

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 120 – Littérature française et comparée

EA 4400 Écritures de la modernité

Thèse de doctorat de Littérature française

Aude Leblond

**POÉTIQUE DU ROMAN-FLEUVE
DE *JEAN-CHRISTOPHE À MAUMORT***

**Thèse dirigée par
Alain Schaffner**

Soutenue le 2 décembre 2010

Jury :

M. Claude Coste, professeur à l'Université de Grenoble

M. Jeanyves Guérin, professeur à l'Université Paris III

Mme. Nathalie Piégay-Gros, professeur à l'Université Paris VII

M. Régis Tettamanzi, professeur à l'Université de Nantes

Remerciements

Je voudrais ici exprimer ma gratitude envers tous ceux sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie mon directeur de thèse, Alain Schaffner, pour l'aide précieuse, les conseils avisés et le temps qu'il m'a prodigués depuis cinq ans.

Je remercie Michel Charles, qui a accompagné mes débuts en critique littéraire, et m'a guidée de ses conseils attentifs jusqu'au seuil de la thèse.

Pour leur soutien, leurs encouragements et leur amitié, je remercie Jean-Yves Guérin et Michel Murat, qui ont toujours eu à cœur de faciliter mes tâches d'enseignante et d'apprentie chercheuse.

Je remercie Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault d'avoir accepté de mettre à ma disposition leurs travaux, décisifs pour les débuts de ce travail ; ainsi qu'Hélène Baty-Delalande pour ses encouragements, et les échanges fructueux que nous avons pu avoir.

Je remercie mes constants compagnons de labeur, Raphaëlle Laignoux et Francisco Roa Bastos, ainsi que tous ceux dont l'amitié a rendu mon travail moins austère.

Brice Megel et Émilie L'Hôte m'ont accordé un soutien précieux et m'ont fait bénéficier de leurs talents informatiques et linguistiques aux moments décisifs : je les en remercie.

Ma gratitude va également à mes parents, pour avoir accepté de transformer dans les dernières semaines leur maison en manufacture à thèse, et m'avoir apporté un soutien décisif en ravitaillement et en main d'œuvre.

Je remercie enfin tous mes lecteurs de bonne volonté. Daphné Leblond, Renaud Lejosne, Marion Moreau et Arthur Mitteau m'ont prêté leur regard attentif et leur patience inépuisable. Diane Leblond a non seulement accompagné ce travail de ses lectures et de ses commentaires pendant deux ans, mais m'a fait bénéficier dans les moments les plus difficiles de son immense talent pour la maïeutique. J'espère pouvoir leur rendre à tous la pareille, d'ici quelques mois ou quelques années.

C'est à Arthur que revient mon ultime remerciement, pour l'aide immense qu'il m'a apportée, et pour le reste.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	7
PREMIÈRE PARTIE : AU TEMPS DU ROMAN-FLEUVE	31
<i>Chapitre 1. Situation esthétique du roman-fleuve</i>	33
UNE ARRIÈRE-GARDE LITTÉRAIRE.....	34
1.1. ACTUALITÉ DE LA LONGUEUR	39
1.1.1. Retour au lecteur : Rivière et le roman d'aventure	39
1.1.2. Thibaudet : défense et illustration de la longueur.....	53
1.2. AUX SOURCES DU ROMAN-FLEUVE.....	70
1.2.1. Modèles et contre-modèles du roman-fleuve : vers une internationale du roman..	71
1.2.2. Lectures de Tolstoï.....	83
1.2.3. Roman-fleuve et cycle romanesque	97
UNE MIMÉSIS INACTUELLE ?	114
1.3. UNE FOI MIMÉTIQUE	121
1.3.1. L'optique du spectateur	122
1.3.2. La « méthode cinématographique » : une poétique du visuel	127
1.3.3. Un éthos réaliste.....	133
1.4. LES IMPASSES LOGIQUES DU RÉALISME	141
1.4.1. Le mythe de l'indépendance des personnages.....	145
1.4.2. Le commun et l'exceptionnel : Tolstoï et Dostoïevski	162
1.4.3. D'une poétique illusionniste à un réalisme magique	171
LE RENOUVELLEMENT DU PACTE DE LECTURE.....	177
<i>Chapitre 2. Roman-fleuve et histoire des représentations</i>	189
2.1. LE ROMAN ENTRE SCIENCE ET CONSCIENCE	206
2.1.1. L'ambition épistémologique du roman après le naturalisme	210
2.1.2. Figures de l'homme de science : portrait du romancier en médecin	217
2.2. NOUVELLES FORMES DE LA CONSCIENCE.....	226
2.2.1. Le temps et la conscience : durée, mémoire, élan vital.....	227
2.2.2. Le continent inexploré de l'inconscient	251
2.3. DISSOLUTION ET RECONSTRUCTION DU LIEN SOCIAL	268

2.3.1. Émergence de la sociologie : une nouvelle science du lien social	270
2.3.2. Nouvelles « communautés imaginaires ».....	288

DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE DU ROMAN-FLEUVE.....313

Chapitre 3. Les ruines du livre-monde : un substrat thématique 321

3.1. INDIVIDU, FAMILLE, SOCIÉTÉ : LES CERCLES DU ROMAN-FLEUVE.....	322
3.1.1. Famille et naturalisme	324
3.1.2. Groupe et société : « exprimer une phase de la vie collective ».....	338
3.1.3. Le destin individuel.....	354
3.2. LE TEMPS, L'HISTOIRE, LA GUERRE.....	367
3.2.1. L'Histoire dans la fiction.....	368
3.2.2. La guerre, pierre de touche de la fiction.....	385
3.2.3. Le temps du roman-fleuve.....	402

Chapitre 4. La composition du roman-fleuve 427

LECTURE ET STRUCTURATION ROMANESQUE	429
4.1. « CONSTRUCTION D'ABORD ! » : LE DISCOURS DE LA DISPOSITIO	438
4.1.1. Principes de composition métaphorique	439
4.1.2. Images du désordre	454
4.2. RÉPÉTITION ET VARIATION.....	474
4.2.1. Enjeux et fonctions du chapitrage : seuils et scansion	475
4.2.2. Structures de répétition.....	490
4.2.3. Le paradigme musical	502
4.3. DÉCONSTRUIRE POUR RECONSTRUIRE.....	512
4.3.1. Déviation	512
4.3.2. (fenêtre)	518
4.3.3. Montage : le paradigme cinématographique	525
4.4. COMMENT FINISSENT LES ROMANS-FLEUVES.....	542
4.4.1. Le dénouement comme apocalypse	543
4.4.2. Le dénouement impossible.....	547
4.4.3. Le refus de conclure.....	553

Chapitre 5. À quoi songe le roman-fleuve 565

SOUPÇONS SUR LA MIMÉSIS	566
5.1. POLITIQUE DU ROMAN-FLEUVE.....	575

5.1.1. L'envahissement du politique.....	579
5.1.2. Questions d'éthique.....	594
5.1.3. Utopie du roman-fleuve	607
5.2. FRONTIÈRES DE LA FICTION.....	616
5.2.1. Le lecteur.....	617
5.2.2. Le bovarysme	624
5.2.3. Une poétique de la reconnaissance	638
5.3. ASPECTS MÉTATEXTUELS ET RÉFLEXION GÉNÉRIQUE : L'INSCRIPTION ROMANESQUE D'UNE POÉTIQUE	658
5.3.1. Insertions génériques : miroirs et anti-miroirs.....	662
5.3.2. Réflexivité et interférences génériques	674
Conclusion.....	691
Bibliographie	701
1. CORPUS	702
1.1. Les romans-fleuves.....	702
1.2. Autres romans, essais, journaux, correspondances.....	704
2. ESSAIS ET CRITIQUE AU TEMPS DU ROMAN-FLEUVE.....	711
3. HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS	721
3.1. Approches du roman-fleuve	721
3.2. Éléments contextuels	722
4. THÉORIE LITTÉRAIRE	729
4.1. Esthétique et genres littéraires.....	729
4.2. Éthique, politique, analyse du discours.....	734
4.3. Sur la lecture.....	737
5. ÉTUDES SUR AUTEURS	743
5.1. Études sur Martin du Gard	743
5.2. Études sur Romain Rolland.....	750
5.3. Études sur Jules Romains.....	752
5.4. Études sur Duhamel	756
6. EN AMONT ET EN AVAL DU ROMAN-FLEUVE.....	759
6.1. Œuvres.....	759
6.2. Études critiques.....	762

Introduction

*What do such large loose baggy monsters,
With their queer elements of the accidental and
the arbitrary, artistically mean¹ ?*

*Voulez-vous que je vous dise ? Ces romans-
fleuves sont des romans pour critiques. Ça les
intéresse de suivre des personnages comme nous
suivons nos malades, pendant des années, d'en
parler doctement et longuement, de faire des
portraits sur des portraits, du roman sur du
roman².*

Le roman-fleuve : un disparu de l'histoire littéraire

En 1935, Thibaudet constate l'effet générationnel qui a conduit une série d'écrivains, la « classe de 1905 », à entreprendre des romans de longue haleine.

Il est remarquable que la volée soit allée si naturellement au roman-cycle, avec Romain Rolland, Duhamel et Béraud. L'exemple avait d'ailleurs été donné moins par Rolland et Proust que par un romancier de la classe de 1901, Roger Martin du Gard. Par ses efforts vers la construction simplifiée, la clarté, l'analyse, la signification, elle n'aura pas laissé le roman français tel qu'elle l'avait trouvé. Cependant elle n'y a pas fait de révolution, à la manière de Proust³.

La mention prétéritive de Romain Rolland et Proust souligne plus une continuité qu'elle ne signale une rupture. Voilà donc réunis les acteurs d'une aventure ou d'un avatar du roman aujourd'hui largement oublié. Claude-Edmonde Magny, qui publie son *Histoire du roman français depuis 1918* en 1950, donne à cette vogue une année phare : « L'année 1930, point cardinal dans l'évolution de notre littérature, (...) est en même temps une année tournante pour les destinées du roman : c'est vers ce moment que surgit et prolifère cette variété géante de l'espèce roman à laquelle on a donné le nom de "roman-fleuve" et qui, un moment, pense

¹ Henry James, Préface de l'édition de New York de *The Tragic Muse* (1908), *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, éd. Leon Edel, New York, The Library of America, 1984, p. 1107.

² Thibaudet cite ici la lettre colérique d'un médecin lecteur mais pressé par le temps ; A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard coll. « Quarto », 2007, p. 1682.

³ A. Thibaudet, « Une volée » (1^{er} novembre 1935), *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1574.

envahir le Jardin des Lettres⁴. » Si Claude-Edmonde Magny préfère le terme de « roman-fleuve », là où Thibaudet proposait celui de « roman-cycle », tous deux font référence au même corpus, ancré dans le même moment historique.

Le roman-fleuve, cette « variété géante » du roman, a un statut paradoxal dans l'histoire littéraire, du fait de la dualité de sa réception. L'ampleur de son succès immédiat offre un contraste frappant avec son présent effacement, tant auprès de la critique que du public. Dès 1940, Paulhan s'étonnait d'une éclipse critique du roman-fleuve, et reprochait à Arland de le passer quasiment sous silence :

Laisse-moi, à mon tour, te faire une critique : n'est-ce pas un défaut de ta « Chronique des romans » qu'elle laisse, en janvier 1940, le lecteur de la *NRF* peu renseigné, ignorant, inaverti sur les œuvres que chacun considère comme les grands romans de l'entre-guerres : les 17 tomes des *Hommes de bonne volonté* , les *Pasquier* , les *Thibault* – j'ai bien envie d'ajouter « l'Histoire d'une société » (qui n'est pas du tout indifférente). Et il se peut que chacun se trompe, mais en ce cas n'était-ce pas à toi de le montrer ? N'est-on pas fondé à te reprocher d'avoir évité le plus grave, le plus grand problème romanesque qu'a posé l'entre-guerres⁵ ?

Jules Romains, Georges Duhamel, Martin du Gard, et à moindre titre René Béhaine : tels sont les auteurs que Paulhan s'étonne de voir négligés. Fort lus au moment où ils publient leurs romans, reconnus par leurs pairs, les auteurs de romans-fleuves sont bien intégrés dans les réseaux de l'institution littéraire. On connaît le fameux jugement de Gide en 1913 sur l'auteur encore inconnu de *Jean Barois* – « un gaillard ! » – qui fait instantanément de Martin du Gard un « auteur *N.R.F.* ». Duhamel accueille Jules Romains à l'Académie française en 1946. Il dirige le *Mercure de France* de 1935 à 1938. Romain Rolland obtient le Prix Nobel de littérature en 1915, Martin du Gard en 1937, et il entre dans la Bibliothèque de la Pléiade dès 1955, appuyé par la belle préface de Camus. Jules Romains préside la section française du PEN Club de 1934 à 1944 ; Duhamel et Romain Rolland sont également des membres actifs de cette « République des lettres ». Leur rayonnement est donc considérable : ils participent de l'ancrage des intellectuels dans une politique internationaliste et humaniste. Parfaitement intégrés à la vie littéraire et éditoriale de l'entre-deux-guerres, ces auteurs faisaient en somme partie de ce que Thibaudet suggère d'appeler une « académie du roman », rassemblée autour de Gide et de la *N.R.F.*

Le milieu gidien est devenu une sorte d'académie du roman, de lieu où le roman a été appelé à réfléchir sur lui-même, à chercher, comme eût dit Brunetière, les lignes d'évolution de son

⁴ Cl.-E. Magny, « Roger Martin du Gard ou les limites d'un monde sans envers », *Histoire du roman français depuis 1918* , Paris, Seuil, 1950, p. 276.

⁵ Lettre du 18 avril 1940, *Correspondance Paulhan – Arland (1936-1945)* , *Cahiers Jean Paulhan* n° 10, Paris, Gallimard, 2000, p. 193.

genre. Plusieurs causes à cela. Le groupe de la NRF se forme à une époque où le roman envahit tout. Et puis, pendant des années, la grande préoccupation de Gide est de faire son roman, d'arriver au roman par les étapes du récit et de la sortie. Les *Faux-Monnayeurs*, avec leur partie critique, leurs procès-verbaux de formation, leurs propos sur le roman, leur journal dans un journal, sont au centre de cette académie du roman, ou de cette critique romancée du roman⁶.

Ils sont donc aux premières loges des multiples expérimentations génériques qui se jouent lors de la « crise du roman ». L'écriture des *Faux-Monnayeurs*, en particulier, s'accompagne d'un abondant dialogue critique avec Martin du Gard. Le couple formé par Martin du Gard et Gide prend une valeur symbolique : leurs échanges prolifiques et productifs suggèrent de les rassembler en une sorte de Janus bifrons du roman – comme le positif et le négatif d'une photographie figurant un seul et même moment de l'histoire littéraire.

À la comète Proust, arrivée du dehors mondain, il serait curieux de comparer le mouvement romanesque qui, depuis, est né du dedans, a été entretenu par l'élan régulier et authentique de l'ancienne NRF. C'est ce qu'on pourrait appeler le dialogue des *Faux-Monnayeurs* et des *Thibault*. Les *Faux-Monnayeurs* sont dédiés à Martin du Gard, *Les Thibault* à André Gide, et les deux romans, écrits presque sur un même plan, impliquent, par leur existence, leur contrôle mutuel et leur amitié, les plus curieuses oppositions et symétries entre un romancier de nature critique et un romancier de nature constructrice⁷.

L'amitié et l'antagonisme esthétique qui réunissent Gide et Martin du Gard dans la même famille paradoxale est pour Thibaudet un « pôle de divergence »⁸ essentiel du débat littéraire de l'entre-deux-guerres. Au vu de son oubli présent, on peut se demander si l'esthétique du roman-fleuve n'est pas devenue la face cachée du modernisme : en quoi Paulhan peut-il en faire « le plus grand, le plus grave problème de l'entre-guerres » ?

Thibaudet nous fournit une première direction de réflexion en faisant de Martin du Gard un « romancier de nature constructrice ». En essayant de dérouler les implications de l'antithèse ici proposée entre romancier critique et romancier constructeur, on peut délimiter les prémisses essentielles de l'esthétique du roman-fleuve : ses dimensions improbables seraient la trace d'une ambition mimétique totalisante. En élargissant ses dimensions à l'échelle d'un monde, le roman-fleuve travaillerait à analyser le monde du romancier et du lecteur, à en éclairer les significations et à en révéler la lisibilité. Il semblerait, ainsi, que cette tentative romanesque s'efforce de reconduire l'élan réaliste et naturaliste de « concurrence à l'état-civil », en révélant les rouages et les différentes strates de la société.

⁶ A. Thibaudet, « De la critique gidienne » (1^{er} mars 1933), *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1478.

⁷ A. Thibaudet, « Après vingt ans » (1^{er} mars 1929), *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1276. Cependant, Thibaudet commet ici une confusion : *Les Thibault* sont dédiés à Pierre Margaritis, et c'est *Maumort* qui sera dédié à la mémoire de Gide.

⁸ *Ibid.*

État de la recherche : une apesanteur historique

On comprend, à partir de là, que Claude-Edmonde Magny qualifie Martin du Gard de « naturaliste attardé dans l'après-guerre »⁹. Elle ne fait au reste que relayer les doutes que celui-ci avait déjà confiés à Gide, constatant la difficulté de donner à son roman une portée véritablement collective : « voulant peindre une *société*, je ne parviens à faire que des croquis d'*hommes*. Et d'hommes pris individuellement. De sorte que ça ne fera jamais un ensemble. (Je suis le contraire d'un "unanimiste", en somme). Tout compte fait, je ne suis guère content ; cela reste superficiel et ébauché. D'un naturalisme désuet, dont je ne parviendrai jamais à m'évader »¹⁰. Duhamel écrit dans son journal, qui fait des *Thibault* un point d'arrivée : « Ce *Thibault* c'est aussi bien que possible. Et pourtant, je crois que c'est un immense effort sur une forme d'art épuisée, c'est d'une honnêteté absolue, cela trouvera en outre son public, mais je ne peux pas m'empêcher de penser que, ni dans la technique, ni dans la psychologie, ni dans aucun des procédés d'art mis en jeu, cela n'ajoute quoi que ce soit aux grands romans naturalistes de la fin du siècle dernier¹¹. » Le constat semble s'imposer, à la suite des doutes que manifestent les auteurs eux-mêmes, d'un décalage temporel : le roman-fleuve prend les allures d'une survivance du naturalisme.

