléments ne va pas nécessairement exclure l'autre.<sup>125</sup> Cependant, la protagoniste du film est considérée comme un personnage fort, qui a su se montrer autonome et se rebeller contre les choix conventionnels, en entreprenant une relation adultère et en bafouant l'autorité des parents et du mari. En effet, c'est la femme qui se cache derrière le couple qui va contre la morale, en plus d'être convaincue des décisions qu'elle a prises pour s'émanciper, car c'est elle qui transgresse les limites imposées par son statut d'épouse, en plus d'être elle qui commence la relation avec François, transgression qu'elle paiera naturellement cher à la fin de l'histoire.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> J.Rohner , « Image(s) de la star et construction du personnage : Micheline Presle dans *Le Diable au corps* (1946-1947) », éd citée, p.175-176.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>125</sup> On peut remarquer que Marthe ressent une forte attirance et un fort désir pour François, mais en même temps elle est une femme libre de se comporter librement au détriment de la société, de son mari, de ses parents et même de François lui-même.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.179-181.

Autant-Lara, en effet, a été tout de suite convaincu d'avoir trouvé, pour Micheline Presle, le personnage idéal à lui faire interpréter même si cette décision devint l'objet de discussion avec le producteur en prévision des polémiques qu'un tel sujet aurait pu susciter.

La genèse du film tourne donc autour de la figure de Micheline Presle et de son personnage, mais le film adopte au contraire le point de vue cognitif du personnage masculin interprété par Gérard Philipe, comme le prévoit l'histoire écrite par Radiguet. L'unicité du point de vue du protagoniste est entre autres l'un des éléments qu'Autant-Lara a conservés du roman de Radiguet et qu'il a parfaitement reproduit dans le film. Cette attention au point de vue masculin, ainsi que le traitement du personnage de François, ont donné lieu à différentes interprétations par la critique cinématographique, qui portent essentiellement sur deux directions diamétralement opposées.

D'une part, on pense que le personnage de François a déstabilisé le patriarcat comme le prévoyait la société de l'époque où le pouvoir de l'homme devait nécessairement l'emporter sur celui de la femme. Tout cela conduit à une objectivation sexuelle du corps masculin en raison de laquelle Autant-Lara (à l'époque pacifiste et proche des communistes) a été accusé d'avoir « utilisé » Gérard Philipe pour créer une critique sociale.

D'autre part, on croit que mettre l'accent de manière si évidente sur le point de vue masculin conduit à une dévaluation du personnage féminin et à une réduction du pouvoir symbolique de Marthe et de Micheline Presle. De cette façon, les critiques ont estimé que la différence de genre présente dans la société d'après-guerre est trop soulignée, ayant toujours privilégié le point de vue du personnage masculin dès le début de la rédaction du scénario, au détriment des femmes.<sup>127</sup> Cependant, malgré les critiques contre les choix des scénaristes et du réalisateur, il est logique de mettre en avant le point de vue masculin dans le film, car c'est exactement ce qui se passe dans le livre. Cela se produit non pas tant pour obscurcir le point de vue féminin ou pour mettre l'accent sur une différence de genre mais plutôt pour souligner que dans les deux œuvres est présente une unicité des points de vue qui, dans ce cas, porte sur celui masculin. En effet, tout ce que nous lecteurs et spectateurs connaissons et voyons est uniquement la vision du protagoniste, dans un parcours d'analyse de ses sentiments du début à la fin de l'histoire.

---

<sup>127</sup> D. Chedaleux, « L'envers du décor. 'Le Diable au corps' : genèse, genre et catholicisme », lien cité. Dernière date de consultation : 14/04/2024.



Marthe Grangier (Micheline Presle) et François Jaubert (Gérard Philipe) dans *Le Diable au corps*.

### **3.3 La rencontre entre Marthe et François et le développement de leur relation**

L'adaptation proposée par Autant-Lara pour son film a été, à bien des égards, incroyablement fidèle au roman de Radiguet. Tout d'abord, il y a un cadre très similaire à celui décrit dans le livre. Le nom du village n'est jamais dévoilé et on sait seulement qu'il se trouve sur les rives de la Marne et commence par la lettre R. L'anonymat du lieu a été maintenu grâce à l'environnement dans lequel le film a été tourné, c'est-à-dire les studios de Boulogne-

Billancourt, où a été créé un village identique à n'importe quel autre en France, auquel il n'est donc pas possible de lui attribuer aucun détail qui puisse le ramener à un lieu spécifique.

Le tournage en studio a également permis à Claude Autant-Lara de recréer plus facilement l'époque où les faits se sont déroulés. En effet, il ne faut pas oublier que le tournage a eu lieu plus de vingt ans après la sortie du livre, pendant deux époques qui ont vu le pays se bouleverser continuellement.<sup>128</sup>

Bien que le réalisateur ait été incroyablement fidèle au livre dont il s'est inspiré, on trouve dans le film des différences concernant l'intrigue, les personnages et certaines situations.

Tout d'abord, une différence substantielle et immédiatement perceptible du film est que le protagoniste prend le nom de François, alors que, comme nous l'avons vu, dans le roman de Radiguet, il conserve l'anonymat pendant toute la durée du récit.

En outre, le début de l'histoire est également fondamental, étant donné qu'il commence à partir de la fin, quand, à l'écart de la foule qui vient de recevoir la déclaration d'armistice, le protagoniste se dirige vers l'église où ils viennent de terminer la célébration des funérailles de Marthe, auxquels il n'a pas participé. Ce moment précis lui rappelle son amour pour la femme, qu'il commence à retracer à travers un flashback.

À partir de ces premières scènes, une différence substantielle avec le livre est immédiatement perceptible.

En effet, on ne part pas de la fin et la mort de Marthe reste par conséquent une nouvelle qui laisse les lecteurs stupéfaits.

En outre, le livre commence en racontant certains événements de la vie du protagoniste, montrant un récit historique dans lequel il raconte son passé d'enfant vivant les années de guerre, jusqu'à devenir un adolescent aux prises avec le premier amour, mais à une époque où la guerre n'était pas terminée. Dans le livre, on a en effet une grande description de la guerre, de la situation familiale du protagoniste, sans oublier la longue description de l'épisode de la voisine de la maison qui se suicide. Dans le film en revanche, toutes ces descriptions manquent, même si, par rapport au livre, la situation historique et politique dans laquelle vit le protagoniste est plus facilement visible.

Il y a une différence très importante entre le roman et le film en ce qui concerne le type de rencontre qui a lieu entre les deux amants. Ce qui est immédiatement perceptible, c'est que dans le livre, la rencontre qui a lieu est moins aléatoire que dans le film. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la rencontre dans le roman se fait par les parents, qui ont eu une

---

<sup>128</sup> G. Jurgensen, « Le Diable au corps, l'œuvre sulfureuse adaptée au cinéma par l'académicien Claude Autant-Lara », lien cité. Dernière date de consultation : 22/04/2024.



importance fondamentale en ce qui concerne le déroulement du récit car ils ont souvent influencé les pensées et les comportements de leurs enfants respectifs mais surtout parce que ce sont les personnes grâce auxquelles Marthe et le protagoniste se sont rencontrés. Leur rencontre a été organisée donc grâce à la connaissance des parents du protagoniste et de la famille Grangier, qui ont décidé de passer une journée ensemble même si c'est sûr qu'ils n'auraient pas voulu que leurs enfants tombaient amoureux.

Une situation présente dans le livre que l'on ne voit pas dans le film a été une certaine attente de la part du protagoniste de connaître cette fille, qui avait déjà commencé à imaginer comment pouvait être avant même de la voir. En outre, dans l'attente, il avait commencé à décrire les parents de la jeune fille en leur attribuant un âge indicatif et en faisant des commentaires peu agréables sur Mme Grangier qui, comme le montre les paroles du protagoniste, semble plus âgé que son âge et pas particulièrement élégante et belle. Le protagoniste a donc imaginé que la fille pouvait être en ce sens très semblable à la mère, mais en réalité, ce que le protagoniste a vécu était, à tous égards, un coup de foudre. En effet, du moment de leur rencontre jusqu'au moment où ils ont repris le train pour rentrer à la maison, le garçon n'a fait qu'essayer de se mettre en bonne santé avec Marthe, créant une situation dans laquelle elle pourrait s'intéresser à lui et être curieuse de le connaître. Le garçon lui a parlé de ses passions, qu'en réalité il n'avait pas, mais qu'il a plutôt exploitées comme si elles étaient des passions en commun, comme celles de la peinture. En outre, dans une situation vers la fin de cette journée, avant qu'ils prennent le train de retour, les familles ont attendu assis à la terrasse d'un bar où ils ont commandé un apéritif. À cette occasion, le protagoniste a commandé la même boisson que celle commandée par Marthe, comme s'il voulait l'imiter pour qu'elle tombait amoureuse de lui.

Le jour de leur rencontre est décrit dans quelques pages tandis que toutes les pages suivantes sont consacrées à une analyse des sentiments du protagoniste par le protagoniste lui-même et, ce qui apparaît immédiatement, c'est qu'il est déjà amoureux de cette femme et que le fait de penser tant à elle, lui ôte déjà le temps de penser à des personnes qui lui sont chères, comme ses parents, ses sœurs et son ami René. Ce dernier a joué un rôle important de toute façon parce que jusqu'à ce moment-là, il était son confident et son compagnon d'aventure, alors que depuis le moment où il a rencontré Marthe, c'est presque comme s'il n'avait plus besoin de se confier à lui parce que le protagoniste était déjà conscient de ses sentiments et n'avait pas besoin de les exposer à nouveau.

Après leur rencontre, Marthe et le protagoniste devaient se retrouver le jeudi suivant, mais le garçon, impatient de la voir, a voulu se présenter chez elle le mardi, mais une coïncidence

désagréable<sup>129</sup>, a fait que la femme n'était pas là. Environ un mois plus tard, par pur hasard, il l'a rencontrée à Paris et c'est à partir de là que leur histoire a commencé.

Dans le film, en revanche, le moment de la rencontre des deux jeunes apparaît de manière complètement différente par rapport au roman. Le début du film montre le protagoniste qui, à travers un flashback, se souvient de son histoire avec Marthe.

Le début du film nous catapulte immédiatement devant le lycée où allait le protagoniste, transformé maintenant en hôpital pour soigner les soldats blessés au combat. La réalité historique que vivent les protagonistes est immédiatement évidente et on voit comment, au printemps 1917 dans la banlieue de Paris, Marthe se dirige vers le lycée pour accompagner sa mère Valérie comme infirmière. Dans cette première scène, on tend à déplacer l'attention du spectateur d'abord sur la figure de la femme et ensuite seulement sur celle du protagoniste. C'est comme s'il y avait eu une inversion du rôle du protagoniste : on voit Marthe au premier plan commencer à porter l'uniforme d'infirmière, à voir les patients se promener dans l'hôpital et seulement plus tard se voit comment le protagoniste qui, avec d'autres garçons, travaillait dans le jardin de l'école.

À ce moment-là, bien qu'il n'y ait aucun dialogue ni extérieur ni introspectif du protagoniste, on perçoit parfaitement les sensations du personnage, qui suit Marthe du regard jusqu'à ce qu'elle entre à l'hôpital.

On verra comment, plus tard, il aura tendance à comprendre où Marthe se dirige et finalement décide de la suivre. François remarque que Marthe, à la vue d'un patient gravement blessé, s'évanouit et s'en fuit en direction de la porte de sortie. C'est alors que François la poursuit, l'arrête et commence à lui parler, en faisant quelques blagues. Puis commence une autre scène où, avec son ami René, François marche le long d'une rue où il aperçoit Marthe de loin et ainsi, il quitte brusquement son ami et la poursuit.

On remarque donc qu'à la différence du livre, dans le film la rencontre entre les deux jeunes est certainement plus aléatoire et dictée par le destin. Il est possible que le réalisateur ait voulu réadapter complètement le moment de leur rencontre mais certainement, si une personne n'est pas au courant du roman, il est possible qu'il ait du mal à comprendre ce qui se passe puisqu'il n'y a pas d'introduction, considérée comme absolument nécessaire pour contextualiser l'histoire d'amour des jeunes. Toute une série d'événements, de descriptions et d'humeurs du protagoniste qui ont occupé un nombre important de pages dans le livre, ne sont même pas

---

<sup>129</sup> Deux semaines plus tôt, le mari de Marthe était sursis de son congé et le soir où le protagoniste est allé la voir, elle était allée dîner chez ses beaux-parents. Cette information a été donnée au protagoniste par la mère de la femme, information qui lui a fait croire de n'avoir aucun espoir de la conquérir.

mentionnés dans le film. Ce qui est raconté est tout ce qui se passe à partir de ce moment, à savoir le développement de l'histoire d'amour entre les deux jeunes, qui a abouti à l'adultère.

De la scène du lycée, on voit en effet les protagonistes entreprendre une conversation, assis dans un bar. On voit immédiatement le fait que Marthe soit mariée à un soldat qui n'est pas présent en ville car il est parti pour le front. À travers les dialogues des personnages du film, ainsi que les dialogues entre les personnages du livre, des informations essentielles sont fournies pour mieux comprendre le déroulement du récit. A cette occasion, qui voit les jeunes dans une situation d'intimité, François ne semble avoir aucun problème à se montrer avec la femme en public, tandis que Marthe a tendance à être un peu plus cynique et réticente aux idées folles de François, mais qui accepte quand même de le suivre où qu'il aille.

Dans le film, la relation entre les deux jeunes évolue de plus en plus jusqu'à ce qu'on voit clairement les fois répétées où François se rend chez Marthe pour passer du temps avec elle, tout en étant surpris par Valérie et ses voisins.

La déclaration des sentiments de François envers Marthe a lieu très tôt. Dans le film, par rapport au livre, il y a une perception des événements beaucoup plus rapide. Ce que, dans le livre, semble se dérouler en quelques jours, voire quelques semaines, dans le film, semble se dérouler en quelques heures. La perception qu'on a est comme si François conquiert et perdait Marthe en un seul jour, vision qui est naturellement déformée et non conforme à celle du roman.

À la déclaration de François, Marthe semble détachée, comme si elle ne voulait pas admettre qu'elle a des sentiments pour le protagoniste. Ses paroles affirment qu'il sera impossible qu'une histoire naisse entre eux, mais son expression fait émerger le contraire. Mais à la suite des paroles de la femme, qui continue de déclarer qu'elle n'a pas de sentiments pour François, il l'embrasse passionnément pour la première fois et elle ne recule pas. À partir de ce moment, une série de scènes où les deux protagonistes sont représentés dans des situations intimes commencent à se réaliser, jusqu'à aboutir à une relation sexuelle qui, comme mentionné précédemment, n'est jamais exagérément explicite. Dans chaque scène de ce type, on devine parfaitement ce qui se passe mais on ne montre jamais de scènes de sexe. En effet, c'est précisément dans ce cas que l'on peut voir l'incroyable capacité de Claude Autant-Lara à démontrer à travers quelque chose d'invisible ce qui se passe sur scène. Ses longs plans, dans lesquels la caméra se glisse là où l'œil ne peut jamais arriver, montrent ce qu'on ne voit pas. Dans une scène d'amour, par exemple, la caméra oscille entre le mur et la base du lit, camouflant de manière extrêmement discrète les deux amants et terminant le cadrage avec le feu dans la

cheminée de plus en plus animée.<sup>130</sup> Dans les nombreuses scènes qui voient les deux amants se rencontrer, on ne montre presque rien de la « passion enflammée » qui les implique, mais au contraire on souligne la simplicité et la grâce de l'interprétation des acteurs. Il est fondamental de savoir reconnaître la différence entre un sentiment qui, bien que fort, reste sobre et au contraire une passion incontrôlable.<sup>131</sup>



Marthe Grangier (Micheline Presle) et François Jaubert (Gérard Philipe) dans *Le Diable au corps*.

### 3.4 La déclaration d'armistice et la mort de Marthe

De grand impact dans le film d'Autant-Lara, plus que dans le roman de Radiguet, c'est la scène où les jeunes sont rappelés dans une église et où la déclaration d'armistice est communiquée à eux et aux personnes présentes. On voit clairement les cris de joie de tous sauf

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> A. Masson, « Le diable au corps de Claude Autant-Lara ». *Positif*, Lion, 2010, p.78.

de François, qui, comme mentionné précédemment, ne voit dans la fin de la guerre que son côté négatif, à savoir celui du retour imminent de Jacques, mari de Marthe, du front. À la suite de son retour, l'histoire d'amour clandestine entre le protagoniste et Marthe est destinée à se terminer, car on voit clairement et on dit aussi explicitement dans le film que Marthe n'a pas l'intention de parler avec Jacques de ce qui s'est passé avec François, tandis que le jeune homme est convaincu de lui donner tous les détails. Mais il n'aura pas le temps. Enceinte de François, Marthe est avec le jeune homme dans un bar et, en attendant un train pour la Bretagne, lieu où elle entend accoucher loin des regards indiscrets, elle est prise d'un malaise.<sup>132</sup> L'enfant naît et Marthe, avant de mourir nomme François, que la mère a voulu croire être le nom choisi pour son fils. La mort de Marthe n'est cependant pas communiquée explicitement à François, comme c'est le cas dans le roman.<sup>133</sup> On peut y voir que la communication de la mort de Marthe, ou mieux, sa transposition dans le roman, est extrêmement rapide.

Un jour, à midi, mes frères revinrent de l'école en nous criant que Marthe était morte.<sup>134</sup>

La scène finale et initiale du film de Claude Autant-Lara se déroule aux funérailles de Marthe, le 11 novembre 1918, lorsque la France sort victorieuse de la guerre. Alors que se déroulent les funérailles, on voit François marcher parmi la foule qui exulte. On entend sonner les cloches et le peuple est en fête car l'armistice a déclaré la fin de la Première Guerre mondiale. Mais pour le protagoniste en arrière-plan, ce n'est pas un jour de fête. Au premier plan, on voit la foule continuer à marcher vers la lumière du jour, contrairement à François qui, se souvenant de Marthe, reste dans l'ombre derrière eux. Indifférent et même plutôt hostile à la joie des Parisiens, François erre ainsi perdu jusqu'à rejoindre la maison où son amour est né.

Les funérailles de Marthe et le jour de l'armistice peuvent donc être considérés comme le point de départ d'une évaluation du rapport complexe entre histoire et mémoire dans le cinéma français d'après-guerre.

Dans la France de l'après-guerre, la société était divisée par des conflits internes résultant d'opinions différentes sur la guerre et en particulier sur l'occupation, la résistance et le régime de Vichy. Malgré le retour triomphal de Charles de Gaulle en 1944, il n'a pas suffi à réunifier le pays. Sans trop entrer dans les détails de la situation sociopolitique de la Seconde Guerre mondiale étant donné qu'elle n'est pas l'objet de ce mémoire, on peut noter que ce fut un

---

<sup>132</sup> Cette scène n'est pas présente dans le roman.

<sup>133</sup> Dans le film, ce détail est implicite.

<sup>134</sup> DC, p. 195.

moment historique très important au moment de la sortie du film d'Autant-Lara. Il a expliqué qu'il a été poussé à créer ce film précisément parce qu'il voyait le roman de Radiguet comme un écrit d'anti-guerre, mais au lieu de transférer les événements dans la contemporanéité de son époque, il a préféré maintenir la période temporelle de la Première Guerre mondiale.<sup>135</sup>

Ainsi, la scène finale du film représente l'apparition de deux événements commémoratifs, les funérailles de Marthe et la Journée de l'Armistice, qui indiquent deux ordres différents de la mémoire : personnelle et nationale.

Avec son film, le réalisateur a réussi à unir parfaitement et en une seule image ces deux rapports contrastés avec le passé. En effet, le désir résultant des événements de l'après-guerre a conduit à une sorte de volonté d'unification de la mémoire dans l'histoire apparemment si grande et fondamentale que le casting a voulu faire coïncider la scène du jour des funérailles de Marthe, inexistant dans le roman, avec celle du jour de l'armistice. Ce choix peut être évalué soit comme la tentative de commémorer le jour des funérailles de Marthe et la mort consécutive de sa relation avec François, à travers le souvenir du jour de l'armistice, ou comme une opposition entre le bonheur pour la fin de la guerre et la douleur pour une histoire d'amour qui s'est terminée. En outre, cette union des événements peut être considérée comme une tentative de supprimer la mémoire personnelle en faveur de la mémoire historique, réforme qui est cependant en contradiction avec les intérêts du roman, à l'intérieur duquel règne l'ordre de la mémoire personnelle. Nous avons vu que tout dans le roman est expliqué sous le seul point de vue du protagoniste, de sorte que même dans la scène finale du film, ses préoccupations personnelles étaient telles qu'il ne saisit même pas les festivités collectives à l'occasion de l'Armistice. Ce jour si triste et éteint entre en conflit avec le jour de la déclaration de paix, qui ne trouble pas l'âme de François, qui se précipite chez Marthe mais qui quittera bientôt, ayant été raillé par ses voisins.<sup>136</sup> Comme il a été dit à plusieurs reprises, ces personnes étaient parfaitement au courant de la relation adultère entre Marthe et François dans le livre et dans le film, mais personne n'a osé en parler, du moins publiquement. Mais au moment où la paix a été déclarée, les voisins ont également associé le moment à la fin inévitable de l'histoire d'amour entre les deux jeunes et, de manière presque brutale, ils ont ri au visage de François, après avoir été chassé de la maison par la bonne, en agitant des drapeaux français devant ses yeux par les balcons de leurs fenêtres. Ainsi, on sentit que séparer le couple était devenu un objectif collectif. En partie patriotique, cette attaque contre la relation sexuelle de Marthe par des citoyens

---

<sup>135</sup> M. Siegel, « Clichés of Unity: History and Memory in Postwar French Film », *Paroles gelées*, Université de la Californie, Los Angeles, 1998, p. 57-58.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 59.

français montre la situation française d'après-guerre, où nous avons vu que les femmes étaient publiquement humiliées en guise de punition pour leurs relations sexuelles, comme dans les sociétés médiévales. Ainsi, la mort de la femme peut être considérée comme une punition pour sa relation sexuelle en temps de guerre, un sacrifice nécessaire pour un retour à l'ordre.

Il est évident que le cinéma français a voulu en quelque sorte reconstruire à l'intérieur de ses films des milieux de mémoire. *Le Diable au corps* est en ce sens, le parfait exemple d'une union entre le présent et le passé à l'intérieur de la conscience individuelle, signalé par l'utilisation du flashback, qui est souvent utilisé dans les films de la *Nouvelle Vague*<sup>137</sup> pour souligner la disjonction entre passé et présent.

Dans ce film, Autant-Lara l'utilise pour créer une continuité entre la mémoire et l'histoire<sup>138</sup>, en faisant en sorte que l'histoire des deux amants se termine selon le binôme amour-mort.<sup>139</sup>



Jacques Lacombe (Jean Lara) et François Jaubert (Gérard Philippe) dans *Le Diable au corps*.

---

<sup>137</sup> Les représentants de la *Nouvelle Vague* condamnèrent Autant-Lara pour son esthétique, à leur avis, désormais dépassée et pour son réalisme psychologique, avec lequel il représentait un cinéma considéré comme dépourvu d'inspiration authentique mais qui se fondait uniquement sur les œuvres littéraires et les adaptations de scénaristes éclectiques. (S. Pellino, « Autant-Lara, Claude », *Treccani. Enciclopedia del cinema*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/claude-autant-lara\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/claude-autant-lara_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/). Dernière date de consultation : 23/04/2024).

<sup>138</sup> M. Siegel, « Clichés of Unity: History and Memory in Postwar French Film », éd.citée, p. 60.

<sup>139</sup> G. Ungarelli, « Al cinema con la polizia », éd.citée, p. 605.

## CHAPITRE 4

### La version cinématographique italienne du *Diablo au corps*

#### 4.1 *Diavolo in corpo* de Marco Bellocchio

«Il mondo è quello che è e noi siamo quello che siamo, e la psicanalisi non ha certo il compito di trasformare il mondo, ma piuttosto quello di aiutarci ad adattarvisi nel migliore dei modi»<sup>140</sup>

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, *Le Diabolo au corps* de Raymond Radiguet a été une œuvre qui a vu sortir de nombreuses représentations cinématographiques.

Outre à *Le Diabolo au corps* d'Autant-Lara, film qui a dépeuplé à la fin des années 40, on s'est vu réadapter le film dans une version italienne, dirigée par Marco Bellocchio en 1986 et intitulée *Diavolo in corpo*. En plus de la version française et de celle italienne, il y a eu une troisième transposition cinématographique tirée du roman de Radiguet intitulé *Devil in the Flesh* et réalisée en 1989. Le film a été écrit et réalisé par Scott Murray, un réalisateur australien qui a pris *Le Diabolo au corps* de Radiguet comme source d'inspiration, mais qui l'a ensuite réadapté, ayant bouleversé l'intrigue et ayant situé l'histoire à Victoria, en Australie pendant la Seconde Guerre mondiale. Le film a ensuite été présenté et projeté à la XXV<sup>ème</sup> Semaine Internationale de la Critique du Festival de Cannes 1986, mais il n'a été distribué en salles qu'au début de 1989.