Cependant, on peut avancer que ces textes sont perçus comme retardataires surtout dans la mesure où ils explorent des directions esthétiques différentes des grands auteurs modernistes : ils disparaissent ainsi à la faveur d'effets de perspective générés par l'histoire littéraire¹². En adoptant ce point de vue, on passe nécessairement à côté de la résonance qu'ils peuvent trouver dans leur propre époque – et que sanctionne leur succès auprès du public immédiatement contemporain. D'où le projet d'une étude qui construise des outils pour réfléchir au roman-fleuve tel qu'il s'écrit, au moment où il s'écrit. Ce projet s'inscrit

⁹ Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918* (1950), Seuil, « Points essais », 1971, p. 318.

¹⁰ Martin du Gard, lettre à André Gide du 13 juin 1932, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 525.

¹¹ G. Duhamel, *Le Livre de l'amertume : Journal 1925-1956*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 73.

¹² Le règne de la théorie et de la nouvelle critique n'a pas échappé au critère pourtant renié de la valeur, comme le rappelle Vincent Kaufmann : « La belle époque de la théorie littéraire, qui pourtant s'est voulue si peu historique, n'a en fait cessé de penser l'histoire de la littérature en lui imaginant un sens, un progrès, etc. : il y avait ceux qu'il fallait lire, et ceux qu'il ne serait plus jamais possible de lire, paléolittérature faite pour les poubelles de l'histoire. » ; V. Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les Arrière-gardes*, dir. W. Marx, p. 26.

notamment dans la perspective ouverte par les travaux de Franco Moretti¹³, qui appelle à l'exploration, nécessairement collective, des pans oubliés de la littérature, tâche à laquelle aucune vie ne saurait suffire vu son caractère démesuré. Il s'agit de rétablir un cadastre de l'histoire littéraire en tenant compte des oubliés de la critique des chefs-d'œuvre, afin d'élaborer une image plus fidèle de l'histoire des représentations et de l'imaginaire.

De fait, dans les essais de synthèse récents sur le roman, qu'ils soient transhistoriques ou centrés sur le XX^e siècle¹⁴, les auteurs de romans-fleuves ne font que de rares apparitions – ce qui semble donner raison à l'avertissement formulé par William Marx, dans l'introduction au recueil qu'il a dirigé sur *Les Arrière-gardes*. Le critique y insiste sur la nécessité de prendre en compte les continuités aussi bien que les ruptures esthétiques pour mieux se défaire d'une vision téléologique, et donc nécessairement faussée, de l'histoire littéraire :

Il s'agit de transformer en profondeur notre perception de l'évolution littéraire et artistique et d'inventer une nouvelle manière d'écrire l'histoire. Depuis le XIX^e siècle, celle-ci est communément envisagée comme une succession de ruptures, dont chacune définit une école ou un mouvement dit d'avant-garde : le romantisme, le réalisme, le symbolisme, le surréalisme, le Nouveau Roman, etc. Mais, à l'aube du XXI^e siècle, il est temps de s'interroger sur la face cachée de ce récit : celle des continuités et des retours, de la tradition et de l'arrière-gardisme, qui s'inscrivent dans les marges, voire à contre-courant de la téléologie généralement acceptée. S'il faut penser les arrière-gardes, c'est pour pouvoir penser tout le reste¹⁵.

On le voit, cette définition des arrière-gardes est fort large : elle semble recouvrir tout ce qui ne s'inscrit pas dans les avant-gardes. Le caractère apparemment anachronique de l'esthétique du roman-fleuve semble en faire un objet idéal pour cette approche. Il n'est pourtant pas abordé dans le recueil dirigé par William Marx, preuve assez ironique de la désuétude critique des auteurs de romans-fleuves.

Le roman-fleuve s'impose pourtant au regard du critique comme un objet insolite. Selon Christophe Pradeau, le roman au long cours se détache si nettement dans la masse indistincte du genre romanesque que l'appellation « roman » ne semble plus lui convenir : « Or, il s'avère que les lecteurs répugnent à qualifier de *romans* des œuvres comme *Jean-Christophe* ou *Les Thibault*. Si, d'aventure, ce ne sont pas des *cycles romanesques*, alors ce sont des *romans-fleuves*, des *sagas* ou encore des *romans-sommes*. Tout se passe comme si,

¹³ Voir notamment F. Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, et *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary Theory*, London, Verso, 2005.

¹⁴ Je pense notamment à Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, 2003 ; Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, 2006 ; Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions*, 2008 ; et pour l'année 2010 Philippe Dufour, *Le Roman est un songe* et Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*.

¹⁵ W. Marx, « Introduction », *Les Arrière-gardes*, p. 19.

par leur dimension matérielle et leur ambition totalisante, ces œuvres excédaient le genre romanesque, rendant nécessaire l'invention d'une catégorie nouvelle¹⁶. » Quelle catégorie, dès lors, faut-il retenir pour les romans démesurés de l'entre-deux-guerres ?

Deux thèses majeures ont traité des romans au long cours, sous un angle très large. À partir d'un corpus allemand, français et anglo-saxon, allant de Joyce à Mann et de Proust à Perec, Tiphaine Samoyault¹⁷ étudie le problème de la totalité dans ce qu'elle appelle les romans-mondes. Avant de se pencher sur Mann, Aragon, Perec et de proposer une typologie synthétique des formes longues, elle examine la réception critique immédiate des romans « monstrueux ». De son côté, Christophe Pradeau aborde l'émergence de la notion de cycle romanesque dans le discours critique, et la divise en paradigmes balzacien (plus fragmenté) et proustien (plus unifié), avant d'étudier le cycle en ruines de Giono. Tous deux mettent le temps au foyer des formes longues, et proposent une mise en perspective historique de ces dernières, mais aucun ne fait du roman-fleuve un objet d'étude central. Tiphaine Samoyault fournit une étude de réception considérable sur les appellations critiques contemporaines des romans qu'elle regroupe sous le terme de « romans-mondes », étude qui montre le peu de consensus que suscite la notion de *roman-fleuve*. La même conclusion s'impose à l'issue de l'analyse notionnelle, lexicale et historique de Christophe Pradeau, qui porte plus précisément sur la circulation des termes de *cycle* et de *roman-fleuve* chez les auteurs et les critiques littéraires du premier XX^e siècle.

Le corpus des romans-fleuves n'est pas historiquement plus stable que la terminologie attachée aux romans au long cours, et les quelques articles qui y ont été consacrés le délimitent différemment¹⁸. Anna Frydrychs, partant d'un corpus large et international, incluant *À la recherche du temps perdu*, *Les Nuits et les jours*, ou encore *La Montagne magique*, qu'elle renonce à subsumer sous un concept unique, propose de réduire le corpus des romans-fleuves aux romans qui s'attachent à l'histoire d'une famille. Tiphaine Samoyault suggère de son côté de ne retenir le terme de roman-fleuve que pour les romans où la narration s'organise effectivement autour d'un fleuve, sous forme matérielle ou allégorique. Les deux romans de Romain Rolland, *Jean-Christophe* et *L'Âme enchantée* (dont l'héroïne s'appelle Annette Rivière), entrent indéniablement dans cette catégorie. Y entrerait également

¹⁶ C. Pradeau, *L'Idée de cycle romanesque*, Université Paris 8, Lille, ANRT, 2000, p. 6. Il évoque également « le besoin de saisir une forme qui se dérobe, qui se définit par l'excès. », p. 8.

¹⁷ T. Samoyault, *Romans-mondes : formes de la totalisation romanesque au XXe siècle*, thèse de l'université de Paris VIII, Lille, ANRT, 1996.

¹⁸ A. Ablamowicz, « Autour du roman-fleuve », *Romanica Wratislaviensia* X, 1975, p. 105-118 ; « Roman-fleuve, épopée contemporaine », *Prace historycznoliterackie* XVI, 1980, p. 16-35 ; A. Frydrychs, « Problèmes concernant le roman-fleuve », *Zagadnienia rodzajow literackich* 20, 1968, p. 36-57.

le cycle du *Monde réel*, dans la mesure où *Aurélien* tisse tout un réseau thématique autour de l'Inconnue de la Seine et du thème de la noyade.

Tentant de réduire la disparité du corpus, Maurice Rieuneau propose une typologie du roman-fleuve, selon qu'il adopte une perspective individuelle, familiale ou sociale. Il distingue également entre deux types de composition : la construction narrative à ligne unique, et ce qu'il appelle la construction en marqueterie¹⁹, dans laquelle il range l'écriture simultanée de Jules Romains. De sorte que sa définition se ramène aux deux critères de la longueur et de l'amplitude du sujet : « Toujours est-il qu'entre ces diverses formes, les constantes ne sont pas nombreuses. Je n'en vois que deux, qui sont les seuls traits spécifiques du roman-fleuve : une durée assez longue, traduite en un "espace-papier" important, et une certaine largeur de champ, pour employer une métaphore optique, c'est-à-dire une certaine complexité (ou multiplicité) d'histoire²⁰. »

Ces critères réapparaissent sous forme plus détaillée dans l'unique ouvrage qui tente une approche générique du roman-fleuve : il s'agit d'une étude de Lynette Felber, portant sur un corpus britannique²¹. Ce travail combine les questions du *gender* et du genre littéraire, en faisant l'hypothèse d'un lien entre roman-fleuve et écriture féminine. La définition qu'elle fournit du *roman-fleuve* (puisqu'elle conserve le mot français, en l'absence d'un équivalent satisfaisant en anglais) rassemble les éléments suivants : étendue supérieure à trois volumes, unité thématique et narrative, « fluidité » du sujet qui conduit à une structure distendue, souvent digressive, et qui donne le sentiment d'un texte inachevé ou infini, extension du temps de la lecture, et enfin choix de sujets vastes comme l'apprentissage, la société, l'histoire, et le temps. Elle affirme aussi que le roman-fleuve, par la prégnance du phénomène de répétition (porté par les motifs ou le retour des personnages), montre l'imbrication des vies et des sphères sociales²². Tous ces critères semblent convenir au roman-fleuve des années 30, mais ne permettent de le distinguer ni du cycle romanesque ni de romans longs, comme *Guerre et paix* ou *Les Misérables*.

L'occultation critique du roman-fleuve se manifeste par le fait qu'il n'est jamais tant analysé pour lui-même qu'à partir de cadres importés, que ce soit le référentiel du roman

¹⁹ M. Rieuneau, « Réflexions sur le roman-fleuve : formes et idéologie », *Cahiers de Malagar*, n° 3, été 1989, p. 89. La question de l'ampleur a fait l'objet d'un colloque récent : *La Taille des romans*, organisé par Thomas Pavel et Alexandre Gefen, 19 au 22 avril 2006, Tourtour, Fondation des Treilles.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Son corpus rassemble les *Palliser novels* (1864-1880) d'Anthony Trollope, *Pilgrimage* (1915-1938) de Dorothy Richardson, et *A Dance to the Music of Time* (1951-1975), d'Anthony Powell.

²² L. Felber, *Gender and Genre in Novels Without End*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 12.

réaliste et naturaliste, ou celui du cycle romanesque. La définition du *Dictionnaire des termes littéraires*, par exemple, ne permet pas de le distinguer du cycle romanesque, et l'en rapproche même en le renvoyant au modèle épique :

Roman étendu ou série de romans (...) qui narrent la vie et le développement d'un ou de plusieurs personnages, et dans lesquels l'histoire couvre une assez longue période. La plupart du temps, le roman-fleuve offre aussi, grâce à des intrigues diverses s'imbriquant les unes dans les autres, une image détaillée d'une situation historico-sociale. Il a connu une période florissante surtout pendant la première moitié du XX^e siècle, lorsqu'il était considéré comme une sorte d'épopée de la civilisation contemporaine²³.

De fait, la posture critique actuelle la plus fréquente consiste à voir dans « roman-fleuve » et « cycle romanesque » des termes concurrents, et à faire ainsi l'économie du terme le plus proche de la littérature populaire. Le cycle, à la différence du roman-fleuve, peut se prévaloir d'un nombre considérable de chefs-d'œuvres, toutes époques et toutes aires géographiques confondues.

Le privilège accordé au terme de cycle s'explique aisément. Plus polyvalent que celui de roman-fleuve, il s'applique à des œuvres rangées très diversement dans l'imaginaire collectif de la valeur littéraire, et notamment liées au domaine épique. On peut également préférer cette appellation dans la mesure où son sémantisme est plus motivant du point de vue conceptuel, suggérant un bouclage, une circularité qui semblent un gage esthétique d'architecture textuelle (comme dans *À la recherche du temps perdu*) – tandis que la notion de roman-fleuve semble plus difficile à creuser sans verser dans un impressionnisme métaphorisant.

Je voudrais cependant soutenir que pour les quelques auteurs que rassemblait Thibaudet sous l'appellation de « romanciers cyclistes », l'étiquette du cycle romanesque ne convient pas tout à fait. La thèse de Christophe Pradeau place le cycle sous le signe de l'antanaclase : ancré dans la référence à des paradigmes indépassables, le cycle romanesque se déploie à la lueur d'un passé littéraire qu'il cherche à reconduire à tout prix. Il cherche ainsi à refaire Balzac, puis à refaire Proust. Mais Balzac, Proust ou encore Zola sont des références que prétendent ignorer ou contourner les auteurs de roman-fleuve – à l'exception toutefois de Duhamel.

Pour construire un discours sur le roman-fleuve qui ne se contente pas de le ramener aux formes romanesques antérieures, il faut repartir de son ancrage dans son époque, des interactions qui s'y sont nouées entre le monde et le livre. C'est à une telle ambition que

²³ *Dictionnaire des termes littéraires*, dir. Hendrik Van Gorp, Lieven D'Hulst, Rita Guesquiere, Rainier Gutman, Georges Legros, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 427.

répond l'ouvrage de Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, dans lequel l'œuvre de Martin du Gard est réintégrée à l'ensemble des romans démesurés du premier XX^e siècle. Chardin dégage de cet ensemble essentiellement moderniste un imaginaire commun²⁴. On adoptera une orientation critique similaire pour tenter de faire place au roman-fleuve et à l'ambition qu'il manifeste en termes esthétiques et éthiques pour la littérature au moment où il s'écrit.

L'anachronisme du roman-fleuve, que l'on ne peut se contenter de balayer du revers de la main, est en réalité fécond : il provient du maintien de l'ambition démiurgique, de la volonté de créer un livre-monde, dans un contexte historique qui semble en interdire la possibilité, à mesure que les certitudes positivistes volent en éclats. Il faudra ainsi approfondir les enjeux de poétique enracinés dans un contexte historique et épistémologique d'une richesse extraordinaire, qui oblige à repenser les fondements et les enjeux de l'entreprise romanesque. Plus encore qu'*anachronique*, c'est-à-dire ancrée dans le passé, la poétique du roman-fleuve est *intempestive*, dans la mesure où c'est son présent qui rend improbables ses choix esthétiques : longueur, réalisme, lisibilité. La singularité du roman-fleuve résulte de la tension entre ses ambitions esthétiques et le contexte dans lequel elles continuent de se déployer.

Repartir de l'ancrage historique implique également de faire pencher l'analyse du côté du lecteur : pour tenter de ressaisir l'imaginaire qui s'exprime à travers les romans-fleuves, il faut postuler les échanges entre une société et un texte qui lui tend un miroir. Cette perméabilité est formulée par Duhamel, pour qui l'œuvre « ne vit pas comme les journaux intimes ou les mémoires secrets. Elle reçoit quelque chose de l'univers qui l'accepte. Entre le romancier et la société qui le lit, règne un double courant d'osmose, un échange vivifiant »²⁵. L'écriture des romans-fleuves répond à une certaine idée de la lecture, qui commence tout juste à l'époque à entrer dans les préoccupations des critiques, sur l'initiative de Thibaudet²⁶, et dont Duhamel se fait encore l'écho : « Comme à tout le monde, il m'arrive de chercher l'auteur à travers un livre. Je ne suis pas moins curieux d'imaginer le lecteur auquel ce livre est particulièrement destiné²⁷. » Le développement du roman-fleuve correspond ainsi à une volonté de prendre en compte la participation du lecteur au tissage du monde fictif issu du

²⁴ Martin du Gard y reste à la marge d'un corpus fondé sur l'approfondissement d'une conscience individuelle, et les mésaventures du sujet dans un monde dépolitisé.

²⁵ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 86.

²⁶ Voir par exemple A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1666.

²⁷ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 74.

texte – au point que la volonté de renouer avec une transparence, une communication idéale avec ce lecteur l’emporte sur la nécessité de l’expérimentation formelle et stylistique : c’est là, précisément, un élément essentiel de divergence par rapport aux choix modernistes. Dégager le programme de lecture²⁸ inscrit dans le roman-fleuve sera donc un préalable essentiel pour pouvoir rendre compte de sa singularité.

Qu’est-ce qu’un roman-fleuve ?

De la métaphore critique au nom du roman-fleuve

Le terme de roman-fleuve apparaît dans le discours critique comme la cristallisation d’une métaphore. Rolland écrit à la dernière page de son roman que *Jean-Christophe* lui est « apparu comme un fleuve »²⁹. En accompagnant la vie aventureuse de son héros par le courant du Rhin, il remotive plus qu’il ne forge cette image, puisque Vogüé l’employait déjà, en 1886, pour caractériser la lecture du roman russe : « On se sent entraîné au courant d’un fleuve tranquille, dont on ne trouve pas le fond ; c’est la vie qui passe, ballottant les cœurs des hommes, soudain mis à nu dans la vérité et la complexité de leurs mouvements³⁰. » Le rapprochement est éclairant, dans la mesure où le roman russe, de Tolstoï à Dostoïevski, est une référence essentielle pour le roman-fleuve. La métaphore critique se retrouve notamment sous la plume de Martin du Gard, qui rêve en 1911 à l’écriture comme à un flot torrentiel : « J’estime qu’à 30 ans, on peut très bien se permettre de lâcher la bonde, généreusement, torrentueusement ; et je demande seulement que l’on puisse trouver quelques paillettes dans ce flot boueux d’avalanche ; le plaisir que je vais avoir à tailler largement ce bloc énorme me

²⁸ Plutôt que d’établir un historique des lectures, on se placera du point de vue du Lecteur Modèle tel qu’a pu le définir Umberto Eco, en s’efforçant de définir le type de lecteur à qui nos romanciers veulent avoir affaire ; U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1989, p. 77. Voir aussi p. 68-69 : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (...) qui confèrent un contenu aux expressions qu’il emploie. Il doit assumer que l’ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C’est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l’actualisation textuelle de la façon dont lui, l’auteur, le pensait et capable aussi d’agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (p. 68-69) ; le Lecteur Modèle est par ailleurs programmé par le texte : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas seulement “espérer” qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. » (p. 69). En ce qui concerne la question de la lecture, les présupposés essentiels de mon approche sont réunis dans W. Iser, *L’Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1997, M. Charles, *Introduction à l’étude des textes littéraires*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1995 ; V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur coll. « Contours littéraires », 1992.

²⁹ *Jean-Christophe*, « Aux amis de Jean-Christophe », Paris, Albin Michel, 1966, p. 1600.

³⁰ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, Lausanne, L’Âge d’Homme, coll. « Slavica », 1971 [1886], p. 271-272.

sera déjà une récompense d'avoir eu le toupet de l'entreprendre³¹. » En 1912, Thibaudet, qui aime à penser les textes en termes géographiques, appelle *The Mill on the Floss* « l'œuvre la plus donnante et la plus saine, la plus belle rivière épique du roman au XIX^e siècle »³². La même année, il fait écho à l'image proposée par Romain Rolland dans son compte-rendu de *La Nouvelle Journée*, l'ultime volume de *Jean-Christophe* : « Aussi quelle joie pour nous quand ces esprits de la musique reviennent, qu'ils se déchaînent, coulent, comme un fleuve heureux roulant au soleil, dans un poème ou dans un livre³³ ! » Toutes ces occurrences sont marquées par les mêmes connotations : générosité, mouvement, emportement.

Peu à peu, la métaphore entre dans l'usage et devient une expression consacrée. Maurois écrit, dans la préface à *Daphne Adeane* (roman de Maurice de Baring dont la traduction paraît en 1928) : « Il n'est pas de livres que je préfère à ces romans interminables, à ces récits fleuves où une paresseuse intrigue vous entraîne, presque aussi lentement que le cours du réel, à travers des événements petits mais parfaitement vraisemblables, en compagnie de personnages complexes et difficiles à connaître. Depuis Tolstoï, Proust et certains romans d'E. M. Forster, je n'avais plus connu ce plaisir³⁴. » On le voit, les connotations du « fleuve » se sont ici déplacées de la rapidité d'une lecture « embarquée » à la lenteur d'un récit qui déroule ses méandres en prenant le temps d'instaurer une complexité. André Thérive file la métaphore en termes parallèles, dans le compte-rendu des tomes 7 et 8 des *Hommes de bonne volonté* qui paraît dans *Le Temps*, le 29 novembre 1934 :

un roman de ce type exceptionnel n'a pas pour objet de suivre une intrigue, de conter une histoire, ni même plusieurs histoires. Il semble accompagner le cours paisible d'un siècle, où il surviendra certes de brusques catastrophes, mais où l'on rencontre, comme au long d'un fleuve, plus de plaines que de défilés, des anses élargies où l'eau stagne, des tourbillons presque immobiles ; on change de niveau lentement, le paysage naturel des rives ne se renouvelle pas comme un décor de théâtre ; et surtout les eaux portent toujours la lumière du même ciel³⁵.

Dès 1934, la métaphore est lexicalisée, et le mot composé circule à son tour. D'emblée cependant, l'expression « roman-fleuve » peut recevoir des connotations négatives, et fait l'objet d'un certain scepticisme critique. Mauriac note dans son journal : « C'est une étrange illusion que de croire qu'un romancier se rapproche de la vie en multipliant le nombre de ses héros. Sur le seul trottoir de gauche, entre la Madeleine et le Café de la Paix, il passe, en une heure, infiniment plus de créatures que vous n'en pourriez peindre dans le plus torrentiel des

³¹ Martin du Gard, lettre à Jean Fernet du 30 mai 1911, *Correspondance générale*, t. 1, p. 200.

³² A. Thibaudet, « À propos d'un livre récent de M. Paul Bourget », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 108.

³³ A. Thibaudet, « Jean-Christophe, La Nouvelle Journée, par Romain Rolland », *N.R.F.*, février 1913, p. 317.

³⁴ Préface de Maurois à *Daphne Adeane*, Paris, Stock, 1934, p. x.

³⁵ André Thérive, « *Les Hommes de bonne volonté. VII. Recherche d'une église. VIII. Province.* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 10, 1977, p. 39.

romans-fleuves »³⁶. Cela n'empêche pas que le terme soit finalement repris à leur compte par les auteurs eux-mêmes, qui acquiescent ainsi aux implications critiques liées au développement de la métaphore filée : Martin du Gard se reconnaît « auteur de “romans fleuves” » dans une lettre du 12 juillet 1945 à Gide³⁷.

Définition liminaire

Force est de constater le flou qui règne sur la terminologie des romans démesurés en général et du roman-fleuve en particulier. Il faut cependant exploiter cette indétermination, pour montrer les subtilités génériques par lesquelles se construit un objet à la fois autonome et inspiré de multiples modèles. Si son nom pêche quelque peu par excès d'impressionnisme, le roman-fleuve n'en constitue pas moins un objet d'étude unifié. Il s'agit donc de forger une définition liminaire, fondée sur deux critères essentiels. Le roman-fleuve se distingue tout d'abord du roman par une publication en volumes échelonnée, sous forme de romans séparés (et non sous forme de chapitres ou de fragments, comme le feuilleton). *Le roman-fleuve est un roman dont le début paraît alors que la fin n'est pas écrite*. Ce critère permet de mettre d'emblée l'accent sur le rapport au lecteur et son influence. Comme c'est le cas pour le feuilleton, c'est le lecteur qui, en validant financièrement les premiers volumes, permet à la fin du roman de s'écrire.

Le second critère permet de distinguer entre roman-fleuve et cycle romanesque : par opposition à ce dernier, *le roman-fleuve est conçu et tend à se présenter comme une œuvre à entrée unique*. Il revendique donc une unité beaucoup plus organique que celle que pouvait fournir à Balzac l'« illumination rétrospective » qu'évoque Proust. La longueur est brandie comme un étendard par les romanciers. Martin du Gard songe un moment à supprimer les titres intermédiaires des *Thibault*, afin de matérialiser l'unité de l'ensemble : « Je supprime enfin les stupides titres des volumes. Il n'y aura plus ni *Cahier gris* ni *Belle Saison*, mais un compact pudding des Thibault's, I, II, III, IV, V³⁸. » En 1935, il refuse à Paulhan la publication de fragments de *L'Été 14* dans la *N.R.F.* :

Cette fois, plus que jamais, mon atout est : la masse. Ces trois bouquins constituent un compact amalgame de roman, d'histoire contemporaine et d'idéologie politique ; éléments

³⁶ Mauriac, *Journal*, t. 1, Paris, Grasset, 1934, p. 200.

³⁷ *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, p. 327.

³⁸ Martin du Gard, lettre à Émile Mayer du 29 juillet 1929, *Correspondance générale*, t. 4, p. 481.

disparates, imbriqués les uns dans les autres, et dont un fragment ne peut donner aucune idée juste ; dont un fragment ne peut que trahir l'ensemble³⁹.

Le critère de l'autonomie des parties ne fait cependant pas l'unanimité : Duhamel⁴⁰ et Romains⁴¹ prennent bien garde de la préserver, là où Martin du Gard revendique son effacement⁴². En réalité, les différents romans qui constituent *Les Thibault* pratiquent la technique du sommaire, reprenant sous forme d'analepses et de motifs tous les éléments de compréhension utiles au lecteur, si bien que la possibilité de la lecture séparée est toujours ménagée. La ligne entre unité et fragmentation narratives, entre l'entrée unique du roman-fleuve et l'entrée multiple du cycle, est donc mouvante.

Ces critères peuvent paraître bien peu discriminants. Pour Ugo Dionne, la trop grande proximité du roman-fleuve avec les romans longs pose problème, dans la mesure où elle semble menacer de dissolution la notion de roman-fleuve⁴³. Pourquoi, par exemple, *Guerre et paix* ou *L'Homme sans qualités* ne seraient-ils pas des romans-fleuves ? Certes, le terme de roman-fleuve semble susceptible de ressurgir à tout instant dans l'histoire littéraire, d'être accommodé à toutes les sauces, de convenir aussi bien à Madeleine de Scudéry qu'à Tolstoï, à *Au bord de l'eau* qu'à *Quatre générations sous un même toit*. Mais il n'est jamais utilisé comme outil critique, dans la mesure où c'est un terme plutôt péjoratif, et plus encore un terme essentiellement daté, qui porte en lui les connotations liées au corpus pour lequel il a été forgé. Il faut donc distinguer entre une définition large, qui recoupe la notion floue de roman long, ainsi que celle de roman-monde, et une définition restreinte, historiquement marquée. Tel qu'il s'écrit dans l'entre-deux-guerres, et aussi faible soit le consensus critique

³⁹ Martin du Gard, lettre à Jean Paulhan du 25 octobre 1935, *Correspondance générale*, t. 6, p. 435.

⁴⁰ « J'aime un récit dont, s'il est long, chaque partie peut vivre seule. Avec la *Tétralogie*, Wagner a donné un modèle des œuvres de ce genre, si l'on veut bien s'en tenir aux questions de composition. J'aime qu'une œuvre croisse comme un arbre plutôt que comme une maison. Un arbre de trois ans, ma foi, c'est un petit arbre. Une maison inachevée, c'est de la ruine toute neuve » ; G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 87.

⁴¹ Fiche E 800 : « Chaque tome doit pouvoir être *compris* isolément ». (*Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 111)

⁴² Il informe Gallimard de sa volonté de rassembler ses volumes en une édition unique, voir Martin du Gard, lettre à Gaston Gallimard du 29 mars 1934, *Correspondance générale*, t. 6, p. 236. Il souligne que cette orientation le différencie nettement de ses concurrents : « Je t'assure que *Les Thibault* sont, par leur conception et par leur réalisation, très différents d'une œuvre comme *Les Hommes de bonne volonté* ou *Les Pasquier* de Duhamel ; très différents même du *Jean-Christophe*. Oserai-je affirmer qu'il y a, dans *Les Thibault*, un souci d'unité qui les distingue de ces suites de romans apparentés surtout par la présence de mêmes personnages ; souci d'unité qui en fait *un seul* long roman, dont les parties, les volumes, sont à l'ensemble ce que sont les chapitres à un roman ordinaire. On peut aisément concevoir la lecture séparée des livres de Romains ou de Duhamel ; chacun d'eux n'est pas un tronçon, mutilé si on l'écarte de l'ensemble. Dans *Les Thibault*, est-ce un bien, est-ce un mal ? tout se tient et s'enchevêtre et n'a de sens qu'en bloc. Comme *Guerre et paix* ; comme *Les Misérables* ; s'il n'est pas ridicule d'aller prendre si haut des points de comparaison, réels. » (*ibid.*, p. 237).

⁴³ « D'où le problème de définition que pose le roman cyclique : la longueur et la polytextualité du roman-fleuve tendraient à en faire un système archidyspositif. Mais il y a aussi de très longs opus : les ouvrages de La Calprenède, les sommes de Prévost – ou, pour comparer ce qui est comparable, et relève à peu près d'un même régime romanesque, *Guerre et paix* ou *L'Homme sans qualités* » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 43.

qui s'établit à son propos, le roman-fleuve présente une très forte unité dans sa réception et dans sa thématique. On voudrait donc ici resserrer l'objet « roman-fleuve » sur le moment historique où apparaît ce nom générique.

Établissement du corpus

Quatre romans accompagnent dans l'entre-deux-guerres l'apparition du terme de « roman-fleuve » : *Les Thibault* (1922-1939), de Roger Martin du Gard, *L'Âme enchantée* (1922-1934), de Romain Rolland, *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946), de Jules Romains, et la *Chronique des Pasquier* (1933-1945), de Duhamel. Ces quatre romans, dans leur convergence esthétique frappante, fondée sur le triple impératif d'une longueur extrême, d'un réalisme illusionniste et d'une dimension collective, constituent le foyer de cette étude⁴⁴. Le deuxième cercle du corpus regroupe des œuvres longues à entrée unique qui se démarquent partiellement du paradigme, et qui seront convoquées à titre de comparaison : le roman précurseur de Romain Rolland, *Jean-Christophe* (1904-1912), fortement centré sur un individu ; le premier roman à parution échelonnée de Duhamel, *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932), qui dévie également du modèle par sa restriction de champ⁴⁵ ; *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), dans lequel l'enjeu réaliste n'est pas central, mais largement éclipsé par le travail du style et la dimension essayistique ; et enfin *Maumort*, le roman posthume et inachevé de Martin du Gard, dont André Daspre assure la publication dans la Pléiade en 1983.

⁴⁴ Ces auteurs ont fait l'objet de quelques approches monographiques, non centrées sur le roman-fleuve. Hélène Baty-Delalande a donné une synthèse magistrale sur la question de l'engagement chez Martin du Gard : elle montre les ambiguïtés d'un engagement en retrait, dont le scepticisme se manifeste à travers le traitement des discours politiques et de destinées individuelles broyées par l'Histoire. Elle conclut ainsi au « romanesque désenchanté de l'engagement » dans l'œuvre de Martin du Gard, de *Jean Barois* à *Maumort* ; voir H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, Université Lyon II, 2007, et sa version publiée : *Une politique intérieure, la question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, Paris, Champion, 2010. On s'appuiera également sur B. Alluin, Paris, Aux amateurs de livres, 1989 ; B. Duchatelet, *Romain Rolland, tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002 ; p. M. Cryle, *Roger Martin du Gard : de l'intégrité de l'être à l'intégrité du roman*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1984 ; R. Roza, *Roger Martin du Gard et la banalité retrouvée*, Paris, Didier, 1970 ; A. Lafay, *La sagesse de Duhamel*, Paris, Minard, coll. « La Thésothèque », 1984, et *Duhamel revisité*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1998.

⁴⁵ Martin du Gard conclut à propos de *Confession de Minuit*, le premier tome de *Salavin* : « Donc le sujet Salavin est parfaitement traité : mais *il est mince*. Voilà l'irréparable. Vraiment votre objectif a trop peu de champ ; avec cet appareil-là, il vous faudra, toute votre existence d'artiste, vous déplacer d'heure en heure ; et vous ne pourrez jamais prendre que des vues partielles, très limitées, qui, même mises bout-à-bout ne rendront jamais l'aspect réel, complexe, enchevêtré, voire confus de la vie. » ; Martin du Gard, lettre du 11 novembre 1920, *Témoins d'un temps troublé : Martin du Gard, Georges Duhamel, Correspondance 1919-1958*, éd. Arlette Lafay, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1987, p. 20.

L'unité de ce corpus s'impose également par les lumières que jettent les journaux et correspondances sur les relations personnelles entre ces auteurs – visites, conversations, lectures et critiques échangées⁴⁶. Romain Rolland constitue la figure tutélaire de ce groupe : il est perçu comme un exemple de probité et de responsabilité intellectuelle. Il est une référence esthétique essentielle pour Duhamel, qui accorde également une place primordiale à la musique. L'admiration mutuelle qui le lie à Martin du Gard s'exprime à travers des lectures réciproques évoquées dans les correspondances⁴⁷. *Jean-Christophe* est un livre de chevet dans lequel Martin du Gard continue à puiser, et dont il espère imiter la communion qu'il instaure avec le lecteur :

Je prends plusieurs fois par jour mon *Jean-Christophe* et j'en lis deux ou trois pages. Ce livre m'a toujours fait du bien. Il me parle. J'en vois bien les défauts et les trous. Mais c'est une voix qui m'est douce, dont je comprends toutes les inflexions, et dont chaque page m'émeut doucement, m'améliore, me porte à réfléchir et à aimer la vie en l'acceptant. Penser cela d'un livre, c'est faire à l'auteur le plus précieux éloge, il me comble. Jamais, à aucune minute d'aveuglement vaniteux, je n'ai espéré davantage pour moi ; et j'aurais atteint la plus pure gloire de mes rêves, si quelque inconnu, un jour, me rendait dans son cœur l'hommage que je rends ainsi à Romain Rolland⁴⁸.

Martin du Gard rencontre Jules Romains, mais il est plus proche de Duhamel, à qui il confie notamment ses relectures. « Il me revoit mes textes avec une conscience de correcteur d'imprimerie et une science de puriste, incomparable. C'est un Littré à lunettes⁴⁹. », note-t-il non sans ironie. On constate en effet dans les correspondances que l'amitié n'empêche pas l'émulation, voire une certaine crainte de la concurrence : Martin du Gard avoue sa peur de se

⁴⁶ La correspondance de Martin du Gard a fait l'objet d'une publication complète, et celles de Jules Romains, Romain Rolland et Duhamel, de publications partielles. Le fonds Martin du Gard confié à la BnF a déjà été largement exploré, en particulier dans R. Garguilo, *La Genèse des Thibault, Le problème de la rupture de construction* entre *La Mort du Père* et *L'Été* 1914, Paris, Klincksieck, 1974, et dans la thèse d'André Daspre, *Roger Martin du Gard romancier d'après Jean Barois*, Université Paris III, Lille, ANRT, 1976. De volumineux appareils critiques accompagnent l'édition de la *Correspondance générale* et des correspondances croisées. Les avant-textes des *Hommes de bonne volonté* ont fait l'objet d'une synthèse en trois volumes, par Annie Angremy et Maurice Rieuneau : voir A. Angremy, *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, t. 1 (1982) et t. 2 (1985), et M. Rieuneau, *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, t. 3 (1987). On peut également s'appuyer sur la volumineuse biographie fournie par Olivier Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, Paris, Robert Laffont coll. « Biographies sans masques », 1993. Pour Rolland et Duhamel en revanche, il n'y a pas d'inventaire complet et raisonné des manuscrits et papiers personnels confiés à la BnF, mais cette tâche immense dépassait largement les possibilités matérielles de cette étude.