La version cinématographique qui sera analysée dans ce chapitre sera celle de Marco Bellocchio, dont la carrière commence à la faculté de philosophie à la suite de laquelle il fréquente *l'Accademia dei Filodrammatici*. En 1959, il entre au *Centro Sperimentale di Cinematografia* où il fréquente une année de récitation et deux de réalisation. En outre, il obtient une bourse à la *Slade School of Fine Arts* de Londres, où il effectue des recherches sur les

---

<sup>140</sup> M. Raimondi, cit. tirée de: F. Fulfaro, «Diavolo in corpo, di Marco Bellocchio», *SentieriSelvaggi*, <https://www.sentieriselvaggi.it/diavolo-in-corpo-di-marco-bellocchio/>. Dernière date de consultation: 09/05/2024.



méthodes d'Antonioni et de Bresson dans le travail avec les acteurs. Au cours de ces années, Bellocchio, commence déjà à travailler sur deux courts métrages tels que *La colpa e la pena* et *Ginepro fatto uomo* ainsi qu'un documentaire sur les cimetières *Abbasso lo zio* en 1961, travaux considérés comme initiaux mais déjà très consistants.

Voulant s'affirmer dans la réalité du cinéma de ces années, sortant en même temps de l'âge de la formation, Bellocchio décide de réaliser son premier long métrage *I pugni in tasca*, un film à faible coût, financé en partie par les proches. S'inspirant des problèmes généraux de l'adolescence, le long métrage ne diminue cependant pas la valeur de l'affaire et n'atténue pas la dénonciation de la crise des valeurs bourgeoises. Le succès de ce premier film procure à Bellocchio un contrat avec la *VIDES*, qui produit *La Cina è vicina*, film dans lequel le réalisateur, avec la collaboration artistique de Tattoli, élargit le champ de son analyse cinématographique. À la suite de la dénonciation de la bourgeoisie du film précédent, il y a dans celui-ci, une rencontre entre individus appartenant à des classes différentes, dans lequel sont analysés les comportements des personnages ainsi que la situation politique présente.

La politique restera toujours un thème fondamental pour Bellocchio, si bien qu'il est continuellement poussé à s'insérer de manière directe dans la réalité non seulement politique, mais aussi sociale de son temps. En effet, au cours de ces années, un long débat politique sur le cinéma est né et surtout en ce qui concerne la position politique de Bellocchio. Il semble en effet que le réalisateur ait rejoint l'*Unione dei comunisti italiani*, où il travaille dans la section presse et propagande, tout en réalisant deux films documentaires tels que *Paola* et *Viva il primo maggio rosso*, tous deux concernant des questions politiques de l'Italie des années 60.

Ensuite, une période nouvelle s'ouvrira pour le réalisateur, avec la production de films dédiés à la réflexion sur l'art et sur l'écriture, ainsi que sur le théâtre et le cinéma.

À la fin de cette période, sera réalisé en 1986, le film *Diavolo in corpo*, qui se présente dans le titre comme un remake du film d'Autant-Lara, mais qui traite en réalité d'une histoire différente mais toujours basée sur l'œuvre de départ, le roman *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet. Le film racontera ainsi l'histoire d'amour entre deux jeunes et le contraste entre l'amour et la société, en retravaillant de façon contemporaine des thèmes très chers au réalisateur et qui renvoient à ceux de ses premiers films : la famille, la loi, l'école, mais aussi la psychiatrie, entendue comme des lois humaines faibles de l'ordre et de la raison, en relation et en opposition avec la folie, désormais réduite à la maladie, mais qui représente en réalité un cri d'amour dans un message plutôt désespéré.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> F. J. Scarsi, G. Fornasero, « MARCO BELLOCCHIO : Brevi note su vita e opere », *POL.it. Psychiatry online Italia*, <http://www.psychiatryonline.it/node/2504>. Dernière date de consultation : 3/05/2024.

Ce film, contrairement à celui d'Autant-Lara, sera en couleur et sera réalisé en Italie et notamment à Rome en 1986.

En outre, le film a été une coproduction italo-française entre L.P. FILM srl et FILM SEXTILE. Le sujet a été soigné par Marco Bellocchio avec Enrico Palandri<sup>142</sup> et l'organisation a été confiée à Angelo Barbagallo et Stefano Bolzoni. Le scénario a été réalisé par Bellocchio avec la collaboration d'Ennio De Concini, la photographie a été confiée à Giuseppe Lanci, qui a fait gagner au film le prix de la meilleure photographie. Le montage a été pris en charge par Mirco Garrone, la scénographie par Andrea Crisanti, les costumes par Lina Nerli Taviani et la musique par Carlo Crivelli (éditions musicales FRAME MUSIC srl).

L'interprétation des acteurs principaux comme Maruschka Detmers, qui jouait le rôle de Giulia Dozza, et Federico Pizalis, qui jouait le rôle d'Andrea Raimondi, a naturellement été fondamentale dans le film. Fondamentale a été également la participation au film d'Anita Laurenzi (Madame Pulcini), Alberto Di Stasio (Professor Raimondi), Riccardo De Torrebruna (Giacomo Pulcini), Catherine Diamant (Madame Raimondi), Anna Orso (Madame Dozza) et Claudio Botosso (Pisacane).<sup>143</sup>

Malgré la déception créée à la sortie du film qui, comme le roman et le film d'Autant-Lara, a créé un scandale, il a remporté le prix *Ciack d'oro* en 1987.

## 4.2 L'influence du psychiatre Massimo Fagioli

L'érotisme débridé qui avait caractérisé le roman de Radiguet facilita le succès immédiat du roman mais aussi une certaine déception.

Le film réalisé par Autant-Lara a également créé un certain scandale parmi les spectateurs.

Celle du *Diable au corps* est une histoire d'adultère destinée évidemment à persister dans le temps et à se répéter dans les décennies. Le contraste entre le succès incontesté et l'inévitable scandale de l'œuvre n'a pas manqué non plus dans le film proposé par Bellocchio, qui contrairement à celui d'Autant-Lara se révèle bien éloigné de l'intrigue originale proposée par

---

<sup>142</sup> Écrivain vénitien ainsi qu'ancien professeur à l'université Ca Foscari de Venise, en 1986, Enrico Palandri a collaboré avec Marco Bellocchio à l'écriture du film *Diavolo in corpo*, dans lequel sa main vénitienne peut être aperçue dans une Rome vue depuis les balcons et les terrasses.

<sup>143</sup> M. Caruso, « Diavolo in corpo », *Media critica*, <https://www.mediacritica.it/2023/07/22/diavolo-in-corpo/>. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

Radiguet. En effet, l'œuvre de Radiguet n'a pas été pour Bellocchio qu'une trace dont l'intrigue a été en grande partie bouleversée. Ce qui semble rapprocher le film de Bellocchio et le roman de Radiguet est certainement le scandale qui s'est créé à la sortie des deux. En ce qui concerne le film proposé par Bellocchio, les critiques sont dirigées contre des scènes à fond sexuel qui, contrairement au film d'Autant-Lara, sont extrêmement explicites et sans équivoque. De plus, l'abandon psychologique et la matrice intimiste ont eu un fort impact négatif dans le film, ainsi que l'abondance de scènes grotesques telles que celles qui voient Maruschka Detmers avoir des accès de colère qui frôlent plusieurs fois en farce.<sup>144</sup>

Allora una cultura più predominante di adesso, cercò di annientare il film, di squalificarlo. Ci fu una battaglia interna durissima con il produttore che tentò di distruggere il film imponendo un suo montaggio, ma per fortuna desistette dopo che i coproduttori francesi gli dissero di lasciare perdere. Grazie al mio punto di resistenza il film è così [...] Non tutto è andato con leggerezza ma anche le difficoltà e le negazioni hanno determinato questo risultato; per me è stata un'esperienza felice<sup>145</sup>

Heureusement, le scandale créé en Italie ne se reproduisit pas à l'étranger, où, au contraire, le film obtint un énorme succès et fut vu et proposé au monde entier.<sup>146</sup>

Le travail de certaines scènes et l'analyse des traits psychologiques des personnages ont été influencés par le psychiatre Massimo Fagioli (1931-2017) qui a collaboré à plusieurs reprises avec Bellocchio à la réalisation de films liés à la psychologie et à la psychanalyse. Fagioli est un médecin spécialisé en neuropsychiatrie. Il est en effet psychiatre et psychothérapeute, devenu célèbre grâce à sa *Théorie de la naissance* et à ses séminaires d'Analyse Collective, une pratique utile pour traiter les maladies mentales et basée sur l'interprétation des rêves. Il devient une source d'inspiration pour Bellocchio à partir des années 80, c'est pourquoi *Diavolo in corpo* ne sera qu'un des nombreux films auxquels Fagioli participera aux côtés du réalisateur. Contrairement à d'autres, ce film est ouvertement déclaré dans la volonté du réalisateur de donner une histoire à travers le rêve et la psychanalyse. En effet, le film s'appuie entièrement

---

<sup>144</sup> R. Lestini, « Diavolo in corpo-Anatomia di uno scandalo », *Assonanze*, <https://assonanze.com/2024/03/21/il-diavolo-in-corpo-anatomia-di-uno-scandalo/>. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>145</sup> Marco Bellocchio dans Maxxi de Rome, à la suite de la projection de *Diavolo in corpo* reproposée par Mario Sesti pour le festival du cinéma au Maxxi. Cit. tirée de: F. Pierleoni, « Bellocchio, Diavolo in corpo mi ha rigenerato », *Ansa.it*, <https://associazioneamorepsiche.org/stampa/bellocchio-diavolo-in-corpo-mi-ha-rigenerato-di-francesca-pierleoni-ansa-9-2-2014/>. Dernière date de consultation : 09/05/2024.

<sup>146</sup> *Ibid.*

sur la psychanalyse et sur les processus d'élimination du traumatisme et, en particulier, sur celui de l'héritage des années de plomb et des victimes directes du terrorisme.<sup>147</sup>

Les relations avec Fagioli, à qui le film a été dédié personnellement par Bellocchio, ont provoqué une réaction singulière du producteur Leo Pescarolo. Pescarolo, en effet, n'aimait pas la présence de Fagioli ainsi que sa contribution à la création de certaines scènes à fond sexuel explicites qui auraient, selon lui, nui à la réalisation du film. En outre, Pescarolo accuse Bellocchio d'avoir modifié le scénario original en raison d'un plagiat présumé par Fagioli.

En réalité, malgré les troubles initiaux, le film fut considéré comme un produit de très bonne qualité, mettant ainsi de côté les divergences que l'histoire avait créées entre la mise en scène et la production, qui avaient ouvert entre elles un conflit judiciaire.

Io e Marco ci eravamo preparati a trattative e contrattazioni, pensavamo che alla fine ci avrebbero chiesto di tagliare qualcosa. Ma dopo aver passeggiato nervosamente per il corridoio durante tutta la proiezione del film, siamo stati raggiunti dal presidente della commissione che si è congratolato con noi della qualità della pellicola.<sup>148</sup>

*Diavolo in corpo* a donc marqué le début de la collaboration entre Bellocchio et Fagioli, qui aurait contribué à aider le réalisateur dans des films ultérieurs. Ce film marque en effet, comme mentionné précédemment, une césure à la suite de laquelle s'ouvrira une nouvelle période dans la carrière de Bellocchio, qui voit de plus en plus une approche psychanalytique dans ses films, possible grâce à la fréquentation de Fagioli et à ses séances de psychanalyse de groupe.