⁴⁷ Voir la *Correspondance générale* de Martin du Gard, t. 3, p. 468. Martin du Gard répond à propos d'*Annette et Sylvie*, le premier volume de *L'Âme enchantée* : « Il est bien mieux que réussi, il est frémissant. Il est comme un être vivant, il a le rythme de la vie, tantôt un peu lent, tantôt précipité, haletant mais toujours puissant, profond, chargé d'énergie, comme le battement d'un cœur. » (lettre à Romain Rolland du 15 janvier 1923, *Correspondance générale*, t. 3, p. 204). C'est le critère d'une lecture embarquée qui prévaut ici, de même que dans la suite de la lettre : « Je me suis senti entraîné, aspiré vers la suite. Il n'y a qu'un beau livre qui puisse vous emporter dans son mouvement. » (*ibid.*, p. 205).

⁴⁸ Martin du Gard, lettre à Hélène Martin du Gard du 8 mai 1918, *Journal*, t. 1, p. 911.

⁴⁹ Martin du Gard, lettre à André Gide du 4 avril 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 338.

laisser distancer par Romains⁵⁰. Ce qui ne l'empêche pas de garder pour lui ses réserves : il juge notamment que la perception unanime relève de l'artifice littéraire⁵¹. De son côté, Duhamel, qui revendique la forme cyclique, prend position contre le fleuve et la linéarité, trop proches à son goût d'un art déclassé : « Le cinéma et la radio ne répètent pas. Ils marchent, ils coulent, ils se précipitent. Je l'ai dit, ce sont des fleuves. Et que charrient ces fleuves ? un mélange détestable où l'on rencontre souvent le pire et rarement le meilleur sans pouvoir les séparer⁵². » Ses romans au long cours se rattachent pourtant au roman-fleuve plus nettement qu'au cycle romanesque.

Au sein de ce qu'on pourrait appeler une famille littéraire, les revendications d'indépendance l'emportent sur l'idée d'une école. Les piques peuvent fuser dans les écrits intimes, Martin du Gard jugeant par exemple que Duhamel restera toujours un « *médiocre honnête* »⁵³. Duhamel et Romains ont eu une amitié prolongée, mais marquée par la jalousie et le ressentiment, comme le révélera *Le Livre de l'amertume*, le journal posthume de Duhamel. Somme toute, le roman-fleuve illustre le malentendu qui peut présider à la naissance d'un courant littéraire, d'après Jules Romains : « C'est souvent le public, ou la critique, ou l'histoire qui groupe les artistes presque malgré eux, ou qui transforme en solidarité voulue, profonde et durable un accord très précaire – quand ce n'est pas un malentendu cordial – que les circonstances avaient fait naître sur un point de seconde importance⁵⁴. »

⁵⁰ Il lui écrit à la lecture de *Montée des périls* et *Les Pouvoirs* : « Nos "sujets" commencent à être très voisins. Moi aussi je cherche à ressusciter l'atmosphère d'avant-guerre. Et je ne le ferai jamais si fortement que vous. Je suis un peu comme le type qui veut escalader l'Everest et qui après deux ans de marche, au moment où il aperçoit le sommet, aperçoit aussi, à l'avant, un allègre grimpeur, qui a de l'avance, et de belles foulées, et tout ce qu'il faut pour réussir le tour de force... » ; lettre à Jules Romains du 16 décembre 1935, *Correspondance générale*, t. 6, p. 454.

⁵¹ Martin du Gard, lettre à Luc Durtain du 28 novembre 1922, *Correspondance générale*, t. 3, p. 194 : « Ce qui m'empêche d'adhérer vraiment sans restriction, c'est que je ne suis pas pour un sou unanime... Non seulement je ne vois jamais rien sous cet angle-là, mais on me fatigue vite en voulant m'obliger à porter ces verres qui ne sont pas pour mon œil. J'ai beau me pousser des coudes et me battre les flancs, je reste en arrière, de toutes les forces de ma nature, et ne puis m'adapter à ces nouvelles façons de prendre le tout pour l'objet, et de tout aborder par le détour le plus inattendu, le moins conventionnel (ce qui, à tout prendre, est une sacrée convention, aussi !). »

⁵² G. Duhamel, *Défense des lettres : biologie de mon métier*, Paris, Mercure de France, 1937, p. 33.

⁵³ Martin du Gard, 15 mai 1921, *Journal*, t. 2, p. 238. Voir aussi ce portrait : « Et ce dodelinement de la tête, cette attention fixe des gros yeux ronds écarquillés derrière les lunettes, ce n'est pas sa pensée impartiale qui suit la mienne, c'est une espèce de digestion de professeur, qui encaisse passivement tous les spectacles, toutes les manifestations étranges, pour en faire lentement de lourdes agglomérations de théories massives, et matière à d'interminables sermons familiaux. Il y a en Duhamel un incorrigible frère prêcheur. » ; Martin du Gard, 20 avril 1920, *Journal*, t. 2, p. 122.

⁵⁴ J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, Paris, Kra, 1931, p. 153.

J'ai choisi d'exclure des cycles romanesques plus en retrait, qui n'ont jamais fait l'objet d'une reconnaissance critique comparable à celle du corpus principal. C'est le cas pour la trilogie historique d'Henri Béraud (*Le Bois du templier perdu*, 1926, *Les lurons de Sabolas*, 1932, *Ciel de suie*, 1933), *Les Destinées sentimentales* de Chardonne, trilogie intimiste, *Le Cycle de Lord Chelsea* d'Abel Hermant, roman à clef sur la vie d'Oscar Wilde. *Les Hauts-Ponts* de Lacretelle narre la décadence d'une famille dans un roman à entrée unique, mais dont chaque volume est pourvu d'une structure dramatique, portant sur un sujet mince, et très autonome⁵⁵. L'intrigue, centrée sur une héroïne unique qu'entoure un nombre réduit de personnages, est située dans les années 1870 pour les deux premiers volumes, puis vers 1885, puis vers 1900. *L'Histoire d'une famille sous la troisième république*, de Robert Francis, est une suite de romans autonomes, qui inclut une composante fantastique⁵⁶. *L'Histoire d'une société* de René Béhaine⁵⁷ a également sombré dans l'oubli : dispersé chez plusieurs éditeurs différents, ce roman-fleuve est en ruines avant même la fin de la parution, et les textes sont désormais très difficilement accessibles. Il n'autorise donc pas le même effet de double lecture (au fil de la parution, puis intégrale et rétrospective) que le corpus central.

J'ai également exclu *Le Monde réel*, qui relève clairement du cycle et non du roman-fleuve, et *Les Chemins de la liberté*, inachevé, et dont l'intrigue commence en 1938, alors que le corpus central s'ancre systématiquement dans la Belle Époque. Aragon et Sartre n'appartiennent déjà plus à la même génération, mais déjà à celle de l'engagement, si bien que les enjeux stylistiques, éthiques et politiques qu'ils mettent en œuvre sont radicalement différents.

Proust, enfin, est la figure absente de cette famille littéraire. Thibaudet voyait en lui l'influence prédominante dans l'entre-deux-guerres, venue transformer le référentiel esthétique de la *N.R.F.* : « La NRF passe du signe de Gide au signe de Proust. Cette apparition du roman de la durée dans le paysage de la NRF en achève la géographie. Le roman de Proust

⁵⁵ Voir A. Hermant, *Discours de réception de M. Jacques de Lacretelle à l'Académie française, et Réponse de M. Abel Hermant, prononcés à l'Académie française, le jeudi 27 Janvier 1938*, Paris, Gallimard, 1938, p. 72-73. Voir également l'étude qu'en donne Christophe Pradeau comme « cas limite » entre roman-fleuve et cycle, dans *L'Idée de cycle romanesque*, ch. 2, « La longueur comme lieu polémique ».

⁵⁶ « C'est un véritable conte de fées », conclut Agnès Dureau le compte-rendu qu'elle écrit pour *The French Review*, vol. 10, n° 5, mars 1937, p. 417-418.

⁵⁷ Martin du Gard intervient auprès de Jean Paulhan en faveur de René Béhaine : « Il est indiscutable que Béhaine donne, depuis quinze ans, un admirable exemple d'une existence d'artiste sincère, enfermé dans son travail, avec un souci de probité, une abnégation, qui forcent le respect. » ; lettre à Jean Paulhan du 22 novembre 1933, *Correspondance générale*, t. 6, p. 168. Béhaine est inclus dans le cercle des écrivains dévoués à l'univers qu'ils créent. Martin du Gard revient souvent sur la dimension quelque peu pathologique de la façon dont son travail envahit sa vie entière, fait de lui une sorte de reclus, tout comme Proust.

est en effet à Bergson ce que le roman de Zola d'une part, le roman de Bourget d'autre part, étaient à la philosophie de Taine⁵⁸. » Mais l'ombre de Proust est soigneusement évitée, semble-t-il, par Romains⁵⁹ et Martin du Gard⁶⁰. Romains se démarque du roman proustien en soulignant la minutie de cette approche quasi microscopique du réel : « Il peint sciemment un monde très étroit. Et même ses admirateurs les plus convaincus se gardent de réclamer pour ce monde très étroit, et qui ne cesse de se rétrécir depuis deux siècles, pour les milieux et les types qui le composent, une valeur représentative à l'égard de la société moderne⁶¹. » Duhamel, de son côté, reconnaît en lui un écrivain « entre deux siècles », pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon, et ne lui marchandait pas son admiration⁶². Le rapport à la nébuleuse proustienne semble donc plus ambigu qu'il n'y paraît : on dégagera de fait des convergences surprenantes entre le roman proustien, qui entre dans la définition initiale, et les romans-fleuves qui constituent le cœur du corpus.

Problématique et premières hypothèses : la gageure du roman-fleuve

Les romans-fleuves sont écrits à une époque où se fait jour, en réaction au symbolisme, une volonté générale de retour à la narration, au bonheur de raconter des histoires : Rivière s'en fait l'écho dans les trois articles qu'il consacre au « roman

⁵⁸ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1479.

⁵⁹ Proust a écrit une seule lettre à Jules Romains, où il souligne une coïncidence de pensée entre eux : « J'ai trouvé presque textuellement dans *Lucienne* des phrases de moi, ce qui prouve, chose bien naturelle, que vous ne m'avez jamais lu. Car vous êtes de ces esprits autonomes qui ne peuvent rien emprunter aux autres. Mais cette tristesse toute subjective a été effacée par une plus importante joie. S'il a pensé, senti de même, lui que j'admire tant, c'est donc que mes livres ne sont pas si faibles que je pensais (me disais-je). Quand, par hasard, je vois que vous avez pensé comme moi (et cela m'arrive aussi en lisant les maîtres du Passé), je reçois comme un certificat d'authenticité et il me semble que j'entre dans la communion des Sages. » (Lettre de Marcel Proust à Jules Romains d'août 1922, *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 16, 1979, p. 7). Jules Romains lui répond : « Il y a peu d'opinions qui me soient aussi précieuses que la vôtre, et je me félicite qu'elle ne me soit pas entièrement défavorable. » (*ibid.*, p. 8).

⁶⁰ La réaction initiale de Martin du Gard est mitigée : « J'y prends un certain plaisir, mal définissable. C'est agaçant et minutieux, mais captivant par ses défauts mêmes. Il me fait penser aux *Essais*. » (Lettre à Maurice Ray du 28 juin 1915, *Correspondance générale*, t. 2, p. 66). Il refuse de participer au numéro d'hommage de la *N.R.F.* à sa mort, dans une lettre particulièrement injuste ; voir lettre à Jacques Rivière du 25 novembre 1922, *Correspondance générale*, t. 3, p. 193.

⁶¹ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, Paris, Wesmael-Charlier, coll. « Les auteurs juges de leurs œuvres », 1964, p. 132.

⁶² G. Duhamel, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925, p. 59 : « Le mérite le plus marquant, à mes yeux, d'un écrivain comme Marcel Proust est qu'il se tient à la jonction de deux littératures : entre les peintres de mœurs du siècle passé et les psychologues d'aujourd'hui. C'est par ses vertus "XX^e siècle" qu'il me touche. Le salon des Guermantes ? C'est très bien, oui ! mais quand Proust peint un homme qui a mal aux dents ou qu'il explique une odeur ; alors c'est tout à fait admirable et ça m'intéresse. »

d'aventure »⁶³, mettant au centre de l'esthétique romanesque le lecteur. Longueur et réalisme sont les deux postulats esthétiques essentiels du roman-fleuve. Les conclusions de Tiphaine Samoyault sur le roman-fleuve, ainsi, en font le reflet d'une tentative optimiste de déchiffrement du monde : selon elle, par sa redondance, sa linéarité, sa lisibilité, le roman-fleuve vise à fournir au lecteur les clefs du monde qui l'entoure. Pourtant, sa lecture instaure un certain vertige : tant par ses dimensions démesurées (qui rendent impossible une saisie synoptique de la narration) que par l'étrange confusion qu'il veut cultiver entre fiction et réalité, le roman-fleuve est le lieu d'une certaine perte des repères. Comment expliquer l'instabilité qui caractérise son monde, pourtant « lisible » ?

Ma réflexion se développera autour de l'hypothèse suivante : dans son mimétisme intégral, le roman-fleuve se trouve confronté à la tâche de reproduire une époque qui se réveille brutalement du positivisme, un monde qui va connaître avec la Première Guerre un bouleversement si fondamental que sa masse va attirer à elle tout un pan de la fiction. La « crise de la durée »⁶⁴ diagnostiquée par Thibaudet, bon praticien de cette « génération absente, mutilée »⁶⁵, plonge ses racines dans l'ensemble de la pensée critique de l'entre-deux-guerres, qui décline sous tous ses aspects ce que Valéry baptise, dès 1919 dans la *N.R.F.*, une « Crise de l'esprit »⁶⁶. L'inflexion fondamentale de la fiction réaliste après 1910 serait la représentation d'une perte de maîtrise face au livre du monde.

Ainsi, la visée mimétique, conformément au scénario élaboré par Auerbach, n'est pas le choix confortable d'auteurs bien assis sur un naturalisme désuet. L'allongement du texte correspond à une volonté de saisir un monde qui lui aussi s'agrandit, vit sur un rythme accéléré. Le roman-fleuve se ressent notamment des profondes métamorphoses du rapport au temps et à l'espace qui se jouent au début du XX^e siècle : ceux-ci semblent gagnés, dans les univers fictionnels, par une inéluctable fragmentation. L'idée se fait jour qu'on touche aux limites de la mimésis, ce qui impliquerait de refondre la formule réaliste. Le dogmatisme de Balzac ou Zola, par exemple, ne peut plus se concevoir. Mauriac souligne la gageure à ses yeux insurmontable qu'affronte tout romancier : « Si le romancier veut atteindre l'objectif de son art, qui est de peindre la vie, il devra s'efforcer de rendre cette symphonie humaine où nous sommes tous engagés, où toutes les destinées se prolongent dans les autres et se

⁶³ J. Rivière, « Le roman d'aventure », Paris, Gallimard coll. « Les cahiers de la nrf », 1999, p. 307-350.

⁶⁴ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, éd. Jean Paulhan et Léon Bopp, Paris, Stock, 1936, p. 521.

⁶⁵ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 515.

⁶⁶ Valéry, « La crise de l'esprit », *N.R.F.*, n° 71, t. 13 (1), p. 321-337.

compénètrent. Hélas ! Il est à craindre que ceux qui cèdent à cette ambition, quel que soit leur talent ou leur génie, n'aboutissent à un échec⁶⁷. »

Comme la visée mimétique est poussée dans ses retranchements, et interrogée comme la gageure illusoire qu'elle est, ces romans réalistes deviennent, en dépit du conformisme apparent de leurs postulats esthétiques, des romans de la démesure. Face aux pérégrinations de leurs personnages, les auteurs de roman-fleuve confessent une certaine perte de contrôle : le mythe de l'autonomie des personnages est au cœur de leurs textes critiques et de leurs écrits intimes. Il est logique que la mort de l'auteur devienne une hypothèse de travail pour des écrivains obsédés par l'idée de créer un monde indépendant d'eux-mêmes, et qu'ils renoncent ainsi dans une certaine mesure à leur position d'*auctor*. À propos de *Maumort*, Martin du Gard retrouve l'image proustienne de la cathédrale, et insiste sur le caractère proprement inachevable de l'œuvre :

C'est tout un monde à créer, à faire vivre. Après un bon mois de travail ininterrompu, je constate que je n'ai rien fait d'autre que de lever un petit, un tout petit coin du voile, préparer les matériaux pour *un* épisode qui reste entièrement à faire plus tard, et qui n'est lui-même qu'un minuscule fragment de l'œuvre. Je suis comme un vieux tailleur de pierre qui, sur son déclin, se mettrait en tête de commencer une cathédrale : je mourrai sans doute en ne laissant, de-ci de-là, qu'un ou deux chapiteaux dégrossis, une clef de voûte commencée, quelques mètres de balustrade⁶⁸...

Dans la mesure encore où il visent à recréer un monde disparu au moment où nos auteurs commencent à écrire, les romans-fleuves sont à la fois des romans démiurgiques et des romans de l'impuissance – tant par leur dimension thématique que par la posture auctoriale de renoncement qui s'y dessine. Ce sont des romans qui considèrent la fiction romanesque comme une entreprise fondamentalement épistémologique, tout en reconnaissant les limites infranchissables de la connaissance de l'homme. L'omniprésence du thème politique suggère qu'il s'agit de compenser la catastrophe historique dont l'ombre porte sur les années 20 et 30, aussi vaine que puisse être cette tentative. Ainsi, les romans-fleuves correspondent à la fois à des tentatives de s'approprier le monde en le rendant intelligible, et à des écritures de l'apocalypse, soufflant sur les derniers feux d'un monde condamné à disparaître. Ce sont des livres tombeaux.

L'écriture du roman-fleuve se fonderait donc sur la conception d'un monde vacillant, où les repères historiques et esthétiques sont à reconstruire. Il semble que le lecteur doit toujours être maintenu dans une situation de vertige, autant en ce qui concerne la perception de l'architecture textuelle, que celle des rapports entre fiction et histoire, ou encore du

⁶⁷ F. Mauriac, « Le romancier et ses personnages », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 847.

⁶⁸ Martin du Gard, lettre à Christiane du 5 octobre 1942, *Journal*, t. 3, p. 514.

contenu discursif sous-jacent. Je voudrais ainsi montrer que l'esthétique du roman-fleuve repose sur un *infléchissement du pacte de lecture*, qui pousse le lecteur à adopter un mode de lecture plus participatif. Une lecture plus créative, prenant une part plus grande dans l'élaboration du sens, compenserait la perte des repères. Le roman-fleuve tend à se présenter au lecteur comme un monde alternatif, dans lequel il serait nécessaire de se perdre pour pouvoir se retrouver. La mort de l'auteur ouvre la voie à une lecture qui serait aussi recreation, comme l'explique Alberto Manguel :

La relation primordiale entre écrivain et lecteur présente un paradoxe merveilleux : en créant le rôle du lecteur, l'écrivain décrète aussi la mort de l'écrivain, car pour qu'un texte soit achevé l'écrivain doit se retirer, cesser d'exister. Aussi longtemps que l'écrivain demeure présent, le texte demeure incomplet. Il ne commence à exister que lorsque l'écrivain abandonne le texte. L'existence du texte est alors existence silencieuse, silencieuse jusqu'à ce qu'un lecteur le lise. (...) Tout écrit dépend de la générosité du lecteur⁶⁹.

Mouvement de la réflexion

Cette étude se propose de fournir une synthèse sur le roman-fleuve en tant que genre⁷⁰, tant par son positionnement esthétique que par l'horizon d'attente qu'il construit. Cette étude se propose ainsi de rétablir dans la continuité de l'histoire du roman français au XX^e siècle la place de romans dont le succès fut incontestable à l'époque, mais que les avancées radicales du modernisme et du Nouveau Roman ont occultés. Il s'agit d'éclairer ce qu'on peut présenter comme le revers du modernisme, qui l'accompagne et permet d'en renouveler la compréhension.

L'enjeu de la première partie est d'éprouver et de remettre en question l'idée d'une esthétique anachronique. Le premier chapitre situe, à partir de l'étude des paratextes et de la critique contemporaine des romans-fleuves, la tentative du roman-fleuve dans les débats esthétiques de la « crise du roman ». Il offre un parcours des journaux et correspondances publiées, ainsi que d'articles de revues, au premier rang desquelles la *N.R.F.*, chambre d'écho essentielle des débats esthétiques pour cette famille littéraire. Force est en effet de rendre

⁶⁹ A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, trad. Christine Le Bœuf, Paris, Babel, 1998, p. 260.

⁷⁰ Pour la notion de genre, on s'appuiera essentiellement sur *Théorie des genres*, dir. G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil coll. « Points », 1986 ; D. Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992 ; A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, New York, Clarendon Press, 1982 ; G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2002 ; J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1989.

compte de ce qui peut paraître une poétique rétrograde, apparemment ancrée dans le siècle précédent, alors que le milieu des auteurs de romans-fleuves communique en réalité avec les tenants des avant-gardes – Romains passant d'un groupe à l'autre.

Le deuxième chapitre élargit la portée de cette enquête d'histoire littéraire en resituant la tentative du roman-fleuve dans l'histoire des représentations. Loin de se cantonner à un modèle romanesque reflétant l'épistémè du XIX^e siècle, les romans-fleuves tentent de prendre en compte le bouleversement épistémologique qui se joue au tournant du siècle, métamorphosant radicalement des notions aussi centrales pour notre perception du monde que la conscience, le temps et la société. Les thèmes principaux du roman-fleuve, en effet, reflètent des préoccupations scientifiques mouvantes, et des découvertes que les romanciers tentent aussitôt de s'approprier.

La deuxième partie est un essai de poétique, dont l'enjeu est de cerner le répertoire générique du roman-fleuve. Pour établir l'identité générique de cette variante ou de ce *sous-genre* romanesque, on croisera des critères sémantiques, syntaxiques et pragmatiques. Il faudra ainsi explorer l'hypothèse d'une unité thématique du roman-fleuve et envisager ses « lieux » communs, ses motifs principaux ; observer le travail de la disposition dans des textes interdisant *a priori* une vue synoptique ; et enfin examiner les dispositifs énonciatifs du roman-fleuve, évaluer les positions respectives et la dynamique de l'échange entre auteur, narrateur, personnage et lecteur – voir quel éthos et quelle vision du monde s'y construisent. C'est en parcourant ces trois directions d'analyse qu'on pourra tenter de prendre la mesure du roman-fleuve comme lieu d'une expérimentation notionnelle, structurelle, et imaginaire.

Le troisième chapitre fournit une approche thématique en repartant des critères génériques qui font consensus dans la première réception du roman-fleuve. Elle fait l'inventaire des thèmes attendus en confrontant leur traitement aux éléments contextuels du deuxième chapitre et en comparant les textes entre eux, pour proposer une première reconfiguration du corpus. L'unité thématique qui traverse les romans-fleuves, on le verra, consiste plus en réalité à interroger un ensemble d'objets communs qu'à les reprendre comme traits génériques. Le répertoire générique qui semblait faire consensus s'avère constitué de pièces rapportées.

Le quatrième chapitre fournit une approche structurelle : elle examine la forme du roman-fleuve en insistant sur son aspect rhétorique. On pourrait supposer, avec Ian Watts, qu'en poussant le plus loin possible l'ambition mimétique il ne puisse guère se présenter au

lecteur du roman-fleuve de traits formels spécifiques⁷¹. Je tenterai au contraire de dégager la rhétorique compositionnelle des romans-fleuves et de la confronter à ses réalisations, en examinant les effets de lecture structurels que programment les textes. Je confronterai différentes échelles de construction du texte, de la composition d'ensemble à la disposition d'une microlecture, en passant par les cercles successifs du volume et du chapitre – essayant de proposer des lectures axées sur les unités intermédiaires qu'envisage Michel Charles dans *Introduction à l'étude des textes littéraires*.

Le cinquième chapitre s'inscrit dans la continuité des propositions de Pavel dans *La Pensée du roman* : il s'agit de détailler l'imaginaire du roman-fleuve, en repartant de la conception de la fiction qui s'y fait jour – et dont la naïveté n'est qu'apparente. Réévaluant la portée et les limites du présupposé mimétique, j'en viens à examiner le dispositif rhétorique du roman-fleuve à la lumière d'approches critiques résolument contemporaines : analyse du discours, théorie de la lecture, théorie des mondes possibles, critique éthique, lecture actualisante. On le voit, la question du rapport du lecteur à la fiction est l'horizon commun à toutes ces approches, que l'on peut rassembler sous la question des enjeux pragmatiques du texte. Je croiserai ici analyses génériques et stylistiques. Le chapitre mène de l'examen de la dimension politique du roman-fleuve à la conception de la fiction qu'il orchestre, avant d'en venir à une lecture métatextuelle. On voudrait ainsi dégager l'intérêt esthétique et critique de cette gageure romanesque qu'est le roman-fleuve.

⁷¹ « Ce qui est ressenti souvent comme l'absence de forme du roman, comparé, disons, à la tragédie ou à l'ode, vient probablement de ceci : la pauvreté des conventions formelles serait le prix qu'il doit payer pour son réalisme » ; Ian Watts, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, dir. G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil coll. « Points essais », 1982, p. 17.

AU TEMPS DU ROMAN-FLEUVE

Chapitre 1. Situation esthétique du roman-fleuve

1. POLÉMIQUE SUR L'ŒUVRE LONGUE : UNE ESTHÉTIQUE À CONTRE-COURANT ?

UNE ARRIÈRE-GARDE LITTÉRAIRE

Martin du Gard n'attend pas la fin de sa carrière de romancier (tout au plus la fin de son premier roman-fleuve) pour faire acte du danger inhérent à ses choix esthétiques, peut-être insuffisamment audacieux. C'est ainsi qu'il répond à l'article de synthèse extrêmement élogieux que lui consacre Lalou dans la *Revue de Paris*¹ :

(Je jubilais, l'autre jour (jubilation amère...) en voyant Montherlant comparer tout le roman contemporain à ce qu'était la tragédie classique au XVIII^e : une survivance, une forme sclérosée, privée de sève originelle.) Nous sommes la poussière brillante qui constitue la queue des comètes. Oui, tous, tant que nous sommes ! Nous utilisons les recettes inventées par nos grands devanciers créateurs. En l'an 2000, ceux qui s'intéresseront encore aux œuvres passées, liront Balzac et Tolstoï – pas même Flaubert – peut-être, par curiosité, Stendhal. Et tout ce qui aura suivi, et qui fait illusion aux contemporains (comme faisait illusion Ponsard), sera tombé dans un trou noir, entre la forme magistrale qu'aura prise le roman au XIX^e, et la forme nouvelle – qu'on attend, et qui n'est pas encore en vue².

Martin du Gard se voit comme un suiveur. Il n'est pas exempt d'une certaine myopie, dans la mesure où ni Stendhal, ni Flaubert, ni Proust, ni Gide ne lui semblent capables de marquer durablement les lecteurs. Mais le déroulement de sa carrière littéraire ne fera que le confirmer Martin du Gard dans ce sentiment d'anachronisme. Dans les derniers volumes de sa correspondance, il constate sans amertume l'importance de cette étoile montante qu'est Sartre, et prédit qu'elle éclipsera les dinosaures de son espèce. En 1950, à la lecture du chapitre que lui consacre Claude-Edmonde Magny dans son *Histoire du roman français depuis 1918*, il conclut : « C'est un bel éloge funèbre, que suit une exécution capitale »³.

¹ R. Lalou, « Roger Martin du Gard », *La Revue de Paris*, 15 août 1937.

² Martin du Gard, lettre à René Lalou du 15 août 1937, *Correspondance générale*, t. 7, p. 141.

³ *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 487.

Cette relative résignation s'explique par la manière dont les auteurs de romans-fleuves ont pris place dans le paysage littéraire, aux débuts de leurs grandes entreprises presque concomitantes. Si l'on suit la formulation de Barthes, selon laquelle « être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore »⁴, on peut les ranger sans hésiter du côté de l'arrière-garde. Leur proximité avec la *N.R.F.* est un élément d'explication de leur distance délibérée à l'égard des avant-gardes. Lorsque la revue reprend, après l'interruption prolongée due à la Première Guerre, le manifeste liminaire, de la main de Rivière, annonce la résurgence d'une forme de classicisme⁵.

Nous dirons tout ce qui nous semble faire prévoir une renaissance classique, non pas textuelle et de pure imitation (...), mais profonde et intérieure. Nous accueillerons la revendication de l'intelligence qui cherche visiblement aujourd'hui à reprendre ses droits en art ; non pas pour supplanter entièrement la sensibilité, mais pour la pénétrer, pour l'analyser et régner sur elle. Quand on songe au raffinement prodigieux que le Romantisme et le Symbolisme ont introduit dans nos sensations, quand on réfléchit à tout ce dont ils nous ont enrichi le cœur, et quand on imagine l'intelligence venant inventorier ces richesses et leur communiquer sa forme, quand on se représente l'énorme amas d'impressions et d'émotions accumulé par l'âge précédent peu à peu soumis à la pensée claire, on obtient, nous semble-t-il, une vue vraiment exaltante de l'avenir qui s'offre à nous⁶.

Dans la perspective de Rivière, les explorations de l'intériorité, qui prévalaient dans ce qu'il subsume sous l'étiquette romantique, doivent être réintégrées dans une conception discursive et narrative de la fiction. Le classicisme annoncé doit opérer une synthèse entre les mouvements littéraires successifs⁷, en renouant avec l'exercice de l'intellection.

Aussi la modernité ne se présente-t-elle pas nécessairement comme un impératif à nos auteurs. Leur posture tient plutôt de l'arrière-garde. À la suite de William Marx, on préférera définir une arrière-garde, à partir du mot grec *nostos*, comme un retour, accompagné d'une certaine nostalgie : la posture d'arrière-garde consisterait en la construction rétrospective et intellectuelle d'un âge d'or⁸, auquel le devoir de l'écrivain serait de remonter. Dès lors, la

⁴ Barthes, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 1038.

⁵ Rivière a un exemple fondamental en tête, comme le confirme l'article qu'il publie dans la *N.R.F.* dès février 1920, intitulé « Marcel Proust et la tradition classique », et où il raille les détracteurs de Proust en ces termes : « L'un d'eux, non sans candeur, a traité Proust d'écrivain "réactionnaire". Et comment eût-il compris qu'en littérature il peut y avoir des révolutions *en arrière* (...) ? Comment eût-il compris que c'est d'une révolution de ce genre dont nous avons aujourd'hui avant tout besoin, et que cette révolution, le "réactionnaire" Proust vient justement en donner le signal ? » ; J. Rivière, « Marcel Proust et la tradition française », *N.R.F.* n° 77, février 1920, p. 194.

⁶ J. Rivière, « La Nouvelle Revue Française », *N.R.F.* n° 70, juillet 1919, p. 8.

⁷ Vincent Kaufmann construit ainsi la notion d'arrière-garde contre une conception de l'histoire littéraire marquée par l'idée de progrès : « (...) il me paraît certain que si le concept d'arrière-garde a un sens, celui-ci est indissociable d'un refus de l'histoire ou, plus exactement, se situe du côté d'un refus d'une légitimité conférée par l'histoire. » ; V. Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les arrière-gardes*, dir. W. Marx, p. 26-27.

⁸ Telle est l'image que choisit Michel Raimond, qui précise en ces termes la raison essentielle peut-être de la « crise du roman » : « Le sentiment était généralement répandu que les grandes réussites du roman appartenaient

tâche de l'auteur n'est pas d'assurer un renouvellement déterminant, que ce soit du point de vue de la forme ou de l'idéologie, mais de mener à bien un travail déjà commencé.

Le paradoxe d'une prise de position semblable est explicité par Martin du Gard en ces termes : « Je connais mes limites ; je n'ai rien apporté de neuf, je ne suis pas un départ, mais un aboutissement⁹. » Les auteurs de romans-fleuves veulent donc apporter une ultime pierre à un édifice littéraire qui s'est consolidé au cours du siècle précédent, au point d'éclipser quantitativement tous les autres : celui du roman mimétique. « Pourquoi n'y a-t-il plus aujourd'hui, ou presque plus, de romancier qui ose se servir de la méthode de Balzac, de Flaubert ou de Zola ? Il ne s'agit pas de *recommencer* l'œuvre de ces maîtres, mais de continuer le plus gros effort qu'ait tenté le roman français¹⁰. », note Martin du Gard dès 1912. Dans son sillage, les auteurs de roman-fleuve donnent raison au scénario d'Auerbach, qui présente l'histoire littéraire comme traversé par un courant positiviste ou hégélien, portant le roman vers une représentation de plus en plus adéquate du réel. Mais la poursuite de l'impératif mimétique n'implique pas nécessairement de s'inscrire dans une esthétique rétrograde ou simplement traditionnelle. Dans la mise en perspective historique d'Auerbach, Virginia Woolf prend place dans un mouvement continu qui se poursuit depuis Homère, en passant par Stendhal. L'impératif mimétique n'est donc pas perçu, avant le Nouveau Roman, comme un obstacle à la modernité. Tout simplement, la vision du monde que détaille un auteur après l'autre, fût-elle aussi fantastique que celle de Proust ou de Jules Romains, est présentée comme un pas supplémentaire vers la connaissance du monde. Nous touchons là à un paradoxe : la poursuite du réalisme, au sens où l'entend Auerbach, n'est pas incompatible avec la revendication d'une modernité esthétique et stylistique. Ce n'est donc pas dans une forme traditionnelle que se situe la ligne de partage entre les romans-fleuves et les romans de l'avant-garde. Ainsi, quand Jules Romains revendique une vision du monde aussi moderne que le monde lui-même, il ne ressent pas le besoin de créer une forme versifiée inédite, au contraire : « Dès l'époque où j'écrivais *La Vie unanime*, je sentais qu'il me faudrait entreprendre tôt ou tard une vaste fiction en prose, qui exprimerait dans le mouvement et la multiplicité, dans le détail et le devenir, cette vision du monde moderne, dont *La Vie unanime* chantait d'ensemble l'émoi initial¹¹. » Revendiquant la nouveauté d'une vision dont il voudrait bien qu'elle lui donne une stature comparable à celle d'Apollinaire, Jules Romains

au passé : Tolstoï, Dostoïevsky, Balzac étaient d'un siècle qui prenait l'aspect d'un âge d'or du roman. », *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1966, p. 162.

⁹ Martin du Gard, lettre à Jean Morand du 21 mars 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 439.

¹⁰ Fiche intitulée « La NRF, 1^{er} avril 1912, p. 688 », rangée par la suite dans un dossier étiqueté « sur le roman », citée dans le *Journal*, t. 1, p. 373.

¹¹ Jules Romains, HBV 1, p. 1.

clame que sa modernité est ancrée dans l'observation sensitive et métaphysique de la ville. Mais l'expression poétique ne lui suffira pas : il lui faudra opérer le détour par le roman mimétique pour formuler de manière véritablement accessible sa fameuse intuition unanime.

Ainsi la posture d'arrière-garde n'est pas pleinement assumée par les auteurs de romans-fleuves, comme elle peut l'être par Barrès : il n'y a pas de véritable incompatibilité entre le regard en arrière et la modernité dans la pensée de nos auteurs. Le roman-fleuve échappe en réalité dans une large mesure au clivage esquissé par Vincent Kaufmann entre arrière-garde et avant-garde, dans l'article qu'il intitule « L'arrière-garde vue de l'avant ». Il relie l'attachement de l'arrière-garde à une certaine idée du classicisme, et plus généralement à la tradition, non seulement à des valeurs éternelles, mais à Dieu lui-même, ce qui ne saurait être le cas pour des romanciers tous profondément laïques¹². Les références implicites qui lui permettent de cerner la notion de manière inductive sont plutôt Péguy ou Bernanos.

Ce qui explique également qu'il affirme que les arrière-gardes sont « rarement démocratiques et souvent élitaires »¹³, alors que la composante démocratique de l'avant-garde est essentielle. L'ambition de l'avant-garde, en effet, est de proposer un projet de société alternatif : « Le projet avant-gardiste implique la réinvention de la communauté par des moyens politico-esthétiques »¹⁴. Ce projet de société alternatif regarde d'ailleurs en général vers la grande lueur à l'Est : « L'horizon de l'avant-garde, c'est une communauté (un communisme) à venir »¹⁵, précise Vincent Kaufmann, tout en rappelant la fréquence des liens des avant-gardes avec le communisme tout au long du XX^e siècle – mais Romain Rolland est lui aussi un exemple central d'engagement communiste dans l'entre-deux-guerres. Plus généralement, l'avant-garde est internationaliste et cosmopolite¹⁶, tout comme Duhamel et Jules Romains.