Mi riconosco interamente nel film anche se ci possono tuttora essere dei dissensi di fondo, d'opinione, sulla concezione della storia dei personaggi. Non sono un ipocrita: il conflitto c'è stato. Ma ci sono stati anche dei malintesi. Alcune cose del film, che Pescarolo pensava io avessi definitivamente escluse, in realtà avevo già pensato di reinserirle. Ne ho capito la bellezza solo in un secondo momento. Quando è sorto il contrasto sono stato attaccato come se fossi un burattino di Fagioli, in realtà in questo film, è scattata l'esigenza di andare al di là di un buon risultato, di cercare la conferma di una mia teoria, di sperimentare la verità di alcune conoscenze che si erano sviluppate all'interno dei seminari collettivi di Fagioli. Per questo ho chiesto personalmente a lui di coinvolgersi nel film fino a dove io non sentivo di poter arrivare. [...] è successo qualcosa di unico ed eccezionale, l'unione intimissima tra vita e arte, ricerca ed espressione... se i due protagonisti hanno fatto davvero l'amore nella lunga scena dell'amplesso? Devo dire che me lo sono chiesto anche io, in fase di montaggio. Ma poi non mi sono posto il problema in questi termini. Ho lasciato la scena così lunga perché mi pareva che, oltre alla storia di ogni amplesso, la ricerca dell'orgasmo, ci fosse un'altra storia, di rappresentazione, di recitazione, dei personaggi. Per

---

<sup>147</sup> D. Comotti, « Diavolo in corpo », *Nocturno.it*. Dernière date de consultation : 09/05/2024 et D. Orefice, « Massimo Fagioli e Marco Bellocchio per Diavolo in Corpo », *Cinefilos*, <https://www.cinefilos.it/tutto-film/approfondimenti/massimo-fagioli-per-diavolo-in-corpo-339297>. Dernière date de consultation : 09/05/2024.

<sup>148</sup> Leo Pescarolo à la conférence de presse à la suite de la projection du film. Cit. tirée de: M. Sesti, « Una risata che v'incanterà », *Paese Sera*, Rome, avril 1986.

una sorta di passione mai soddisfatta, volevo fare l'attore anch'io. L'ho sempre voluto fare. Volevo interpretare la parte del padre psicanalista. Mi affascinava il suo personaggio teso nel confronto con una donna malata che lo affascina e lo intimorisce. Ma poi non l'ho fatto... il film diventa più rigido, più didascalico con il la parte finale? Per me questa domanda ha questa risposta. Il film ha avuto un'elaborazione complessa. Con i suoi tempi interni si è allontanato da un classico intreccio d'amore. Ad un certo punto il romanzesco perde definitivamente di importanza, e l'intreccio viene deliberatamente trascurato.<sup>149</sup>

Bellocchio a en outre été accusé d'avoir amené sur le plateau de tournage un psychothérapeute et d'avoir même été plagié par lui. Cela concerne surtout, comme on l'a dit tout à l'heure, les scènes d'intimité sexuelle dans le film, qui jusque-là avaient été traitées par Bellocchio de manière indirecte. L'impréparation de Bellocchio a été comblée par Fagioli, lui prodiguant de précieux conseils sur le traitement de certaines scènes. La présence de Fagioli dans le plateau a été progressive et est devenue avec le temps de plus en plus stratégique.<sup>150</sup>

Mi presi un grosso rischio, la stampa e non solo mi attaccarono per questo, si sollevò addirittura la possibilità che lui fosse denunciato per circonvenzione d'incapace. Infine, entrai anche in conflitto con il produttore del film, Leo Pescarolo, che una volta visto il materiale girato, voleva stravolgerlo personalmente in fase di montaggio. C'è da dire che Pescarolo era un tipo piuttosto iracondo e che non sopportava Massimo Fagioli. Furono i co-produttori francesi, infine, ad imporsi e a quel punto il produttore si ritirò. Detto tra parentesi: il film in Francia ebbe un grandissimo successo! Io considero ancora oggi la lavorazione di « Diavolo in corpo » un'avventura straordinaria e la dedica a Massimo Fagioli che si legge nei titoli di testa come un atto dovuto, perché il suo apporto fu fondamentale. Ma mi sono sempre rifiutato di dire ciò che era suo, nel film, e ciò che era mio, il film è lì e basta. Mi sono assunto un rischio, lo so. Però so anche che, se il film l'avesse girato solo Massimo Fagioli, sarebbe stata tutt'altra cosa.<sup>151</sup>

Dans le cinéma de Bellocchio, la présence de traits psychologiques des personnages a en effet été extrêmement claire et bien définie. L'analyse psychologique se fonde, dans son cinéma, avec l'analyse sociale et *Diavolo in corpo* est exactement l'un des films de Bellocchio où ces deux aspects convergent. En effet, il n'est pas considéré comme son œuvre la plus connue et la plus importante, mais sûrement l'une des plus réussies, car Bellocchio a été capable de montrer un certain réalisme et érotisme, qui entre en scène progressivement. *Diavolo in corpo* peut donc

---

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> F. Laudadio, « Anatomia di uno scandalo Marco Bellocchio e il suo 'Diavolo in corpo', *BIF&ST. Bari international film & tv festival*, <https://www.bifest.it/anatomia-di-uno-scandalo-marco-bellocchio-e-il-suo-diavolo-in-corpo/>. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>151</sup> Marco Bellocchio, *Ibid.*

être considéré comme un film représentant une histoire d'amour désespérée entre une fille mentalement instable et un garçon rebelle, dans le contexte de l'Italie du milieu des années 80, ensanglantée par le terrorisme. <sup>152</sup>



Giulia Dozza (Maruschka Detmers) et Andrea Raimondi (Federico Pizalis) dans *Diavolo in corpo*.

### **4.3 La folie comme prétexte pour saper les conventions bourgeoises**

*Diavolo in corpo* de Bellocchio est un film dont on ne peut pas dire qu'il ait tenu compte de l'intrigue proposée par Radiguet. En effet, on trouve à l'intérieur des bouleversements extrêmes ainsi que de l'intrigue, surtout de la période historique et des événements qui occupent la vie des protagonistes. Bellocchio a voulu garder authentique la structure des personnages et l'histoire de l'adultère, ainsi que le thème principal du roman de Radiguet et du film d'Autant-Lara.

---

<sup>152</sup> D. Comotti, « Diavolo in corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024.

Marco Bellocchio riesce a cogliere l'essenza del romanzo di Raymond Radiguet pur discostandosene.<sup>153</sup>

Probablement ce que Bellocchio a voulu représenter sur scène, en s'écartant du travail proposé par Autant-Lara et en se rapprochant de la proposition de Radiguet, a été la représentation de la contemporanéité de ses années en termes historiques et sociaux. Comme Radiguet, Bellocchio a proposé une histoire dans laquelle on montre non seulement la réalité historique de l'époque mais aussi la réalité sociale. Nous avons vu qu'Autant-Lara, voulant rester le plus fidèle possible au roman de Radiguet, a préféré situer les événements pendant la Première Guerre mondiale et non dans la contemporanéité de son époque. Tout comme la société contemporaine à Radiguet, l'Italie des années 80 traversaient une période de profond changement, raconté et analysé par un réalisateur qui, dans chacun de ses films, a voulu et su raconter son temps. Le film est en effet parfaitement cohérent avec la poétique du réalisateur tout en représentant un écart substantiel avec l'œuvre de référence mais en en opposant une tout aussi scandaleuse.<sup>154</sup> Spectaculaire en ayant apporté au cinéma un vent de nouveauté, Bellocchio a refusé de rester trop fidèle à l'œuvre de départ, ayant préféré porter sur le grand écran une réalité où le public aurait pu se refléter.

Bisognerebbe sempre rigenerarsi. C'è nel mio lavoro un'intolleranza a ripetermi che emerge a volte in modo più accentuato. È il caso di *Diavolo in corpo*, girandolo sentivo di fare qualcosa di nuovo; è fra i film che mi hanno fatto sentire vivo nella mia esperienza di autore<sup>155</sup>

*Diavolo in corpo* a été le premier film de Bellocchio qui caractérisera un tournant psychanalytique, c'est-à-dire dans lequel l'influence du psychiatre et psychothérapeute Fagioli est plus évidente.

L'histoire raconte la relation entre un très jeune étudiant lycéen, Andrea, et Giulia, une jeune fille avec des problèmes psychiatriques évidents. L'histoire d'amour, centre de la narration, est indissolublement liée à un nouveau contexte historique. L'histoire se déroule en effet en Italie et en particulier à Rome au début des années 80. Dans l'Italie du post-terrorisme, entre crise des idéologies et dépaysement éthique, prend vie le drame de Giulia, fille d'une victime des années de plomb et fiancée à un ancien terroriste.

La vie de Giulia est vécue par elle comme une prison, faite d'impositions, à laquelle elle tente de fuir, s'abandonnant inévitablement à l'amour pour Andrea. La passion à laquelle

---

<sup>153</sup> Riccardo Lestini. Cit. tirée de: R. Lestini, « *Diavolo in corpo-Anatomia di uno scandalo* », lien cité. Dernière date de consultation: 03/05/2024.

<sup>154</sup> M. Caruso, « *Diavolo in corpo* », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>155</sup> Marco Bellocchio. Cit. tirée de: F. Pierleoni, « *Bellocchio, Diavolo in corpo mi ha rigenerato* », lien cité. Dernière date de consultation: 09/05/2024.

s'abandonnent les deux protagonistes est le reflet exact des profonds changements en cours dans le pays, ainsi que le refus, de la part des deux amants, d'obéir aux conventions qu'on avait tant cherché à combattre pendant les années précédentes. La passion qui obscurcit l'esprit des protagonistes est dans ce cas inévitable mais ne doit pas être entendue comme un désengagement et une légèreté juvéniles mais comme une force inconsciente qui n'est autre qu'une vengeance cachée contre une société qui s'impose encore dans les décisions des individus et qui en va conditionner une existence entière. Le désir devient alors le symbole d'une passion capable d'aller au-delà du préjugé et de la morale commune.<sup>156</sup> L'amour reste cependant le centre de toute une narration et voit, surtout dans la protagoniste, souvent étiquetée comme folle, le désir incessant de l'atteindre.

La folie de Giulia peut cependant être analysée selon deux points de vue presque opposés.

Le premier prévoit que la folie peut, en réalité, être considérée comme une tentative de rébellion, qui, comme dit précédemment, débouche parfois sur des scènes grotesques, d'une jeunesse arrachée et niée de la vie qui l'a voulue mûrir trop vite. Éléments constants dans les films de Bellocchio, la révolte et la rébellion contre le système entendu comme la famille, les institutions, la politique, la religion, la psychanalyse traditionnelle et la société, restent le fil conducteur de toute la narration, qui voit les jeunes bouleverser leurs vies au nom d'une passion où le corps et l'érotisme deviennent instrument de la rébellion elle-même.<sup>157</sup> Les scènes souvent critiquées qui impliquent les protagonistes dans des actes sexuels, rassemblent en réalité la véritable essence de l'œuvre de Radiguet en voulant raconter un cri d'amour aussi dangereux que sincère, aussi dévastateur que nécessaire.<sup>158</sup>

Le second prévoit, en revanche, que la folie de la femme est considérée comme une personnification de l'hystérie, démontrée par des sautes d'humeur et des rires incontrôlés. Celles-ci doivent être comprises comme le symbole d'un traumatisme qui ne voulait pas rester non résolu et que Bellocchio transpose dans une histoire complexe tant pour l'intrigue que pour le cadre historique et social dans lequel elle est insérée et que Bellocchio lui-même aurait voulu résoudre à travers la psychanalyse.<sup>159</sup>

Aidée par Bellocchio et Fagioli, on voit en effet comment Maruschka Detmers réussit à encadrer parfaitement la physiopathologie de son personnage. Le rire hystérique de Giulia se

---

<sup>156</sup> M. Caruso, « Diavolo in corpo », lien cité. Dernière date de consultation: 03/05/2024.

<sup>157</sup> D. Comotti, « Diavolo in corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024.

<sup>158</sup> R. Lestini, « Diavolo in corpo-Anatomia di uno scandalo », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>159</sup> D. Orefice, « Massimo Fagioli e Marco Bellocchio per Diavolo in Corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024.



transforme en étonnement dépressif et le désir érotique en une recherche frénétique du contact corporel.<sup>160</sup>

La « folie » de la protagoniste, combinée à la répression exercée par les institutions, le terrorisme, qui dans ce film reste totalement en arrière-plan, ainsi que la passion comme acte anti-bourgeois, sont tous des éléments récurrents et reconnaissables dans les films de Bellocchio.<sup>161</sup> *Diavolo in corpo* reste un film dans lequel revient le binôme qui a caractérisé l'œuvre de Radiguet à savoir celui d'amour-passion<sup>162</sup>, qui caractérise les comportements et les actions des jeunes et en particulier de Giulia qui reste, par rapport aux deux œuvres précédentes, la protagoniste absolue du film.