Enfin, alors que l'arrière-garde est caractérisée par son anti-intellectualisme, « Entre les groupes d'avant-gardes et les intellectuels, il y a de nombreuses passerelles. Les uns et les autres signent les mêmes manifestes, prennent parti pour les mêmes causes et les mêmes

¹² « L'arrière-garde se réclamera dans cette perspective du classicisme, de la tradition, de valeurs éternelles, et parfois de l'éternel tout court, en dernière instance divine : il y a toujours un lien possible entre l'arrière-garde et Dieu, entre arrière-garde et catholicisme, alors qu'un tel lien est absolument impossible du point de vue de l'avant-garde. » ; V. Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les arrière-gardes*, dir. W. Marx, p. 26-27.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27, note 1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

révolutions¹⁷, ils se retrouvent sur la même longueur d'onde en ce qui concerne la portée en principe universelle de leurs discours et par conséquent sur la nécessité de la transmission, de l'éducation (des masses)¹⁸. » Nos auteurs se rangent, parfois avec réticence, comme Martin du Gard, parfois à leurs dépens, comme Romain Rolland avec *Au-dessus de la mêlée*, mais toujours, dans les rangs de ces intellectuels à la recherche d'un engagement dont Sartre ne donnera une formulation exemplaire qu'à la fin de leur vie.

De sorte que, si à la notion développée par Vincent Kaufmann semblent bien répondre les figures de proue du livre d'Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, les romans-fleuves, en revanche, ne s'ajustent pas bien aux autres pièces du puzzle. Somme toute, bien des postulats de poétique du roman-fleuve semblent du côté de l'avant-garde. S'il est un critère que satisfait *a priori* le roman-fleuve, c'est celui de la lisibilité – qui se recoupe pourtant avec l'idée de la construction d'une communauté. « Là où l'avant-garde en appelle, au-delà des masses (abruties) auxquelles elle refuse de s'adresser pour l'instant, à une foule révolutionnaire à venir, sacralisant du même coup un livre total à venir, l'arrière-garde joue la carte du plain-pied avec les masses. Elle aime le roman, soit le genre littéraire sans doute le plus commercial et surtout bête noire de l'avant-garde, toutes tendances confondues¹⁹. », explique Vincent Kaufmann. Le roman-fleuve ne distingue pas entre la foule révolutionnaire à venir et la foule présente de ses contemporains : c'est au contraire à eux qu'il souhaite s'adresser, dans l'urgence d'une situation historique dont on mesure déjà la menace.

La vision du roman-fleuve comme arrière-garde reste donc problématique : qu'elle ait pu être soutenue permet cependant d'entrer dans un débat éclairant, dont il importe bien plus de suivre les arguments, que de chercher à le trancher. La tension entre les notions construites parallèlement par Vincent Kaufmann sera de fait reconduite tout au long de la réflexion sur le positionnement historique et esthétique du roman-fleuve.

¹⁷ Pour une étude extrêmement minutieuse des prises de position publiques de Martin du Gard, voir « Gestes et genres », la première partie de la thèse d'H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*.

¹⁸ Vincent Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les arrière-gardes*, dir. W. Marx, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

1.1. ACTUALITÉ DE LA LONGUEUR

1.1.1. Retour au lecteur : Rivière et le roman d'aventure

S'ancrer dans le milieu de la *N.R.F.* pour dessiner le cadre théorique emprunté peu à peu par le roman-fleuve peut sembler paradoxal, dans la mesure où Rivière détestait le roman précurseur de Rolland²⁰, dont il a retardé l'arrivée dans les pages de la *N.R.F.* jusqu'à la parution de *La Nouvelle Journée*, dont Thibaudet fait le compte-rendu. Ni Martin du Gard ni Jules Romains ne se sont explicitement référés au manifeste du roman d'aventure²¹, et pourtant, Rivière dessine une grille d'analyse du roman d'aventure dont les critères peuvent éclairer des aspects centraux de l'esthétique du roman-fleuve.

Contre l'obscurité

Roman d'aventure et roman-fleuve sont en effet deux manifestations différentes d'un même souci : renouer avec le lectorat un lien, qui s'est distendu depuis que le poème symboliste est devenu l'horizon de la création littéraire. Le manifeste composé des trois articles que Rivière publie dans la *N.R.F.* à l'été 1913 est avant tout un vœu de réaction contre un élitisme symboliste, qui implique une lecture érudite. Par le degré de compétence qu'elle impose à qui veut éclairer le labyrinthe foisonnant de ses intertextes et de ses ramifications sémantiques, l'œuvre symboliste ferme tout simplement la porte au plus grand nombre des lecteurs. Le roman d'aventure, tel que le rêve Rivière, instaurera un rapport au lecteur tout à fait différent.

L'article est une manifestation révélatrice des tendances générales que la *N.R.F.* voudrait voir adopter par le roman. Il rejoint le point de vue exprimé par Proust dans un article de jeunesse, « Contre l'obscurité », dont le titre pourrait servir de mot d'ordre à la

²⁰ Voir l'introduction à *Romain Rolland et la N.R.F.* [choix de correspondances édité par B. Duchatelet], Paris, Albin Michel, 1989, p. 18 sq.

²¹ Cela dit, Martin du Gard et Jules Romains sont de fervents admirateurs de Jacques Rivière, comme en témoigne le ton des quelques lettres envoyées par Martin du Gard à Rivière ; voir aussi A. Angremy, *Les Dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, t. 1, *Cahiers Jules Romains* n° 5, Paris, Flammarion, 1983, p. 37.

N.R.F. aussi bien qu'aux auteurs de roman-fleuve. Le jeune Proust, s'excusant d'adopter en cela le ton d'un vieillard, s'insurge contre l'apologie de l'obscurité qui lui semble régner parmi ceux qu'il appelle les jeunes poètes²². Il réfute l'argument principal des poètes symbolistes, selon lesquels la complexité de leur sujet les autorise à être obscurs. La première réfutation porte sur la définition de l'obscurité. Le fond obscur de *Macbeth*, explique-t-il, qui touche à une vérité humaine d'ordre philosophique, n'est pas atteint par les circonvolutions du raisonnement, mais par une sorte de « puissance instinctive », qui n'a rien d'une méthode philosophique. L'obscurité n'est jamais cultivée pour elle-même, elle est toujours un appel au déchiffrement : « Le fond d'une telle œuvre, comme le fond même de la vie, dont elle est l'image, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, reste sans doute obscur. Mais c'est une obscurité d'un tout autre genre, féconde à approfondir et dont il est méprisable de rendre l'accès impossible par l'obscurité de la langue et du style²³. » Ainsi, la complexité des choses interdit, pour Proust, de se livrer à des procédés d'enjolivement et de dissimulation : au contraire, le poète doit faire reculer l'inintelligible.

L'élément premier d'un retour au classicisme tel que l'a prédit Rivière dans la *N.R.F.* (il fera de Proust son illustration la plus éclatante), est en effet un effort de transparence. En dépit des accusations de Massis et Ghéon en 1923, qui accusent la *N.R.F.* d'un détachement complet par rapport au monde réel, Rivière appelle de ses vœux un retour de la création littéraire au monde. Dans l'entretien qu'il accorde à Frédéric Lefèvre pour les *Nouvelles littéraires*, il souligne à quel point la *N.R.F.* est allée contre une conception de la littérature fondée sur le culte de l'intériorité et du solipsisme²⁴. S'il est inévitable qu'un auteur fonde son étude sur ce qu'il sait de lui-même, ce moi ne doit constituer qu'un détour vers une vérité qui concerne ses congénères aussi bien que lui.

Pour ma part je ne vois donc dans le moi qu'une étape, mais inévitable, sur le chemin de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler vaguement « la vie ». Je m'éloigne de plus en plus de toute délectation intérieure gratuite ; et même j'ai la sensation de ne m'être tourné vers mon moi que sous l'influence de cet appétit réaliste que M. Massis me dénie ; oui, nous nous tournons vers le moi, parce qu'il est ce que nous pouvons saisir d'abord de la réalité, parce que c'est en lui que nous rencontrons d'abord, pesante, complexe, résistante, et pourtant pénétrable, cette réalité²⁵.

²² L'article paraît dans la *Revue blanche* le 15 juillet 1896.

²³ Proust, « Contre l'obscurité », *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 88.

²⁴ Rivière déclare : « (...) à considérer ce qui est maintenant réalisé, on ne peut se défendre de l'impression que cela constitue une réaction très nette contre le symbolisme, c'est-à-dire justement contre la littérature subjectiviste par excellence, contre cette obéissance immédiate et endormie à l'inconscient qui avait fini par passer pour la seule forme possible de la création littéraire » ; F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière », *Une heure avec...*, t. 1, Laval, Siloë, 1996, p. 330.

²⁵ F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière » [1^{er} décembre 1923], *Une heure avec...*, t. 1, p. 333.

Si ce détour est nécessaire, c'est parce que la réalité n'est pas conçue comme un modèle à atteindre : elle l'est plutôt comme un territoire à explorer, dans l'espoir d'une conquête. C'est parce que la réalité résiste, fait obstacle à l'entreprise épistémologique du romancier, qu'il semble naturel de renoncer à la fulgurance du poème, pour revenir aux méandres du roman. La justification de cette enquête réside dans son résultat, qui dépassera la pure exploration subjective pour atteindre au général. Elle doit donc pouvoir être communiquée : l'œuvre s'écrit pour le lecteur. Le rejet des principes du symbolisme conduit à une volonté d'accessibilité.

Cette aspiration à une forme de classicisme est rétrospectivement revendiquée par Jules Romains à propos de l'unanimité, la grande idée qui lui avait permis de s'inscrire dans les avant-gardes en 1905 et a, dit-il, régi l'ensemble de son œuvre littéraire, de façon plus ou moins explicite. En janvier 1944, il rédige une nouvelle préface à l'édition américaine de son premier roman « unanime », *Mort de quelqu'un*²⁶. Cette relecture de l'unanimité en classicisme est fondée sur un recul de la question de la forme, sur laquelle Jules Romains fait prévaloir radicalement l'élaboration d'un contenu idéologique et le souci de la réception.

Une littérature qui part à la découverte de tout un monde est une littérature qui a beaucoup de choses à dire, et qui est si préoccupée de l'urgence de les dire qu'elle ne saurait s'attarder aux jeux du verbalisme, aux recherches de la préciosité. Cette littérature éprouve de plus un besoin intense de « communication ». Elle veut être comprise, comme veut l'être tout homme qui croit être porteur d'un message capital. Et dans le cas présent elle veut être comprise du plus grand nombre possible, puisque le message dont elle s'est chargée intéresse en principe tous les hommes et invoque une expérience qui est commune à tous. Donc cette littérature tourne le dos à l'ésotérisme. Elle lutte contre l'obscurité ; non point en évitant de traiter une matière difficile et obscure, mais au contraire en y plongeant les lumières les plus vives de la pensée et de l'expression.

Une telle attitude, que nous trouvons à l'origine de l'unanimité, n'est pas très loin, on le voit, de l'idéal classique, aux époques où il se manifeste dans sa jeunesse et sa vigueur : recherche primordiale de la vérité humaine ; effort vers la clarté et la simplicité (sans rien sacrifier pour cela de la matière à exprimer). À quoi il faut ajouter : goût de la construction, et d'une construction où l'architecture proprement dite tient plus de place que l'ornement²⁷.

L'écriture du roman selon Jules Romains se confond donc avec un travail d'intelligibilité, de mise en forme rationnelle du monde. Cet agrégé de philosophie s'est donné pour tâche, dit-il, de porter les lumières de la pensée dans les complexités sociales et les ressorts cachés de l'âme humaine. Il établit une articulation logique entre le sujet de l'œuvre et sa réception :

²⁶ Paru en 1911, l'ouvrage est traduit dès l'année suivante en anglais, par Desmond McCarthy, sous le titre *Death of a nobody*.

²⁷ Jules Romains, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », citée dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 31, 1983, p. 11.

dans la mesure où le roman veut se constituer en une rationalisation des mécanismes de la monde moderne (d'où la référence à l'architecture du texte), il vise à l'universel.

Lorsque Duhamel prononce le discours d'accueil de Jules Romains à l'Académie française, il lui emboîte le pas dans cette lecture rétrospective, et remet en perspective la carrière de ce dernier en faisant porter l'accent sur cette volonté d'établir un contact avec un lectorat élargi. La poésie unanime, dans son discours, devient le flambeau de la lutte contre l'hermétisme.

La poésie symboliste avait vécu d'allégorie et d'allusion. Vous teniez qu'il fallait abandonner ces nobles artifices et revenir à la peinture directe des sentiments et des phénomènes. Les poètes symbolistes avaient, à plaisir, disposé de l'ombre autour de l'objet ; vous estimiez que le langage est donné à l'artiste non pour verser l'ombre, mais pour porter la lumière. Vous recherchiez et cultiviez l'image poétique, l'image révélatrice, non pour vous envelopper de nuages, mais à cause du pouvoir illuminant de cet acte de connaissance²⁸.

Les images de l'ombre et de la lumière, que nous verrons revenir dans les textes théoriques de nos auteurs comme un motif obsédant, tendent à faire du poète un pédagogue, un prophète tourné vers son auditoire beaucoup plus que vers la transcendance – élément pourtant pensé dans l'unanimisme. Ainsi, le réalisme, ici glosé par l'image picturale, est montré sous l'angle éthique. Portant la bonne parole, le romancier devient un évangéliste social. Les accents messianiques du discours de Duhamel, exigés en l'occurrence par le genre épideictique, se faisaient déjà entendre dans la préface aux *Hommes de bonne volonté*, où le romancier se présentait comme investi d'une mission, aussi bien que dans l'article de Proust²⁹.

Les années de formation d'un écrivain, écrit Romains, « groupent autour de lui un public plus ou moins vaste qui est prêt à lui faire confiance et à le suivre. Ces diverses considérations avaient en l'espèce d'autant plus de poids que l'œuvre à laquelle je songeais ne pouvait prendre son vrai caractère, et remplir sa destinée, que si elle savait parler un langage accessible à tous les hommes, et leur proposer des motifs d'intérêt universel »³⁰. Jules Romains voit ici la relation que le roman lui permettra de nouer avec le lecteur comme un pacte. Son intérêt commercial bien compris est ainsi retourné en ambition morale et presque politique : il se donne les traits d'un Jaurès des Lettres, reflet du personnage historique qu'il met en scène dans son roman. Le livre deviendra la scène d'une harangue aux lecteurs de bonne volonté, qu'il voudrait parvenir à rassembler. Mais la fraternité des hommes de bonne

²⁸ G. Duhamel, *Le colloque de novembre*, Paris, Flammarion, 1946, p. 50. Le discours est prononcé le 7 novembre 1946.

²⁹ Proust écrit dans « Contre l'obscurité » : « il est trop évident que si les sensations obscures sont plus intéressantes pour le poète, c'est à condition de les rendre claires. S'il parcourt la nuit, que ce soit comme l'Ange des ténèbres, en y portant la lumière » ; Proust, *Essais et articles*, p. 89.

³⁰ « Préface » aux *Hommes de bonne volonté*, HBV 1, p. 1-2.

volonté ne se veut aucunement élitiste. Il est donc naturel que pour la publication des *Hommes de bonne volonté*, Jules Romains choisisse, au lieu de Gallimard qui serait un gage de qualité littéraire et un garant commercial, Flammarion, éditeur plus populaire et par conséquent plus apte à faire lire son roman par les masses³¹.

Générosité du roman

Voyons à présent comment Rivière suggère de renouer avec les lecteurs. Dans un souci parallèle à celui exprimé par Jules Romains dans sa préface, la caractéristique première du roman dont Rivière se fait le prophète est une générosité qui s'exprime doublement. La reconquête du lecteur par l'auteur exige d'une part la clarté de l'expression, et d'autre part l'abondance d'une narration qui coule à flots. Le rapprochement entre ce que Rivière appelle prospectivement le roman d'aventure et le roman-fleuve est d'ores et déjà motivé par les deux traits de comparaison que constituent l'abondance et la transparence. En ce qui concerne la lisibilité, la pensée de Rivière rejoint ici celle de Romain Rolland, puisque celui-ci réaffirme avec force, dans la préface qu'il ajoute en 1931 à *Jean-Christophe*, la nécessité d'une écriture accessible : « Parle droit ! Parle sans fard et sans apprêt ! Parle pour être compris ! Compris, non pas d'un groupe de délicats, mais par les milliers, par les plus humbles ! Et ne crains jamais d'être *trop* compris ! Parle sans ombres et sans voiles, clair et ferme, au besoin, lourd³² ! »

La technique essentielle pour créer une impression d'abondance, qui constitue de fait le point de divergence d'avec une esthétique symboliste fondée sur la concision et de la superposition sémantique, est la mise en événements. Rivière raisonne par opposition au poème, qui transcrit un état intérieur, crypté sous un entrelacs de significations.

Mais c'est ce que nous ne pouvons plus accepter ; nous demandons au roman nouveau de mettre entre nos mains ses richesses toutes monnayées ; de la fleur confuse et harmonieuse qu'on nous donnait à respirer, nous voulons qu'on fasse sortir mille petites graines dures et séparées. Cartes sur table : je veux tout voir. Je saurai bien vous dire ensuite si c'est émouvant. Mais distribuez d'abord, je vous prie, en dialogues, en rencontres, en visites, en lettres, en montées et descentes d'escaliers, en incidents de trottoir, en hasards de coins de rue, toutes ces belles impressions que vous voudriez me communiquer directement³³.

³¹ Voir O. Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, p. 382-387.

³² Introduction à *Jean-Christophe* de 1931, R. Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1966, p. XVII. Où l'on voit que la lourdeur (la phrase de Rolland donne ici un exemple du style qu'elle prône) n'est pas synonyme d'absence de travail stylistique : les exclamatives, l'anaphore, l'emploi de l'italique exhibent également un travail du rythme qui concourt au poids de l'ensemble.

³³ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », *Études (1909-1924)*, Paris, Gallimard coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 1999, p. 333.

C'est en tant que lecteur que Rivière s'insurge contre la négligence dans laquelle le maintient le symbolisme. Paradoxalement, il reproche à l'écriture symboliste d'être trop explicite : il préfère refaire pour lui-même le cheminement vers l'extraction de l'impression, à partir des éléments extérieurs qui l'ont suscitée. Ce qui implique une plus grande participation du lecteur à l'élaboration d'un sens qu'il devra construire lui-même. La mise en événements des impressions est présentée comme un retour à l'analytique (les mille petites graines dures et séparées), par opposition à la synthèse symboliste, qui tiendrait du bluff, comme le suggère l'image irrévérencieuse du jeu « cartes sur table ». Ce retour à l'analytique serait un retour au matériau brut, non travaillé : à la fiction dans son caractère originaire.

Cette volonté de retrouver un mode de lecture perçu comme originaire trouve un écho, chez les auteurs de romans-fleuves, dans la volonté de renouer avec un mode de lecture moins élitiste. Il s'agit, pour Martin du Gard, de renouer avec le plaisir de la lecture tel qu'il a pu le ressentir à l'adolescence, en se livrant au pouvoir du texte :

La lecture. C'est un plaisir dont les écrivains n'ont pas l'idée. Ils le soupçonnent pour l'avoir éprouvé enfant, et très vivement. Mais il s'est tellement modifié pour eux, depuis !

Voilà certainement plus de dix ans que je ne lis plus comme un lecteur. Cet abandon du lecteur au récit de l'auteur, cet oubli de lui, je ne le ressens plus. Je ne suis plus capable de lire un livre pour ce qu'il y a dedans, pour l'intrigue ou pour l'aventure. (...) Je le lis en regardant au-dessous comment c'est fait. (...) Une phrase de Gide, un chapitre de Dostoïevski peuvent me remuer, m'arrêter le cœur, me labourer comme un soc, et me laisser pantelant. Mais cela n'a rien de commun avec le plaisir délicat et reposant que prennent ceux qui sont le public lettré, les lecteurs, les fidèles de la lecture, pour qui ce fade amusement de se laisser conduire au gré d'un livre neuf, de s'abandonner, dupe consciente et satisfaite, à l'adresse experte des auteurs, est un charme bienfaisant de la lecture³⁴.

Martin du Gard évoque le mode de lecture adolescent qui était le sien à l'époque où il découvrit *Guerre et paix* et *Jean-Christophe*. Il rêve d'un abandon au flux de l'intrigue (non dénué d'ailleurs d'une dimension sexuelle), favorisé par une suspension d'incrédulité qui ferait la part belle aux manipulations de l'auteur, sans pour autant verser dans la naïveté. Pour susciter l'émotion, l'auteur doit accepter de jouer le jeu de la fiction, de même que le lecteur doit accepter de ne pas traquer le procédé. La lecture réflexive a en effet privé l'écrivain de cette capacité d'abandon qu'il souhaite à ses lecteurs.

C'est ainsi que le projet initial des *Thibault* incluait un chantage, un meurtre et autres instruments mélodramatiques. À l'attitude dubitative de Marcel de Coppet, Martin du Gard oppose une assurance contredite par les suppressions progressives de tous ces éléments au fil

³⁴ Martin du Gard, Note de septembre 1915, *Journal*, t. 1, p. 660.

des manuscrits³⁵ : « Le roman actuel se meurt de tourner dans le même cercle mondain, dans une même tonalité “de bon goût”. Il est parfaitement légitime de s’approprier ce facteur essentiel de l’intérêt du lecteur, je veux dire ce côté *aventure*, ou *feuilleton*³⁶. » Cultiver l’attrait du livre pour le lecteur semble si naturel à Martin du Gard qu’il est prêt à prendre le risque de descendre de son piédestal auctorial pour disputer aux feuilletonistes son bien. En se fondant sur sa propre expérience de lecteur, exhibée comme une confession, il exige que le roman se réapproprie un ensemble de procédés dévalorisés, parce que trop soucieux du plaisir de la lecture. Cela ne lui fait pas renoncer à ses prérogatives de romancier *N.R.F.*, loin de là. Il faut donc bien préciser ce qu’on entend par aventure : il ne s’agit pas de réécrire Ponson du Terrail ou de concurrencer *Fantômas*. L’aventure désigne plus généralement le rythme soutenu des événements de tous ordres³⁷. Martin du Gard s’en explique plus précisément à Coppet, auquel il fournit une définition raisonnée du *feuilleton* :

Un roman est fait pour être lu avec un intérêt croissant, c’est *une chute*, il faut entraîner le lecteur dans un mouvement accéléré qui le ravisse hors de lui-même. Ce n’est pas le roman tel que l’ont compris les Français, stylistes, subtils, ratiocinants. Ce n’est pas le roman qu’écrivent les poètes. Mais c’est le vrai roman. Je crois que c’est le don essentiel du romancier : le mouvement, l’éveil jamais satisfait de la curiosité, le piquant perpétuel de l’inattendu. Là, le roman populaire est bien dans la bonne tradition. Tout médiocre et vil qu’il soit, en ceci du moins qu’il est dans le vrai, il entraîne le lecteur, il le passionne, il le brutalise et le tourmente, il le secoue, l’émeut, il le possède entièrement. Rien ne peut me faire autant de plaisir que d’avoir ce don-là. (...) Assez de subtilité et de livres *ennuyeux*. Assez de beauté ennuyeuse. Le beau peut avoir ce caractère entraînant, tenir en haleine l’intérêt. Dostoïevski est bien là le maître. *Crime et châtiment*, c’est un fait divers qui peut passionner mon concierge dans sa loge autant que Gide dans son studio. Ils y prennent l’un et l’autre des plaisirs différents, ils l’aiment pour des raisons différentes, mais l’hameçon mord le même lambeau de chair vive, et c’est l’homme qui, en chacun d’eux, est harponné à vif. (...)

J’aspire à être un romancier véritable ; j’aspire à avoir assez le don d’évocation, de création vivante, pour... sublimer ce qui, sous une autre plume, serait un mauvais feuilleton³⁸.

Comme c’est le cas chez Rivière, le modèle poétique du roman est considéré comme responsable de la perte du plaisir de lecture, et même d’une certaine dénaturation du « vrai roman ». La lecture du roman est un abandon, et cet abandon est présenté comme un encanaillement. Il est en fait assez audacieux de la part du romancier de rappeler, alors que l’immoralité du genre romanesque n’est plus une problématique critique, que l’attrait du

³⁵ Voir à ce sujet les analyses de Bernard Alluin, dans *Martin du Gard romancier*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 261 sq.

³⁶ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 11 janvier 1921, *Journal*, t. 2, p. 1236.

³⁷ De même, l’*Essai sur le roman* de Duhamel constitue un éloge de la lecture : « D’Alembert, dans son *Éloge de Marivaux*, s’écrie : « Malheur à tout roman que le lecteur n’est pas pressé d’achever ». Voilà une boutade pleine de sens. La première vertu d’un roman est de ne nous point ennuyer. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 39.

³⁸ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 10 octobre 1921, *Journal*, t. 2, p. 267. Il cite l’exemple du procès de Mitia, dans *Les Frères Karamazov*, qui comporte selon lui les données du feuilleton, transfigurées par l’art.

roman a pour le lecteur quelque chose de sexuel. Un texte souterrain, fait de métaphores suggestives, se développe. On peut comprendre à partir de là le reproche formulé envers les écrivains « ratiocinants » : le roman doit se situer non du côté de la raison, mais de la passion.

Le bénéfice de ce renoncement au roman des poètes est un élargissement du public. Il faut remarquer que les deux archétypes antithétiques de Gide et du concierge renvoient à l'ensemble d'un lectorat qui irait des spécialistes du roman aux lecteurs issus des milieux populaires. Ce souci d'universalisation de la lecture, qui est ancré dans l'éthos de Martin du Gard, est ici présenté comme une leçon de relativité : chacun peut prendre son plaisir où il veut. Il est naturel que ce relativisme éthique soit étendu au romancier, s'il veut se donner les moyens de toucher le lecteur.

Je pense maintenant qu'il faut, avant tout, qu'un livre ne soit pas emmerdant, qu'il séduise par un attrait de nouveauté, d'inattendu, de dramatique, de mélo-dramatique même. Ne nions pas cet attrait, qui nous fait lire, même nous, malgré nous, jusqu'au bout, telle œuvre médiocre, infâme, rencontrée par hasard. Cet attrait existe, il est légitime, il fait partie du plaisir de la lecture, il a de tout temps été l'apanage des romanciers. S'il est depuis trente ans, depuis Bourget, tombé dans le domaine commercial des feuilletonistes, cela ne veut pas dire qu'il n'appartient plus qu'à eux et que les écrivains de race doivent s'en passer. Rendons au roman ce côté aventureux, imaginatif, excessif même, qui transporte le lecteur un peu hors de son fauteuil habituel, qui lui fasse accomplir, par un miracle d'imagination, un voyage en pays inconnu. C'est notre droit de romancier, et l'avenir (certain côté de l'avenir du grand roman à vaste composition que je cherche) est là³⁹.

La lecture est finalement définie comme un dépaysement, un renoncement à soi : au ravissement « hors de soi » répond ici l'idée du voyage en pays étranger. C'est dans le fauteuil magique de Proust⁴⁰ que Martin du Gard voudrait faire monter le lecteur : ce mode de lecture privilégiant l'exercice de l'imagination est le signe d'une volonté de réhabilitation de la lecture qui inscrit l'œuvre romanesque de Martin du Gard dans le droit fil des conceptions de Rivière.

³⁹ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 11 janvier 1921, *Journal*, t. 2, p. 1236.

⁴⁰ Le fauteuil magique fait voyager à son insu le dormeur : « Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. » ; Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 5.

L'ancrage spatio-temporel de la lecture

En quoi le roman d'aventure transformera-t-il la lecture ? En définissant le roman d'aventure, Rivière définit un nouveau type de composition romanesque. Alors que la composition de l'œuvre symboliste, caractérisée par la simultanéité des parties, est en quelque sorte visible en un coup d'œil, comme des oiseaux qui s'envolent tous en même temps d'un buisson, ou « un jardin épanouissant à chaque fois au hasard tous ses parterres odorants et diffus »⁴¹, tel ne pourra être le cas pour le roman d'aventure. Il ne s'agit pas seulement de longueur textuelle, mais de revenir à un modèle structurel plus flou, où tout ne dériverait pas d'une idée unique : le roman d'aventure aura une croissance plus organique. Comme une plante, il pourra être complet avec ou sans la pousse supplémentaire. Le sujet est appelé à connaître une expansion presque anarchique, puisque tout ou presque aura vocation à entrer dans ce nouveau genre de roman – point de rapprochement essentiel avec le roman-fleuve. Jules Romains a également recours à la métaphore organique pour décrire sa structure fuyante : « Je crois beaucoup au mouvement, à la poussée naturelle ; à ce que j'appellerai la direction végétale, le sens de végétation de l'œuvre. Si je changeais après coup l'ordre de cette végétation, j'aurais l'impression de remplacer du vivant par du fabriqué⁴². » Proliférant comme pour elle-même, l'œuvre suivrait ainsi un cheminement fait de détours et de contournements.

Cette croissance démesurée entraîne une évolution des modalités de lecture. Alors qu'un poème se découvre en un instant, le roman d'aventure ne pourra se lire que progressivement. Le lecteur devra accepter de suivre le cours du fleuve. La lecture du roman d'aventure se substitue à la lecture du poème comme la durée à l'immédiateté ; ainsi le roman-fleuve ne fait pas que mettre en scène le temps déroulant son fil, mais l'inclut dans l'expérience esthétique. La temporalité du roman envahit ainsi le temps du lecteur.

⁴¹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 311.

⁴² Conférence sur « Le travail en littérature », prononcée en 1954, citée dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 255. Cette image apparaît également chez Gide : « Le livre, maintenant, semble parfois doué d'une vie propre ; on dirait une plante qui se développe, et le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient. Même, il paraît qu'il n'est pas habile de chercher à "forcer" la plante ; qu'il vaut mieux en laisser les bourgeons se gonfler, les tiges s'étendre, les fruits se gonfler lentement ; qu'en cherchant à devancer l'époque de leur maturité naturelle, on compromet la plénitude de leur saveur. » ; A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard coll. « L'Imaginaire », 1995, p. 78-79.

Tandis que le roman devient un voyage au long cours pour le lecteur, la création romanesque elle-même est décrite en termes d'espace, métaphore d'un nouveau rapport au temps qui se joue dans le roman d'aventure. Alors que l'œuvre symboliste était toute entière de mémoire, le romancier idéal sera tourné vers l'avenir, faute de vue d'ensemble. Sur lui aussi, la temporalité pèse matériellement. « Ici nous avons un créateur qui marche entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui⁴³. » Ainsi la profusion du roman d'aventure le dote d'une sorte d'indépendance, en fait une œuvre qui échappe à son auteur. Sous le sens commun d'*aventure* se dissimule le sens de *hasard*, et l'idée que l'écrivain progresse, comme son héros, à l'aventure. On passe d'une lecture synoptique à une lecture pas à pas, et d'une démarche créatrice définie en termes de plongée dans les profondeurs à une création linéaire. Là encore, Jules Romains présente une convergence significative avec le manifeste de Rivière, leur accord se traduisant par la similitude de leur langage métaphorique.

À la vérité, et c'est en cela que l'œuvre d'art ressemble aux produits de la nature, l'esprit de construction doit y participer de l'instinct de construction vivante. Un organisme vivant a sa façon à lui, qui n'est pas celle d'un édifice, de réaliser un plan initial et d'être, ou plutôt de devenir, une architecture. Et dans le passage du plan à l'édifice il y a place pour cette poussée végétale, pour cette spontanéité constructrice dont je parlais⁴⁴.

Le modèle organique complexifie parfaitement l'image architecturale en y ajoutant la dimension du hasard. Tout comme le lecteur, l'auteur fait mine de se laisser aller à une volonté extérieure, il renonce à la maîtrise intégrale du développement de son texte – la victoire mimétique est à ce prix. L'auteur face à son œuvre choisit d'adopter la position du lecteur lui-même face au monde, puis face à l'œuvre : celle d'un découvreur, ou même d'un promeneur, bref, de quelqu'un qui prend son temps.

⁴³ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 334.

⁴⁴ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 264.

Longueur et complexité

Ainsi s'amorce une métamorphose de la structure, qui va tendre à renverser les conceptions de la longueur⁴⁵ :

D'abord ce sera une œuvre longue, et même une œuvre où il y aura des longueurs. Comme l'écrivain ne sait pas où il va, comme il n'a pas sans cesse devant les yeux le sens de l'histoire qu'il raconte, comme il ne voit pas en quoi elle est intéressante, il ne peut pas choisir entre les idées qui lui viennent ; comme elles lui cachent tout horizon, il ne peut pas distinguer lesquelles sont les plus importantes et il est obligé de les donner toutes. (...) Dans son esprit, l'œuvre, au lieu de s'éclaircir et de se raréfier, s'augmente et se développe ; disons même : s'encombre et se surcharge⁴⁶.

La question de la structure est ainsi posée en des termes assez différents de ce que peuvent laisser prévoir les tables couvertes de fiches et de volumineux dossiers d'un Martin du Gard. Il est évident pourtant que le roman-fleuve, par ses dimensions, aussi bien que par le temps échelonné de sa rédaction et de sa parution, ne peut être entièrement déterminé d'avance⁴⁷. Le romancier sera dans la conception de Rivière dépassé par sa propre imagination, et bien embarrassé de rendre compte de ses trouvailles. Son inventivité s'exercera aux dépens de son esprit de synthèse, ou plus exactement il prendra le risque assumé de renoncer à cette vue en surplomb qui caractérise le romancier démiurge. Pour créer un monde, il doit accepter de s'y perdre, de suivre le cheminement minuscule des détails événementiels. Naturellement, cela implique un retrait de la dimension subjective de la narration.

Il faut que votre imagination s'abaisse jusqu'à sentir les fissures que lui imposera la réalité, jusqu'à ce qu'elle craque et s'émiette ; il faut qu'elle approche des choses jusqu'à ce qu'elle soit envahie par la gêne et par l'obligation, jusqu'à ce que remonte en elle le malaise et l'humilité du détail. Dans l'œuvre qu'enfin vous me présenterez, je veux ne plus trouver trace des plaintes de votre cœur, de vos mélancolies, ni de vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements.

En d'autres termes la parfaite actualisation d'un roman, c'est sa parfaite activité. Quand il est en acte, c'est quand il n'est plus composé que d'actions. Plus aucune place pour le rêve, ni pour les décors immobiles ; tous les éléments travaillent. L'œuvre est pareille à ces machines où rien ne dort et qui, sitôt qu'elles sont en marche, semblent n'être plus faites, au

⁴⁵ Voir à ce sujet le deuxième chapitre de la thèse de Christophe Pradeau, *L'Idée de cycle romanesque*, p. 213 sq.

⁴⁶ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 336.

⁴⁷ Aux monstrueux dossiers de préparation des *Thibault*, on peut, il est vrai, opposer la toute petite boîte de fiches préparatoires aux *Hommes de bonne volonté*. Jules Romains rapporte dans *Amitiés et rencontres* la différence de méthode qui l'oppose à Martin du Gard. « Pour mes *Hommes de bonne volonté*, rapporte-t-il, j'avais certes établi un plan et réuni quelques notes. Mais le tout tenait dans un dossier épais de quelques centimètres à peine. (...) Martin du Gard, un jour que je m'étonnais de ne le voir jamais quitter Nice, fût-ce pour quelques semaines, me répondit qu'il ne pouvait pas travailler sans avoir sous la main sa documentation. Et il me montra la pièce où il travaillait. Cette pièce était remplie de dossiers. M. du G. avait établi tout un système de notes, de fiches, de tableaux synoptiques et autres, auxquels se se référait constamment. » ; J. Romains, *Amitiés et rencontres*, Paris, Flammarion, 1970, p. 130-131.

lieu de matière, que d'innombrables fonctions⁴⁸.

Rivière va donc jusqu'à l'idée d'une saturation événementielle, et cette saturation constitue la condition d'un réalisme au pouvoir illusionniste multiplié. Le roman ne sera pas seulement de dimensions importantes, il sera également le lieu d'une interpénétration maximale des parties. Tous les rouages doivent jouer de concert. Mais cela n'en fait pas pour autant une machine trop bien rodée. La complexité de l'entrelacs de détails l'emportera sur la prévisibilité du système. C'est même en ajoutant des éléments qui dépassent, qui achoppent, que le romancier donnera à son histoire un poids susceptible de l'ancrer, de lui donner une lourdeur qui ressemble au vrai.