#### 4.4 Roman et film : deux œuvres en comparaison

Comme mentionné précédemment, il existe de nombreuses différences concernant le film de Bellocchio et l'œuvre de Radiguet. Ce qui reste intact, c'est la structure des personnages alors que tout le reste varie, à commencer par l'intrigue. Dans le film de Bellocchio, on est à Rome en 1986 pendant les années de plomb et, tout le récit, tourne autour de l'histoire d'amour adultère entre Giulia, interprétée par Maruschka Detmers et Andrea, interprétée par Federico Pizalis. Giulia, c'est une névrosée dont le père, Mario Dozza, a été tué par les brigades rouges. Elle est également la fiancée de Giacomo Pulcini, un terroriste emprisonné pour avoir été reconnu coupable de l'assassinat du père de sa future femme. Andrea est, en revanche, un jeune garçon qui fréquente le lycée classique ainsi que le fils d'un psychanalyste qui s'occupe de Giulia, affrontant avec elle plusieurs moments de sa névrose.<sup>163</sup>

Comme on peut le voir, l'intrigue reste similaire à celle de Radiguet, mais certains aspects ont varié en faveur de la période historique différente et du pays dans lequel les événements se déroulent. De la France, en effet, on est passé en Italie, c'est pourquoi les noms des personnages varient, ainsi que varie la période historique affrontée par Bellocchio, qui correspond à celle

---

<sup>160</sup> F. Fulfaro, « Diavolo in corpo, di Marco Bellocchio », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024.

<sup>161</sup> R. Lestini, « Diavolo in corpo-Anatomia di uno scandalo », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>162</sup> F. Laudadio, « Anatomia di uno scandalo. Marco Bellocchio e il suo 'Diavolo in corpo' », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>163</sup> D. Orefice, « Massimo Fagioli e Marco Bellocchio per Diavolo in Corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024 et F. Fulfaro, « Diavolo in corpo, di Marco Bellocchio », lien cité. Dernière date de consultaion: 09/05/2024.

dans laquelle il vivait lui-même. Contrairement à Radiguet et à Autant-Lara, qui ont tous deux maintenu la géographie des lieux inconnue, Bellocchio montre au contraire, de manière explicite, la ville où se déroulent les événements, à travers l'exposition de quelques monuments historiques parfaitement retraçables à la ville de Rome.

Malgré l'écart historique entre le roman de Radiguet et le film de Bellocchio, certains détails similaires concernant certaines scènes sont également présents dans ce film.

Le début du film est en effet fondamental.

Andrea Raimondi, lycéen classique, assiste à une leçon de littérature italienne concernant Pascoli et d'une fenêtre de sa classe, il voit une femme marcher sur le toit de la maison adjacente à l'école, située devant le château Saint-Ange, de l'autre côté du Tibre. La femme attire naturellement l'attention du garçon qui, en se distrayant de la leçon, essaie de capter ses intentions de ses mouvements. Les paroles de sa voix, en effet, ne fuient rien, car la femme marmonne continuellement dans une langue plutôt inconnue. La femme continue à hurler et à pleurer. De là, on devine ses intentions : une menace de sauter du toit pour se suicider. Un prêtre catholique, impuissant dans le balcon de la maison, cherche à calmer la femme qui semble cependant ne pas faire attention à ses paroles, qui semblent, au contraire, l'agiter encore plus. Pendant ce temps, Giulia se prépare à la terrasse où le prêtre est présent et regarde la fille incrédule. Les voisins regardent stupéfaits la femme qui est psychologiquement instable de manière extrêmement évidente, et avec eux, même les camarades d'Andrea, qui entendent les cris, se tournent immédiatement vers les fenêtres de la classe, se distrayant de la leçon. La jeune fille demande soudainement de l'aide et certains camarades de classe d'Andrea montent sur le toit et l'amènent à l'intérieur de l'institut.

À la suite de cet épisode désagréable, Andrea continue à regarder par la fenêtre vers la terrasse où se trouve Giulia. Pour Andrea, celui pour Giulia, sera donc un amour à première vue, ainsi que le début d'une passion écrasante. *Diavolo in corpo* commence en effet par une image récurrente dans le cinéma de Marco Bellocchio, c'est-à-dire celle de la présence d'une personne ayant des problèmes de santé mentale, insérés comme personnages afin de saper les conventions bourgeoises.<sup>164</sup>

La scène de la tentative de suicide proposée par Bellocchio, certainement inspirée par celle présentée par Radiguet, n'est pas présente dans le film d'Autant-Lara.

Comme nous l'avons vu, Autant-Lara nous a présenté un film où le début de l'histoire a été la rencontre entre les deux jeunes protagonistes mais il n'a pas été mentionné et encore moins

---

<sup>164</sup> M. Caruso, « Diavolo in corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

montré rien de tout ce qui concerne le passé de François. On a vu comment, contrairement à Radiguet, Autant-Lara a complètement coupé toute une première partie de la description proposée par l'auteur mais qui était fondamentale au moment où étaient présentes la description de la vie et de la famille du protagoniste, qui l'ont amené à avoir une certaine attitude envers Marthe.

Soixante-trois ans plus tard que la publication du roman, Bellocchio a voulu insérer des scènes dans son film présentes dans le roman mais non présentes dans la première version cinématographique française.

La scène du suicide de la serveuse dans le roman de Radiguet a été absolument fondamentale pour le jeune narrateur, car, comme il le dit lui-même, c'est à ce moment-là qu'il s'est rendu compte des conséquences que la guerre pouvait avoir dans la vie et dans la psychologie des gens. Les dégâts provoqués, dans ce cas par la Première Guerre mondiale, ont été retentissants et ont, comme on l'a déjà vu, apporté un déséquilibre total dans la vie de la population, qui vivait naturellement une crise d'idéologies, en voyant s'effondrer chaque repère.

De même, les années du terrorisme, des brigades rouges et des années de plomb avaient clairement influencé la vie et la mentalité des gens. Bien que nous n'entrerons pas dans les détails de cette période historique, car il n'est pas l'objet de ce mémoire, on ne peut pas ne pas tenir compte de l'influence négative que ces années ont eu en Italie, où il y avait une nouvelle crise des idéologies et la peur constante des attaques terroristes et des meurtres.

L'Italie des années 80 du progrès social et industriel contraste totalement avec les bouleversements dont le pays est vétuste.

L'épisode de la femme suicide présente dans le roman de Radiguet et dans le film de Bellocchio, dont la seule différence est que dans le premier la femme a accompli le geste extrême alors que dans le deuxième elle a été sauvée à temps, ce n'est en effet que la conséquence des événements historiques et de leur influence sur la psyché humaine. Bellocchio, en effet, a été parfaitement en mesure d'englober et de montrer, dans un contexte historique déjà assez compliqué et délicat, même un sujet avec des troubles mentaux, dont nous ne savons pas s'ils étaient déjà présents ou dérivés des années qui viennent de s'écouler. L'épisode de la tentative de suicide est en fait complètement déconnecté du reste du récit et de l'intrigue. Lui, il n'a été utilisé que comme début de la narration et c'était le moyen par lequel Giulia et Andrea se sont vus pour la première fois. C'était comme si Bellocchio avait voulu prendre une scène présente dans le roman de Radiguet et l'utiliser comme prétexte pour la première rencontre des protagonistes. En effet, une différence substantielle qui peut être trouvée entre le roman et les deux films est exactement le moment de la rencontre des deux protagonistes, qui est totalement

différent dans les trois œuvres. Dans les films, on remarque en effet que les événements historiques servent tous deux de prétexte à la rencontre des deux jeunes, bien que de manières totalement différentes.

De plus, comme dans l'œuvre de Radiguet et dans le film d'Autant-Lara, l'influence parentale occupe une place centrale dans le film. Comme dans l'histoire de Radiguet et de nouveau dans l'histoire d'Autant-Lara, les parents occupent une place fondamentale dans la vie de leurs enfants et dans les décisions que ces derniers prennent. Dans le cas du film de Bellocchio, ce sont la mère de Giulia et le père d'Andrea, psychiatre de la même fille, qui dissuadent les deux jeunes de poursuivre leur histoire d'amour, bien que pour deux raisons bien différentes.

Le père d'Andrea, en effet, se rendant compte de la gravité du trouble psychologique de Giulia, cherche à avertir le fils de la folie qui envahit les pensées de la femme et de combien celle-ci peut être dangereuse. « La pazzia è una brutta bestia. Giulia è completamente pazza. I pazzi veri non li conosci, lo so io il lavoro che bisogna fare ».<sup>165</sup> Mais Andrea déclare à son père qu'il en est amoureux et que ses intentions sont de poursuivre sa relation avec elle. Le père, désormais impuissant devant les paroles de son fils, lui déclare que les conséquences de cette histoire d'amour lui seront payées à ses dépens. Il est très probable, en examinant les comportements d'Andrea envers Giulia, que le garçon semble ne pas remarquer ou ne pas vouloir se rendre compte du problème de la fille et continue sa relation avec elle comme si tout était absolument normal. Plusieurs fois Andrea demande à Giulia la raison de son rire hystérique mais la jeune fille n'est évidemment pas en mesure de lui donner une réponse. Sûrement, le peu de stabilité mentale de Giulia ne lui permet même pas de raisonner lucidement, c'est pourquoi les décisions qu'elle prend ne sont jamais tout à fait rationnelles. Le rire hystérique de Giulia est immédiatement perceptible dès le début du film et un grave problème psychologique est ensuite confirmé dans plusieurs épisodes où la fille donne libre cours à ses sentiments. Son rire non motivé, ainsi qu'un malaise psychologique, est visible à partir de la scène où elle se dirige vers l'étude psychiatrique du père d'Andrea en déshabillé jusqu'à celle où elle commence à parler de manière hystérique avec Andrea, qui était endormi. Des regards perdus dans le vide sont perçus dans le visage de la jeune fille, qui se déchaîne sans raison apparente, sinon par une expression complaisante d'Andrea qui, perdu dans un rêve, riait, rêve dont, une fois réveillé, il ne se souvient de rien d'autre que de la présence de Giulia. Il ressort de cette scène qu'en plus

---

<sup>165</sup> M. Raimondi. Cit. tirée de: *Diavolo in corpo*, Marco Bellocchio, Italie, 1986.

d'un problème psychologique, Giulia pourrait également être atteinte de bipolarisme, en raison de ses sautes d'humeur injustifiées.

Au contraire, la mère de Giulia voudrait éviter que l'histoire d'amour des deux garçons se poursuive sûrement à cause du jeune âge du garçon par rapport à celle de la fille mais surtout parce que Giulia est fiancée à un autre homme. Mme Dozza, inquiète pour sa fille, après avoir trouvé la carte d'identité d'Andrea et découvert qu'il était le fils du thérapeute de sa fille, décide de téléphoner à son père pour lui exposer les faits.

Les conceptions bourgeoises que la mère de Giulia semble tant aimer suivre sont les mêmes dont la jeune fille tentera en vain de s'échapper. La fuite avec Andrea en effet n'est pas, cette fois encore, que le résultat d'un mariage malheureux, aggravé par le fait que Pulcini est aussi l'assassin de son père.

Une autre confirmation de cela, se présente dans la dernière scène du film, au moment de l'examen oral du bac d'Andrea. Sûr de lui, le garçon répond aux questions posées par la commission. Une fois arrivé à la question de grec, l'enseignant demande à Andrea de lire et successivement de traduire un passage tiré de l'*Antigone* de Sophocle. À la suite d'une lecture impeccable en langue grecque antique, le garçon propose une version de traduction ainsi qu'une interprétation du passage proposé, concernant la confrontation entre Antigone et Créon : « Oh portatelo via, questo povero folle. Io che t'ho ucciso figlio, e non volevo, e ho ucciso anche te, che mi stai qui davanti, donna mia ». Dans ce contraste dramatique entre Antigone et Créon, les deux s'affrontent dans leur totale diversité et position. Comme veut le démontrer Bellocchio, à travers les thèmes proposés dans le film, il y a ceux qui, comme Antigone, « si fa difensore delle leggi umane, svincolate dalle leggi non scritte delle divinità » et de ceux qui, comme Créon, « onora le leggi degli dei e dei padri e ne fa il fondamento della propria esistenza e vita sociale ».

Il film, credo, procede per ritmi molto interni per arrivare a quella frase che il protagonista maschile durante l'orale degli esami di maturità, pronuncia. Riguarda la contrapposizione nell'*Antigone*, su cui viene interrogato, tra Antigone e Creonte, ovvero tra chi ubbidisce ai padri e a chi ci si ribella. È qualcosa a cui Io credo profondamente <sup>166</sup>

*Diavolo in corpo* montre en effet une charge émotionnelle capable, à travers une énergie inquiétante, de proposer à nouveau des thèmes et des obsessions récurrentes dans une

---

<sup>166</sup> M. Sesti, « Una risata che v'incanterà », ed. citée.

perspective inédite, en traçant en même temps une fresque unique et perturbante d'une société en pleine redéfinition.<sup>167</sup>

En conclusion, les émotions exprimées par Giulia de manière si grotesque sont pour le public la démonstration évidente de son malaise mental, utilisé par le réalisateur comme instrument pour démonter les conventions bourgeoises. *Diavolo in corpo* est donc le mariage parfait entre la sensualité et l'imprévisibilité de sa protagoniste Maruschka Detmers, dont les larmes dans cette dernière scène finale ne sont que l'énième démonstration de la souffrance dérivant d'une réalité maligne : le libre arbitre est souvent en déséquilibre total entre volonté et imposition, raison pour laquelle la folie devient une conséquence ou, peut-être, un choix pour passer de la phase d'adolescence à celle de la maturité, la seule façon de pouvoir se réadapter au monde.<sup>168</sup>



Scène représentant la tentative de suicide dans *Diavolo in corpo*.

---

<sup>167</sup> M. Caruso, « Diavolo in corpo », lien cité. Dernière date de consultation : 03/05/2024.

<sup>168</sup> F. Fulfaro, « Diavolo in corpo, di Marco Bellocchio », lien cité. Dernière date de consultation : 09/05/2024.



## Conclusion

Ce mémoire est né de la volonté d'enquêter sur le thème de l'adultère à l'intérieur de l'œuvre *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet. De plus, étant donné qu'il y a eu des œuvres cinématographiques nées en prenant son roman comme source d'inspiration, a également surgi la volonté d'analyser ce thème dans deux d'entre elles, à savoir *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara et *Diavolo in corpo* de Marco Bellocchio.

Afin d'examiner ces œuvres, on s'est interrogé sur les circonstances dans lesquelles la trahison a eu lieu et les conséquences qu'elle a eues au sein de l'histoire, mais surtout sur l'impact que ce thème a ensuite eu sur les lecteurs.

De plus, on s'est interrogé sur les similitudes et les différences entre l'œuvre de Radiguet et les films qui en ont été tirés, voulant mettre en évidence ce qui, dans les films, a été conservé et ce qui a été réadapté.

Afin de mettre en pratique les recherches effectuées, le mémoire a été divisée en quatre chapitres distincts mais complémentaires.

Le premier chapitre a vu décrire la situation de la France pendant la Première Guerre mondiale, époque historique où se sont déroulées les vicissitudes du roman de Radiguet. On a vu que le pays a subi d'énormes dommages pendant la guerre, dont les conséquences ont été dévastatrices pour la population.

La guerre a également été vue comme un fond dans le roman de Radiguet, car l'auteur, n'ayant pas rejoint l'armée parce qu'il était trop jeune, il n'a pas jugé opportun de la décrire avec précision, se limitant à la nommer. Ce type de choix ne doit cependant pas être considéré comme superficiel mais, au contraire, suit parfaitement la ligne de récit que Radiguet maintient pendant toute la durée de la narration, c'est-à-dire de raconter les faits et les pensées uniquement de son propre point de vue.

La guerre, bien qu'apparemment se présente comme un argument marginal, a été au contraire fondamentale car elle est considérée comme l'élément grâce auquel l'histoire d'amour entre le protagoniste et Marthe a pu être accomplie. Pour cette raison, le protagoniste voit la guerre comme un élément positif, car elle lui permet de fréquenter la jeune fille, puisque son mari soldat est parti pour le front, la laissant libre de commettre un adultère avec lui.



Il a également été démontré que le jeune protagoniste avait une vision particulièrement déformée de la guerre, car celle-ci, commencée alors qu'il n'était qu'un enfant, était considérée comme un moment de vacances. Mais l'atrocité de cet événement a ensuite été perçue par le protagoniste à un moment bien précis de sa vie qu'il s'est prêté à décrire avec précision. Il s'agit du suicide de la femme de ménage des voisins, action qui n'est qu'une nouvelle confirmation du bouleversement de toute une époque. Cependant, la guerre restera dans ce roman un élément récurrent dont la fin sera également décrite, c'est-à-dire le jour de l'armistice, considéré non seulement comme la fin de la guerre mais aussi comme la fin de l'histoire d'amour des jeunes, puisque le mari de Marthe revient du front.

Le deuxième chapitre a été le plus important et central de tout le travail de mémoire.

Les paragraphes qu'il présente analysent le thème de l'adultère sous différents points de vue.

Dans une première partie, en effet, l'adultère a été analysé d'un point de vue historique, sociale ainsi qu'étymologique, montrant comment, au cours de plusieurs siècles, ce concept a évolué et modifié. En outre, il a été analysé comment, au cours de différentes époques, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine au roman à savoir XX<sup>ème</sup> siècle, l'adultère et ce qui en résulte, ont un impact social différent. En revanche, toutes les époques traitées ont en commun une punition constante infligée à la femme en cas d'adultère, puisque la trahison de sa part a toujours été considérée plus grave que celle commise par un homme, car cela aurait pu modifier le statut social et familial. En outre, le patriarcat absolu de l'homme se confirme un autre élément en commun à toutes les époques, en voyant exercer de sa part, en tant que père ou mari, le pouvoir de décision sur la femme, qui n'a pas le libre choix, surtout en ce qui concerne les décisions conjugales et professionnelles. On a vu en effet que les mariages au cours de ces siècles ont été, dans la plupart des cas, imposés par les pères afin d'unir les patrimoines de deux familles. La famille était en effet considérée comme un élément précieux et à conserver au point que les punitions destinées aux femmes étaient, dans la plupart des cas, infligées dans la sphère privée. La famille était en outre un élément à protéger, de sorte que l'on chercha à la maintenir solide en évitant, surtout à l'époque luthérienne et napoléonienne, la possibilité de divorcer, considérée presque comme un outrage à la morale sociale et familiale, n'étant pas, selon la mentalité de l'époque, la solution aux problèmes conjugaux.

Mais au XX<sup>ème</sup> siècle, avec l'avènement de la Première Guerre mondiale, la mentalité commence à changer, d'abord en voyant la femme s'émanciper et non plus en condamnant pénalement son acte de trahison. Les unions au XX<sup>ème</sup> se heurteront en effet à la réalité historique, politique et sociale dans laquelle les femmes commencent à assumer des rôles différents de ceux des épouses ou des mères, acquérant de nouveaux rôles sociaux importants

et de nouveaux droits. En outre, la possibilité de divorce sans limitation a permis des unions matrimoniales fondées sur l'amour vrai et réciproque et non plus imposées par les familles. Cette liberté de choix n'est cependant pas universelle, car il y aura toujours des mariages qui ne seront pas fondés sur le consentement mutuel. C'est le cas de Marthe et Jacques dans le roman de Radiguet, car la femme a été forcée de l'épouser par la volonté de sa famille. Cette circonstance, comme dans beaucoup d'autres présentes dans des œuvres littéraires françaises, a fait que la femme, une fois rencontrée le véritable amour, s'abandonne à la passion, qui, assombrissant la raison, débouche sur l'adultère et le plus souvent répété. En effet, une caractéristique qui constitue le caractère des deux personnages protagonistes est une passion incontrôlée qui ne permet pas à Marthe de maintenir ses devoirs conjugaux. Ainsi entre en jeu un binôme important qui a été celui de la passion-raison, considéré comme central dans le récit car on verra les jeunes constamment combattus entre leurs désirs et leurs volontés et ce que la famille, la société ou leur statut leur ont imposé. En effet, il est important de souligner les différents contextes dont proviennent les protagonistes : le narrateur est un garçon de 15 ans qui fréquente encore le lycée alors que Marthe est une femme d'environ 19 ans déjà mariée. Cette particularité d'associer deux sujets différents et peu conventionnels a été l'une des motivations qui a poussé la critique à juger immoral l'œuvre de Radiguet. En outre, l'immoralité est donnée, non pas tant par l'acte d'adultère, qui reste de toute façon une composante aggravante, mais surtout la période pendant laquelle cet acte a été accompli et au détriment de celui qui a été accompli. La trahison a en effet eu lieu pendant la période de guerre, considérée déjà en soi comme un moment délicat pour toute la population mondiale, mais qui a été minimisée dans l'œuvre de Radiguet, dans laquelle la victime de ce triangle amoureux était un soldat parti pour le front, figure très respectable. En outre, les descriptions explicites des scènes d'amour et toutes les machinations des amants furent jugées immorales à un moment où la société n'admettait pas une telle offense à la fidélité et au mariage, s'agissant d'une institution déjà très enracinée dans les mœurs de l'époque tout en abordant un sujet inviolable : l'éducation sexuelle d'un jeune homme par une femme plus âgée. Mais malgré le jugement de certains critiques, il y en a eu d'autres qui ont jugé l'œuvre amoral ou même morale. Le premier cas est jugé comme tel précisément parce qu'il y a dans l'œuvre une composante de naïveté de la part du protagoniste, qui semble ne pas se rendre parfaitement compte de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas, le voyant agir très souvent dans une indifférence totale, sans penser aux conséquences que ses actions peuvent avoir sur lui-même et sur les autres. Au contraire, la moralité de l'œuvre a été jugée telle en tant qu'il y aura une punition qui frappera Marthe pour ses propres comportements et ses trahisons constantes, qu'aboutiront à une mort prématurée

après l'accouchement. Dans cette situation, le fils du protagoniste viendra au monde mais il sera considéré d'une part le fruit de l'amour de ses parents mais d'autre part le fruit de leurs péchés. En effet, un deuxième binôme a été mis en évidence, celui entre amour et mort, considérés à la fois comme la cause et la conséquence de l'autre. On verra enfin que dans tout ce scénario, les parents des deux jeunes jouent un rôle fondamental dans leur vie, en influençant continuellement leurs choix et leurs comportements. Les parents seront également essentiels car c'est grâce à eux que les deux jeunes se rencontrèrent et seront considérés pour cette raison comme le moyen par lequel leur histoire a pu commencer.

Le troisième chapitre est consacré à l'analyse du film *Le Diable au corps*, réalisé par Claude Autant-Lara en 1947 et s'occupe de montrer les analogies et les différences par rapport à l'œuvre de Radiguet.

Le chapitre a également été divisé en deux parties complémentaires.

Une première partie est consacrée à la présentation du réalisateur et surtout des personnages principaux : Gérard Philipe, qui jouera le rôle du héros de Radiguet, qui dans le film prend le nom de François et Micheline Presle, qui jouera le rôle de Marthe. Il a également été souligné que c'était Micheline Presle qui a souhaité Gérard Philipe comme partenaire d'interprétation et que ce choix a été profitable aux deux, en donnant encore plus de notoriété à l'actrice et en montrant au même temps les qualités d'acteur impeccables de Philipe. La Presle fut en effet considérée comme l'actrice idéale à qui céder le rôle de Marthe, en ce qu'elle aurait donné une certaine visibilité au film grâce à la renommée d'abord acquise au niveau international mais surtout parce qu'on avait estimé que la femme partageait avec le personnage de Marthe des caractéristiques personnelles de femme forte et indépendante qui allaient à l'encontre des conformismes sociaux qui voyaient la femme soumise aux volontés d'un homme. La Presle s'était en effet toujours montré une femme plutôt transgressive, se libérant du poids moraliste que la société d'après-guerre portait derrière elle. Le choix de confier ce rôle à Micheline Presle a certainement été l'une des raisons pour lesquelles le film, comme le roman, a créé un certain scandale. On a vu en effet que le film est jugé immoral par la critique et les familles catholiques, qui considéraient les scènes à fond sexuel exagérément explicites. En réalité, le réalisateur avait tout simplement une capacité extraordinaire de faire entendre les gestes à travers des éléments de scène. En outre, le scandale s'est créé en raison des nouveautés que le réalisateur a voulu mettre en évidence en termes de relation homme-femme, car nous avons vu que la société d'après-guerre était tout à fait patriarcale. Autant-Lara a inversé ce type de concept, attribuant à sa protagoniste le pouvoir de décision, car on verra comment Marthe tiendra les rênes de sa relation avec le protagoniste et non l'inverse. De plus, avoir proposé un film dans l'après-

guerre, à un moment historique-social où le thème de l'adultère était considéré encore plus humiliant qu'auparavant, précisément parce qu'on était revenu à un concept de famille et de mariage très hermétiques, ne l'a pas glorifié ni exalté. La déception créée n'était pas seulement due à l'érotisme montré par les interprétations incroyables des personnages, mais aussi par l'antimilitarisme de l'histoire, de sorte qu'un militaire du front a été trahi.

Heureusement, afin de défendre la réputation d'Autant-Lara et du film, le père Raymond Pichard et Jean Cocteau se sont exposés pour démentir les critiques, en expliquant que le film peut être jugé moral et didactique, car, comme le roman, voit infliger une punition à Marthe pour les péchés commis et, par conséquent, enseigner, par la démonstration d'un comportement erroné, ce qui est moralement correct et ce qui ne l'est pas.

La deuxième partie du chapitre portera à tous égards sur la comparaison entre l'œuvre de Radiguet et le film d'Autant-Lara. Ont été énumérées les différences présentes entre le livre et le film, qui sera considéré, parmi les différentes adaptations qui ont été présentées au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, celui qui a maintenu la plus grande fidélité à l'œuvre de départ. On a vu comment l'anonymat du cadre, de la période historique et de la structure des personnages ont été préservés, mais que des éléments concernant l'intrigue, les personnages et certaines situations importantes ont en revanche changé. En particulier, la description présentée au début de l'œuvre par Radiguet concernant son enfance, sa famille, ses amitiés ainsi que le début de la guerre, n'est pas présentée dans le film mais, au contraire, les événements sont transportés directement en 1918. De plus, un autre élément fondamental, comme l'anonymat du protagoniste maintenu pendant toute la durée de l'œuvre de Radiguet, a ici changé, en lui attribuant le nom de François. Mais les différences les plus significatives et pour cette raison, étudiées en profondeur, ont été trois situations clés tant dans le roman que dans le film : la rencontre entre Marthe et François et l'unification du jour de la mort de Marthe avec le jour de l'armistice, trois moments qui ont vu l'histoire cinématographique se développer d'une manière différente de celle du roman de départ. En effet la rencontre entre Marthe et François ne convient pas dans le roman et dans le film et que dans ce dernier il se produit de manière tout à fait aléatoire, à l'intérieur du lycée fréquenté par François, devenu en ce moment-là hôpital pour les blessés au combat. En outre, le jour de l'armistice et celui de la mort de Marthe sont des événements qui coïncident dans le film. Cette union peut être le fruit de plusieurs interprétations : elle peut être vue comme la fin de la guerre et en même temps de l'amour entre les deux jeunes et donc une opposition entre un jour de bonheur et un jour de douleur, ou un moyen de faire coïncider le jour de la fin de la guerre avec celui de la punition pour les péchés commis par Marthe.

Le quatrième et dernier chapitre s'occupe en revanche d'opposer l'œuvre de Radiguet à la version cinématographique italienne qui en a été tirée : un film intitulé *Diavolo in corpo* et réalisé par Marco Bellocchio en 1986. De l'analyse réalisée, les différences et les analogies principales concernant le film de Bellocchio et l'œuvre de Radiguet ont été soulignées, faisant parfois des références nécessaires au film d'Autant-Lara.

Dans la première partie du chapitre, le film, le réalisateur ainsi que les deux principaux protagonistes ont été présentés : Federico Pizalis joue ici le rôle d'Andrea, et Maruschka Detmers joue le rôle de Giulia.

Dans une deuxième partie du chapitre, on verra comment la version italienne du roman de Radiguet a été influencé par le psychiatre Massimo Fagioli. Psychologue et psychothérapeute, Fagioli, a été fondamental pour la réalisation de certaines scènes du film qui concernent notamment Giulia, protagoniste absolue du film, et son problème psychiatrique. Un des thèmes centraux qui sortent de l'analyse du film est en effet la « folie » qui envahi la pensée de la femme. La collaboration avec Fagioli a cependant provoqué quelques dissensions surtout de la part du producteur Leo Pescarolo, convaincu que Bellocchio avait été exagérément influencé par Fagioli, en montrant des scènes à fond sexuel explicites qui ont été, par ailleurs, très critiquées. Malgré les dissensions entre la réalisation et la production, on a pu constater que le film a connu un énorme succès au niveau international. Cependant, la trame proposée par Bellocchio est bien éloignée de celle de l'œuvre de départ, en concluant que ce qui a été maintenu était la structure des personnages et l'événement principal, c'est-à-dire l'histoire d'adultère entre un lycéen et une jeune femme fiancée à un autre homme. Une dernière partie du chapitre a en effet été consacrée à l'analyse de quelques moments clés de l'œuvre de Bellocchio et de la façon dont ceux-ci différaient de ceux de l'œuvre de Radiguet. On a vu en particulier que le moment historique où ont eu lieu les événements du film de Bellocchio n'étaient plus en France pendant la Première Guerre mondiale mais à Rome pendant les années plomb et du terrorisme, moment historique tout aussi délicat. Analogues par rapport à l'œuvre de Radiguet restent l'épisode de la jeune fille suicide, présente dans le film de Bellocchio pour montrer la fragilité mentale de la population pendant cette époque historique particulière, l'influence constante des parents de Giulia et d'Andrea, qui tentent en vain d'interrompre la relation malsaine entre les deux jeunes et le binôme amour-passion qui conduit les protagonistes à commettre l'adultère, étant incapables de contrôler leurs impulsions. En revanche, différent du roman restent dans le film de Bellocchio l'anonymat du protagoniste et du cadre qui sont ici explicites en plus d'une analyse précise de la folie qui envahit l'esprit de Giulia, dont la tentative est de se séparer des conventions bourgeoises que la mère a tenté de lui imposer. Sa folie est en

effet considérée comme une tentative de rébellion contre le système entendu comme famille, institutions, politique, religion, psychanalyse traditionnelle et société, qui reste cependant le fil conducteur de tout le récit et qui voit les jeunes bouleverser leurs vies au nom d'une passion où le corps et l'érotisme deviennent instrument de la rébellion elle-même. Mais la folie est aussi considérée comme une personnification de l'hystérie, démontrée par des sautes d'humeur et des rires incontrôlés et comprise comme le symbole d'un traumatisme qui ne voulait pas rester non résolu et que Bellocchio aurait voulu résoudre par la psychanalyse.

En conclusion, le mémoire présenté a eu pour but celui d'analyser ces trois œuvres à partir de l'histoire d'adultère entre deux jeunes et qui a eu lieu dans des moments historiques de grande importance et que, pour cette raison, ont influencé les actions et les pensées des personnages. Cet aspect psychologique est important dans la mesure où, tant la Grande Guerre que le terrorisme dans les années d'après-guerre et de la Guerre Froide, sont des phénomènes qui mettent en crise la structure sociale et, en particulier, la position de la femme dans le cadre défini par une bourgeoisie déclinante dans ses valeurs originelles et enfermée dans des scénarios existentiels rigides. Le chef-d'œuvre de Radiguet n'entre pas directement dans la question brûlante du renversement des certitudes de la famille bourgeoise, entendue comme architrave de la société. Le réalisme de Radiguet est allusif et lyrique en tant qu'il fait exploser le conflit violemment, mais sans le mettre en lumière. Les deux réalisateurs ont voulu ainsi redessiner l'histoire privée des deux jeunes amants dans une fresque historique différente où change certainement la forme mais pas la substance, alors que la morale du roman reste la même. Aucun processus social n'arrêtera la force du désir et le droit à l'amour comme un droit non seulement personnel, mais politique. Entre le film d'Autant-Lara et celui de Bellocchio passent 39 ans ; quarante ans plus tard du film de Bellocchio, sa lecture nous semble encore actuelle et nous fait sentir encore proches, dans l'atmosphère actuelle de guerres lointaines, le roman de Raymond Radiguet et le paradigme narratif qui y est renouvelé.



## Bibliographie

ADINOLFI, Pierangela, « La Première guerre mondiale dans le roman français de l'entre-deux-guerres. Montherlant, Cocteau, Radiguet », *Ricognizioni. Rivista di lingue e letteratura straniera e culture moderne*, Turin, juin 2014, p. 29-39.

ID, « Entre Surréalisme et 'rappel à l'ordre' : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », *I cadaveri nell'armadio: Sette lezioni di teoria del romanzo*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 109-131.

ALMERAS, Philippe, « Towards a Third Reading of 'Voyage Au Bout de La Nuit.' », *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Laramie, mars 1972, p. 22-28.

ASLAN KARAKUL, Songül, « Point de Vue Interne du Diable au Corps de Raymond Radiguet », *Mediterranean Journal of Humanities*, Antalya, mars-mai 2018, p. 51-58.

AUTANT-LARA, Claude, AURENCHE, Jean, BOST, Pierre, « Un incident à propos du 'Diable au corps' », *Le figaro*, Paris, 22 juin 1947.

BELLOCCHIO, Marco, *Diavolo in corpo*, curé par Alberto Cantini, illustré par Bruno Bruni, Recco, Le mani, 2011.

BENOZZO, Francesco, « Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sulle origini della leggenda », *Francofonia*, Florence, automne 1997, p.105-130.

BÉROUL, *Tristain et Iseut*, édition de Philippe et Corina Stanesco, Paris, Le livre de poche, 2023.

BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2004.



ID, « Droit et fiction : la représentation du mariage dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, supplément au n°12, 1990, Mme de Lafayette, *La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves*, Toulouse, 1990, p. 33-54.

BONINI, G.F, JAMET, M-C, BACHAS, P, VICARI, E., *Écritures, Les Incontournables*, Novare, Valmartina, 2012.

BORGAL, Clément, *Raymond Radiguet. La nostalgie*, Paris, presses universitaires de France, 1991.

BOTHOREL, Jean, « Vie et passions d'un éditeur. » *Revue Des Deux Mondes*, Paris, octobre 1989, p.144-52.

BURGELIN, Claude, « Radiguet Raymond (1903-1923) » *Dictionnaire de la Littérature française du XX<sup>e</sup> s*, Encyclopedia Universalis, Boulogne-Billancourt, 2015.

CABONA, Maurizio, « Le diable au corps », *Treccani. Enciclopedia del cinema*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-diablo-au-corps\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-diablo-au-corps_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), mis en ligne en 2004, consulté le 25 mars 2024.

CARUSO, Mattia, « Diavolo in corpo », *Media critica*, <https://www.mediacritica.it/2023/07/22/diavolo-in-corpo/>, mis en ligne le 22 juillet 2023, consulté le 3 mai 2024.

CAVALIERE, Roberto, « L'adulterio », *Psicologia del Tradimento*, <http://www.psicologiadeltradimento.it/2018/11/25/ladulterio/>, mis en ligne le 25 novembre 2018, consulté le 19 mars 2024.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2014.

CHEDALEUX, Delphine, « L'envers du décor. 'Le Diable au corps': genèse, genre et catholicisme », *Hypotheses*, <https://societoile.hypotheses.org/>, mis en ligne le 4 juillet 2022, consulté le 14 avril 2024.

COMOTTI, Davide, « Diavolo in corpo », *Nocturno.it*, [https:// www. nocturno.it/ movie/ diavolo-in-corpo/](https://www.nocturno.it/movie/diavolo-in-corpo/), consulté le 9 mai 2024.

CONCAS, Alessandra, « L'adulterio: origini e abrogazione del reato », *Diritto.it-portale giuridico con la più recente giurisprudenza*, <https://www.diritto.it/adulterio-origini-e-abrogazione-del-reato/>, mis en ligne le 18 janvier 2023, consulté le 19 mars 2024.

CORSI, Dinora, « Donne medievali tra fama e infamia: 'leges' e 'narrationes' ». *Storia Delle Donne*, Firenze University Press, Florence, 2011, p. 107-138.

CRISP, Colin, « Le diable au corps (12 September 1947) », *French cinema-A Critical Filmography*, volume 2, 1940-1958, Indiana University Press, Bloomington, 2015, p. 147-150.

DE BOISDEFFRE, Pierre, « Jean Cocteau portrait-souvenir. », *Revue Des Deux Mondes*, Paris, novembre 1989, p. 133-45.

DE RUBERCY, Eryck, « Pérennité de Jean Cocteau. », *Revue Des Deux Mondes*, Paris, juin 2016, p. 173-76.

DESTERNES, Jean, « *Le triomphe du cœur* », *La revue du cinéma*, n. 7, été 1947, p. 3-4.

DION, Laetitia, *Histoires de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

DU BELLAY, Joachim, *La défense et illustration de la langue française, avec une notice biographique et un commentaire historique et critique par Léon Séché*, Gallica, 1905.

EECKHOUT, JEAN. « Jean Cocteau, autour et alentour. », *Revue Des Deux Mondes*, Paris, octobre 1985, p. 49-56.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018.

FROLOFF, Nathalie, « Radiguet, lumière des étoiles, entre tradition romanesque et modernité », *Romans et récits français, entre nationalisme et cosmopolitisme*, Paris, Garnier, octobre 2017.

FULFARO, Fabio, « Diavolo in corpo, di Marco Bellocchio », *SentieriSelvaggi*, <https://www.sentieriselvaggi.it/diavolo-in-corpo-di-marco-bellocchio/>, mis en ligne le 3 mai 2018, consulté le 9 mai 2024.

GARY, Nicolas, « Diable au corps, démon dans l'âme : Raymond Radiguet, voleur de feu », *Actualité*, <https://actualitte.com/article/114287/encheres/diable-au-corps-demon-dans-l-ame-raymond-radiguet-voleur-de-feu#:~:text=Enchères%20%23Livres%20anciens-,Diable%20au%20corps%2C%20démon%20dans%20l%27âme%20%3A%20Raymond%20Radiguet,le%20regard%20d%27un%20adolescent>, mis en ligne le 14 novembre 2023, consulté le 23 février 2024.

GIBOUX, Audrey, « *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet au miroir de la jalousie proustienne. Modernités de l'écriture moraliste », *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Garnier, juin 2015, p. 185-198

GOESCH, K.J., « Raymond Radiguet and the *Roman D'analyse* », *A.U.M.L.A : Journal of the Australasian Universities Modern Language and Literature Association*, Sidney, mai 1956, p. 1-10.

HADLOCK, Philip G, « What is a coward? According to Céline's 'voyage au bout de la nuit.' », *Romance Notes*, Chapel Hill, hiver 2006, p. 235-242.

HOUEL, Annik, «Adultère et romantisme» *Voix plurielles. Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens*, St. Catharines, février 2005, p.2-12.

INDELICATO, Alberto, « Il Caso Caillaux e La Politica Francese. », *Rivista Di Studi Politici Internazionali*, Florence, avril-juin 2016, p. 225-34.

JAMET, Marie-Christine, BACHAS, Pascale, MALHERBE, Michel, VICARI, Eliana., *Plumes. Lettres, arts et cultures. Du Moyen Âge à nos jours*, Novare, Valmartina, 2018.

JOUANNAUD, Laurent, « Les Ensablés - Notes de voyage de Laurent Jouannaud: ‘Le diable au corps’ de R. Radiguet, le roman et le scandale », *Actualitté*, <https://actualitte.com/article/37140/ensables/les-ensables-notes-de-voyage-de-laurent-jouannaud-le-diable-au-corps-de-r-radiguet-le-roman-et-le-scandale>, mis en ligne le 3 mai 2014, consulté le 8 avril 2024.

JURGENSEN, Gauthier, « Le Diable au corps, l’œuvre sulfureuse adaptée au cinéma par l’académicien Claude Autant-Lara », *Canal Académies*, <https://www.canalacademies.com/emissions/carrefour-des-arts/le-diable-au-corps-loeuvre-sulfureuse-adaptee-au-cinema-par-lacademicien-claude-autant-lara>, mis en ligne le 24 juillet 2011, consulté le 22 avril 2024.

KELLY, Michael, « Model Behaviour : Cocteau, Radiguet and La Princesse de Clèves », *Neophilologus. International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*, Berlin, mars 2013, p. 23-40.

KLAO, Daniel Yoa Zonh Sonzai, « Psychanalyse du personnage amoureux dans *Le diable au corps* de Raymond Radiguet : rapport dialectique entre passion et raison », *Revue Internationale de Linguistique Appliquée, de Littérature et d’Education*, Bouaké, octobre 2019, p. 1-11.

LA PECCERELLA, Felice, « Sul tradimento », *Aratea Cultura*, <https://www.arateacultura.com/sul-tradimento/>, mis en ligne le 24 mai 2021, consulté le 13 novembre 2023.

LANDOLFI, Idolina, « Radiguet. Il vecchio ragazzo amico del diavolo », *Il Giornale*, <https://www.ilgiornale.it/news/radiguet-vecchio-ragazzo-amico-diavolo.html>, mis en ligne le 1<sup>er</sup> février 2006, consulté le 3 mars 2024.

LANNI, Dominique, « Entre désir, interdit et nostalgie : aspects du dépit amoureux à l'aube du vingtième siècle chez Alain-Fournier et Radiguet », *Centre de la recherche sur la littérature des voyages*, Malte, décembre 2012, 37-45.

LAPLACE, Marcelle, « Souvenirs du roman de Longus (et autres) dans *Le blé en herbe* de Colette et *Le diable au corps* de Radiguet », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, 2011, p. 97-125.

LAUDADIO, Felice, « Anatomia di uno scandalo. Marco Bellocchio e il suo 'Diavolo in corpo' », *BIF&ST. Bari international film & tv festival*, <https://www.bifest.it/anatomia-di-uno-scandalo-marco-bellocchio-e-il-suo-diavolo-in-corpo/>, mis en ligne le 20 mars 2024, consulté le 3 mai 2024.

LELOUP, Delphine, *Le diable au corps de Raymond Radiguet*, Namur, Primento, 2011.

LESTINI, Riccardo, « Diavolo in corpo-Anatomia di uno scandalo », *Assonanze*, <https://assonanze.com/2024/03/21/il-diavolo-in-corpo-anatomia-di-uno-scandalo/>, mis en ligne le 21 mars 2024, consulté le 3 mai 2024.

LÖFSTEDT, Leena, « Le procès de Tristan chez Bérout », *Neuphilologische Mitteilungen*, New York, Modern Language Society, 1988, p. 378-390.

LOMBARDI, Daniela, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologne, Il Mulino, 2008.

LUPERINI, Romano, « L'adulterio nel romanzo », *La letteratura e noi*, <https://laletteraturaenoi.it/2014/02/06/l-adulterio-nel-romanzo/#respond>, mis en ligne le 6 février 2014, consulté le 19 mars 2024.

MACCHIA, Giovanni, « Raymond Radiguet. » *Belfagor*, Florence, mars 1946, p. 226-235.

MALASSINET, Alain, « Claude Autant-Lara, *Le diable au corps* ; Luis Buñuel, *Nazarin* ; Abraham Polonsky, *Willie boy* », *Raison présente: La formation, l'enjeu d'une société*, n°80, 1986, p. 152-155.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Cambridge, Cambridge University Press, novembre-décembre 1981, p. 969-982.

MASSON, Alain, « Le diable au corps de Claude Autant-Lara », *Positif*, Lion, 2010, p.78.

MOSSUZ-LAVAU, Janine, « Le diable au corps », *Cités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, p. 75-88.

MULLER, Christophe, « Structure et sentiment. Regards anthropologiques sur la légende de Tristan et Iseut », Paris, *L'Homme : revue française d'anthropologie*, juillet-septembre 2005, p. 277-286.

MURREL, E.S, « Quelques manuscrits méconnus du 'Roman de Tristan' en prose », *Romania*, Genève, 1930, p. 277-281.

NOACCO, Cristina, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète. Love sickness in the Middle Ages : suffering, death and salvation of the poet », *Pallas : Revue d'études antiques*, Toulouse, octobre 2016, p. 147-167.

NORGATE, Mattew, « Griffiths to Kaye. The birth of a nation : Director, D. W. Griffith. Everyman. The private life of Walter Mitty: Director, Norman Z. McLeod. Prince of Wales. Le diable au corps : Director, Claude Autant-Lara. Studio One. Rigoletto: Producer, Carmine Gallone. Rialto. Sleeping car to Trieste : Director, John Paddy Carstairs. Leicester Square », *Tribune*, Paris, octobre 1948, p.21-22.

ORAZIO, *Epistole e Ars poetica*, traduit par Ugo Dotti, Milan, Feltrinelli, 2015.

OREFICE, Dalila, « Massimo Fagioli e Marco Bellocchio per Diavolo in Corpo », *Cinefilos*, <https://www.cinefilos.it/tutto-film/appfondimenti/massimo-fagioli-per-diavolo-in-corpo-339297>, mis en ligne le 15 février 2017, consulté le 9 mai 2024.

ØSTERGAARD KRISTENSEN, Vibeke, « L'amour de Tristan et Iseut dans le roman de Tristan en prose Amour fatal ou amour chevaleresque ? », *Revue Romane*, Amsterdam, 1985.

PAGANO, Adelaide, « La pudeur dans trois romans français du XXe siècle : Un amour de Swann de Proust, Le Diable au corps de Radiguet, Alexis ou le traité du vain combat de Yourcenar », *Sens public*, Montréal, 2021, p.1-6.

PELLINO, Simona, « Autant-Lara, Claude », *Treccani. Enciclopedia del cinema*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/claude-autant-lara\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/claude-autant-lara_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) mis en ligne en 2003, consulté le 23 avril 2024.

PIERLEONI, Francesca, « Bellocchio, Diavolo in corpo mi ha rigenerato », *Ansa.it*, <https://associazioneamorepsiche.org/stampa/bellocchio-diavolo-in-corpo-mi-ha-rigenerato-di-francesca-pierleoni-ansa-9-2-2014/>, mis en ligne le 9 février 2014, consulté le 9 mai 2024.

RADIGUET, Raymond, *Le diable au corps*, Paris, Grasset, 1923.

ID, *Il diavolo in corpo*, traduit et curé par Marica Larocchi, Milan, Feltrinelli, 2018.

ID, « Le Diable au corps », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, (N.21), Paris, Librairie Larousse, 10 mars 1923.

ROGER, Mehl, « Elisabeth Badinter, *L'Un est l'Autre. Des relations entre hommes et femmes* », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Paris, Janvier-mars 1987, p. 68-69.

ROHNER, Jeanne, « Image(s) de la star et construction du personnage : Micheline Presle dans *Le Diable au corps* (1946-1947) », *Genesis*, Paris, décembre 2021, p.175-182.

ROLLET, Brigitte, « Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956* », préface de Michelle Perrot, Paris, Nathan, 1996, p.32.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'occident*, Paris, France Loisirs, 1972.

ID, « L'amour ? le mariage ? la fidélité ? l'adultère ? la passion ? le couple ? », *Elle*, Paris, 25 octobre 1963, p. 84-85, 151, 155.

SCARSELLA, Alessandro, *La grande guerra. Letteratura e teoria di un conflitto mondiale*, Bologne, Marietti 1820, 2023.

SCARSI, Francesco J., FORNASERO, Guglielmo, « MARCO BELLOCCHIO : Brevi note su vita e opere », *POL.it. Psychiatry online Italia*, <http://www.psychiatryonline.it/node/2504>, mis en ligne le 3 octobre 2012, consulté le 3 mai 2024.

SESTI, Mario, « Una risata che v'incanterà » *Paese Sera*, Rome, avril 1986.

SIEGEL, Marc, « Clichés of Unity: History and Memory in Postwar French Film », *Paroles gelées*, Université de la Californie, Los Angeles, 1998, p. 57-64.

SORIA, Myriam, « Violences sexuelles à la fin du Moyen Âge : des femmes à l'épreuve de leur conjugalité ? », *Dialogue*, Toulouse, 2015, p. 57-70.

SOZZI, Lionello, *Storia europea della letteratura francese. Dalle origini al Seicento*, Turin, Einaudi, 2013.

ID, *Storia europea della letteratura francese. Dal Settecento all'età contemporanea*, Turin, Einaudi, 2013.

TAJANI, Ornella, « 'Il diavolo in corpo' di Radiguet : il caso letterario degli anni '20 in una nuova traduzione », *Nazione Indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/2021/07/17/il-diavolo-in-corpo-di-radiguet-il-caso-letterario-degli-anni-20-in-una-nuova-traduzione/>, mis en ligne le 17 juillet 2021, consulté le 8 avril 2024.

TANNER, Tony, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Bologne, Marietti 1820, 1990.

TERONI, Sandra, *Il romanzo francese del Novecento*, Bari, Laterza, 2008.

UNGARELLI, Giulio, « Al cinema con la polizia », *Belfagor*, Florence, septembre 2004, p. 603-608.



VATIN, Florence, « Évolution historique d'une pratique : le passage de l'adultère à l'infidélité », *Sociétés*, Paris, 2002, p. 91-98.

VERDON, Laure, « La course des amants adultères. Honte, pudeur et justice dans l'Europe méridionale du XIII<sup>e</sup> siècle », *Rives nord-méditerranéennes*, Aix-en-Provence, décembre 2012, p. 57-72.

VERCIER, Bruno, « Un Maître de dix-sept ans, Raymond Radiguet by Gabriel Boillat », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, Paris, janvier-février 1975, p. 155-56.

VILLARI, Enrica, *L'adulterio nel romanzo*, Pise, Pacini, 2016.

WILDGEN, Kathryn E, « MAR : Mars, Mare, and Mater in Raymond Radiguet's 'Le Diable Au Corps.' » *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Laramie, 2005, p. 31-46.

## Filmographie

*Diavolo in corpo*, Marco Bellocchio, Italie, 1986.

*Le diable au corps*, Claude Autant-Lara, France, 1947.