Pour être bon, il faut qu'il soit abondant, car c'est son abondance qui fait sa réalité ; rien ne lui est plus utile que l'inutile : c'est par tout ce dont il pourrait se passer qu'il prend sa consistance, son épaisseur, son volume. Aussi longtemps qu'il n'est composé que de traits indispensables et qui vont tous dans le même sens, il est comme une arme trop aiguë, il passe au travers de la réalité, il ne s'y arrête pas, il ne s'y installe pas, il n'y fait pas son siège. Les détails supplémentaires, les digressions de toutes sortes, tout ce qui vient se mettre en travers, tout ce que le lecteur voudrait écarter, c'est tout cela qui retient l'histoire, qui l'empêche de filer, qui l'attache enfin à terre. Ses longueurs, ses détours lui donnent de l'encombrement, elle s'embarrasse elle-même ; elle s'accroche, elle demeure, elle existe⁴⁹.

Une passerelle se construit ici entre l'importance du volume textuel et le réalisme, si l'on entend par là l'adéquation de la fiction à la vie. Si le roman-fleuve, à l'instar du roman d'aventure tel qu'il est ici imaginé, est long, c'est parce qu'il est réaliste, et vice-versa. Le roman-fleuve se situe, on l'a vu, dans un processus évolutif : il se présente comme l'achèvement du roman réaliste, dont il veut pousser la logique mimétique à son terme. Ses dimensions démesurées sont une conséquence presque inéluctable de ce choix. Jacques Dubois relie ainsi l'expansion dans laquelle est lancé le roman réaliste à la dimension totalisante de sa visée explicative : « C'est aussi parce que le réel (ou le social) semble inépuisable que l'écriture s'impose d'aller toujours plus avant. Avec l'espoir de tout englober en une seule masse mais le sentiment que la progression n'aura pas de fin⁵⁰. » Les deux caractéristiques essentielles du roman-fleuve ont donc un lien de causalité. L'adoption du réalisme entraîne la longueur, dans la mesure où l'on n'écrit un roman réaliste que pour être plus réaliste que ses prédécesseurs. Mais cette apparente relation de cause à effet est réversible. Prendre parti pour la longueur n'implique-t-il pas de faire sien l'impératif réaliste ? Rivière fournit un point de passage possible, sinon entre longueur et réalisme, du moins entre la longueur et une sorte de réalité, de présence de la fiction. « Un événement ou un

⁴⁸ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 333-334.

⁴⁹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 337-8.

⁵⁰ J. Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil coll. « Points », 2000, p. 73.

personnage imaginés commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent », écrit-il, ce qui implique l'existence d'un effet de réel qui résiderait dans la longueur :

Car enfin à cette profusion de traits particuliers le lecteur ne peut sentir d'autre source qu'une réalité ; leur étrange conjonction ne peut pas s'expliquer autrement ; au centre de ce foisonnement, nous devinons quelque chose qui existe ; je ne dis pas que nous soyons obligés de le supposer, mais nous le voyons, nous éprouvons directement sa présence ; nous sommes mis en contact immédiat avec le réel⁵¹.

Ainsi le chemin est fait en sens inverse, de la longueur à la ressemblance du texte avec le monde. Si le roman au long cours est réaliste, c'est parce que la multiplicité et l'entrecroisement de ses détails n'ont d'égal, toutes proportions gardées, que le réel. Contre la tentation du roman à thèse, de la redondance didactique, la longueur et son caprice sont donc une manière de retourner au réel. La masse digressive, en quelque sorte, arrête l'attention du lecteur, et en le forçant à s'attarder, impose le roman comme un monde à part. C'est là ce qu'entend Rivière par l'avènement d'une existence de l'œuvre. Cette existence est suspendue à la soumission de l'œuvre à la contingence. Dès lors, il devient possible pour le lecteur de s'égarer au sein du livre, et le risque d'une perte de maîtrise intellectuelle passe du pôle de l'auteur à celui du lecteur. « On perd de vue sa direction, son fil » explique Rivière, « avec ses prolongements de toutes parts, elle ressemble à ces êtres marins qui avancent dans n'importe quel sens. Il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français⁵². » On le voit, le roman d'aventure est plus du côté du monstrueux que de l'harmonieux, ce qui constitue un point de convergence évident avec le roman-fleuve tel qu'il est vu dans sa réception immédiate⁵³. Mais l'essentiel ici est l'idée d'une perte des repères pour le lecteur, corollaire au renoncement de l'auteur à son statut de demiurge tout-puissant. Puisqu'il doit faire place à une poétique de la digression, le roman d'aventure assumera une certaine part d'obscurité, qu'il importe de redéfinir.

Les imaginations du romancier n'ont aucun besoin d'aller toutes ensemble échouer dans l'évidence ; elles ont leurs destinations singulières et mystérieuses ; il n'y a pas de terme commun à leurs voyages parallèles : pour chacune il y a une rivage différent qu'elle doit venir toucher en secret. On peut même dire que, bien loin de trouver leur perfection dans la simplicité abstraite, au contraire c'est souvent de là qu'elles partent pour aboutir à un état complexe et enveloppé : telle histoire, qui s'est présentée sous un aspect facile et limpide, aura besoin, pour parvenir à sa plénitude définitive, de s'embarasser de mille détails étranges et contradictoires, d'épaissir sur elle le réseau des traits injustifiables, d'entrer enfin

⁵¹ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 338.

⁵² J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 337.

⁵³ Voir à propos de la critique du roman-fleuve considérée comme tétatologie les analyses de réception de Tiphaine Samoyault, dans l'introduction et le premier chapitre de *Romans-mondes*.

hardiment dans les régions de l'obscurité⁵⁴.

S'appuyant sur l'exemple de Dostoïevski, il met en évidence le retour à l'obscurité qui se produira logiquement dans le développement du roman d'aventure. Mais une obscurité entendue au sens délimité par Proust, c'est-à-dire l'inverse d'un hermétisme. Le roman, selon Rivière, doit s'opacifier pour présenter un reflet convaincant de la réalité, a priori illisible. Cela ne veut pas dire que le lecteur s'y égarera fatalement. Rivière s'attarde à la fin de son article sur la lecture plutôt que sur les techniques d'élaboration du roman d'aventure (qui devront faire l'objet d'un autre article, malheureusement jamais écrit), et il remet au centre la notion d'intelligence.

Au contraire, l'émotion que nous donnera le roman d'aventure, l'intelligence y sera mêlée. Elle sera tout aérée par elle, tout éclaircie ; plus légère, plus gaie, plus vive que le trouble poétique, moins profonde sans doute, mais plus active et plus claire, plus pareille aux joies de la vie. Dans le plaisir de notre lecture, il n'y aura pas que cette sourde sensation de présence, que cette sensibilité immédiate et continue ; il y aura aussi la joie qu'éprouve l'intelligence à pressentir, à calculer, à rapprocher les événements, à les deviner, à se les expliquer ; il y aura une sorte de va-et-vient de l'agrément. (...) notre plaisir aura des renoncements, des attentes, il saura se replier pour bondir, il saura se nourrir même d'impatience ; nous pourrions trouver du plaisir à n'en pas prendre pendant un moment ; nous admettons qu'il y ait des chapitres qui aient d'autres raisons d'être là que l'émotion dont ils sont chargés ; soit qu'ils servent à préparer les suivants, soit qu'ils interviennent pour les retarder, pour les faire attendre.

L'infléchissement de l'acte de lecture annoncé par Rivière prend non seulement en compte la temporalité de la lecture, mais instaure également un rythme. Anticipation et compréhension rétrospective sont les deux éléments qui conserveront à cette nouvelle lecture une dimension active. La lecture du roman d'aventure sera, aussi bien que celle du poème symboliste, une aventure intellectuelle. Rivière répond à l'objection selon laquelle il ne ferait que décrire l'émotion romanesque en général en faisant porter l'accent sur la nécessité d'une découverte progressive du monde fictionnel – par opposition à un roman trop centré sur un événement unique vers lequel tout convergerait, à la manière dont un roman policier remonte vers le crime initial.

Une redéfinition du pacte de lecture se joue ici, conséquence de l'idée centrale d'une certaine perte de maîtrise de l'auteur face à un divers que l'écriture peine à contenir. L'œuvre semble dès lors animée d'une vie propre. Cependant, cette perte de maîtrise, loin d'engendrer une obscurité, est le signe d'une complexité qui appelle le lecteur à déchiffrer à son tour le chaos du divers que la narration a accueilli.

⁵⁴ J. Rivière, « Le Roman d'aventure », p. 327.

1.1.2. Thibaudet : défense et illustration de la longueur

*Le cheminement d'un roman-fleuve ressemble plus à celui d'une péniche qu'à celui d'un hydravion*⁵⁵.

Le manifeste du roman d'aventure délimite, on l'a vu, une nouvelle aventure de la lecture. La métamorphose la plus évidente est l'inscription dans cette activité de lecture du temps, d'un temps long, voire d'une perte de temps. Ce qui suppose pour le lecteur un otium presque insolent. Dans le roman imaginé par Rivière, la lecture se matérialise en durée ; aussi c'est tout d'abord la longueur qui constitue le lieu polémique et l'ancrage problématique du roman-fleuve. Le débat théorique a pour point de départ un article repris dans *Pages de critique et de doctrine* où la longueur jugée excessive de *Guerre et paix* suscite les foudres de Paul Bourget⁵⁶. C'est en réponse à cette attaque que s'élaborera la défense du roman long (décliné en roman-fleuve, roman-cycle, roman familial, etc.), bâtie par Thibaudet tout au long de sa carrière de critique, des articles parus dans la chronique « Réflexions sur la littérature » de la *N.R.F.* à son ouvrage posthume, *l'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. La réflexion se déploie à partir de cette hypothèse : « Le théâtre "n'a pas le temps" et le roman "a le temps" »⁵⁷.

« *Le roman a le temps* », ou pourquoi la longueur

À se pencher sur la réception critique des romans-fleuves, la réflexion de Thibaudet n'est pas aussi isolée qu'on pourrait le croire. Le rôle du temps dans le roman est notamment au cœur de la critique d'Alain. Ce dernier adosse sa lecture de Balzac à l'hypothèse suivante : « Il me semble qu'on peut dire qu'une des lois du roman est la loi du temps, à savoir que ce

⁵⁵ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 520.

⁵⁶ P. Bourget, *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1912, t. 2, p. 161-171.

⁵⁷ A. Thibaudet, « Le centenaire de George Eliot », *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 97.

qui doit arriver n'arrive pourtant pas tout de suite⁵⁸. » C'est dans le retardement du dénouement que s'ouvre l'espace de la lecture. Comme pour le rythme de lecture imaginé par Rivière, le roman doit se déployer en une dynamique de suspens et d'accélération. Pour Alain, on peut supposer que le plaisir de la lecture se fonde sur la notion philosophique de retardement de l'accomplissement du désir. Il ne s'agit cependant pas d'une simple manipulation de l'esprit du lecteur : Alain veut au contraire montrer que cette attente est immanente à l'intrigue, et qu'elle surgit du déploiement événementiel même de la fiction. Cette idée est née de sa lecture des grands romanciers du siècle précédent, au premier rang desquels figurent Balzac et Tolstoï : « Les longueurs de Balzac et Tolstoï », écrit-il, « sont bien savantes ; ce sont en quelque sorte des *attentes réelles*, pendant lesquelles on sait bien que l'événement mûrit⁵⁹. » L'attente « réelle » peut être comprise comme celle du lecteur : le temps d'attente, encore une fois, déborderait du temps du récit sur le temps du lecteur. Mais on peut aussi y voir comme une nécessité émanant de l'histoire fictive. Ainsi, loin d'être un choix formel de la part de l'auteur, la longueur serait immanente au sujet même du roman.

Alain incarne l'esprit d'une génération intellectuelle. Aussi Duhamel le convoque-t-il comme une autorité bienveillante et presque une caution philosophique. Dans ses essais, il revient à plusieurs reprises sur un échange épistolaire dans lequel le philosophe faisait l'apologie de la longueur. « Alain m'écrivait naguère : Il faut que les romans soient longs, il faut que le lecteur ait le temps de lier connaissance avec les personnages romanesques. Alain n'a certes pas tort⁶⁰. » Cet argument d'autorité en faveur du roman long, appuyé par la litote finale, prend un poids plus considérable encore lorsqu'il est paraphrasé, dans *Chronique de Paris au temps des Pasquier*. Dans cet auto-commentaire, Duhamel met en perspective sa propre carrière littéraire, de manière à présenter l'intervention critique d'Alain comme son pivot. « J'en étais à m'essayer dans l'art du récit, et je venais de publier un bref roman, quand je reçus une lettre d'Alain, témoin perspicace de toute une génération. Alain me disait, en substance, que le véritable roman doit être long, que le lecteur, par ainsi, doit avoir le temps de nouer connaissance avec les personnages qu'on lui présente⁶¹. » Ainsi, comme dans l'argumentation de Rivière, le roman se définit en tout premier lieu par la relation qu'il instaure avec le lecteur. Le lien doit se nouer d'autant plus étroitement que la paraphrase d'Alain par Duhamel institue ici un régime de la métalepse : à la faveur d'un certain volume textuel, des relations personnelles pourront être nouées entre lecteur et personnage, ce qui

⁵⁸ Alain, *Balzac*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1999, p. 22.

⁵⁹ Alain, *Propos*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, t. 2, p. 369. Je souligne.

⁶⁰ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 85.

⁶¹ G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, Paris, Union Latine d'Éditions, 1951, p. 28.

implique soit que le lecteur passe dans le monde du roman, soit que le personnage s'en échappe pour rejoindre celui du lecteur. Ces phénomènes de métalepse sont une obsession du discours critique des auteurs de roman-fleuve : on y reviendra. L'ajout de la dimension temporelle est ainsi conçu comme un moyen de rapprocher quasi magiquement la fiction de la réalité qu'habite le lecteur.

La place ménagée à la recommandation d'Alain par Duhamel est un exemple significatif de la façon dont la longueur est forgée en nécessité, par des auteurs en quête de légitimité. Le besoin ressenti de convoquer une autorité intellectuelle montre bien à quel point le choix de la longueur peut être perçu comme intempestif. On voudrait avancer l'hypothèse suivante : en convoquant la figure d'Alain, Duhamel élargit son projet romanesque à des dimensions philosophiques, et resitue la longueur dans le problème plus large de la perception du temps. Si Alain est érigé en une sorte de muse républicaine, peut-être est-ce parce que le choix de l'écriture linéaire, où pourrait s'inscrire la durée, paraît curieusement déplacé à une époque où le sentiment de la continuité temporelle ou historique est en crise. Le roman-fleuve tenterait ainsi d'aller contre le sentiment de fin du monde qu'a inspiré la Première Guerre mondiale, et de renouer le lien cassé entre passé, présent et avenir.

La crise de la durée

Par opposition à celle de Rivière, l'approche de Thibaudet n'est ni prescriptive, ni même prospective. Au contraire, il élabore sa défense du roman au long cours contre une tendance critique négative, alors que ces mêmes romans rencontrent déjà le succès auprès du public. Pour Thibaudet, l'importance conquise par le roman-fleuve ou le roman-cycle dans les années vingt et trente n'a rien d'un accident de l'histoire ; il en fait au contraire une conséquence de la configuration historique, sociale et intellectuelle de son époque. Dans la perspective générationnelle qu'il adopte, et qui lui permet d'esquisser les grands mouvements de l'histoire littéraire, il reste prudent quant à ceux qu'il baptise « la génération de 1914 » (c'est-à-dire celle des romanciers nés vers 1885), dans la mesure où il estime que leur proximité pourrait susciter des illusions d'optique. Cependant, il formule une hypothèse synthétique, celle d'un manque irrémédiablement creusé par la Grande Guerre : « La guerre a pu donner aux *Vingt ans en 1914* des traits positifs importants, » concède-t-il, « mais surtout, hélas, elle leur a retiré de l'être, leur a substitué une place vide. La génération de 1914 est,

dans une large proportion, la génération absente, mutilée »⁶². Pour Thibaudet, cette mutilation n'est pas un phénomène purement sociologique : elle a eu des conséquences fondamentales sur la production littéraire. Un doute moral, métaphysique, politique s'installe au fondement même de la pensée ; et il est tout sauf certain que ce doute permette, à l'instar du doute cartésien, de refonder un système de pensée plus solide que les précédents. Contrairement au doute hyperbolique, il ne fait pas place à un fonds irréfutable : il subsiste comme un scepticisme latent de la pensée. On peut comprendre, à partir de ces éléments, pourquoi Thibaudet érige Proust et Freud en figures tutélaires des années vingt, soulignant leur parenté en termes de vision du monde et d'impact sur l'imaginaire collectif. « Voici surtout ce que cette génération tire d'elle-même », conclut-il : « une inquiétude qui lui est propre, une recherche, une mobilité dont on attend tout, et qui n'aboutissent pas⁶³. » Destiné à compenser, dans la mesure du possible, l'écroulement de la société de la Belle Époque, le roman-fleuve correspondrait donc à une problématique tentative de reconstruction du monde. En ce sens, il ne serait pas anachronique, mais au contraire le miroir incomplet, déformant peut-être, qui correspondrait à la perception de l'époque par elle-même. En effet, le projet d'écrire un roman au long cours implique une cohorte de risques assumés, liés à l'idée d'une œuvre en devenir : l'auteur arrivera-t-il au bout de son entreprise ? Les lecteurs lui assureront-ils, par leur fidélité, la possibilité matérielle de continuer à écrire ? L'avenir du roman-fleuve est incertain, mais c'est là un pari que les auteurs se sentent obligés de prendre. Ce pari peut être un reflet de la situation historique telle qu'elle est ressentie aux lendemains de la guerre : la génération de 1914 a été coupée de son passé par la guerre, et elle n'est plus certaine que l'avenir existe. Dans la pensée de Thibaudet, cette génération se pressent déjà « entre deux guerres ».

On comprend dès lors que, pour Thibaudet, ce soit sur la perception du temps que porte cette crise qui secoue les consciences, et qui plonge des racines profondes dans la guerre. Il la baptise « crise de la durée ».

Inégaux en importance, le déclin de l'humanisme, le massacre des jeunes élites, la nécessité de vivre sur des stocks, les révolutions de l'outillage et des sens humains, ont collaboré avec un sentiment général et profond d'instabilité pour ôter à cette génération les moyens normaux de durer. Ils ont pour elle déséquilibré le temps. Comme le traité de Versailles a posé le problème des peuples sans espace, voici posé le problème des générations sans durée, ou, moins brutalement, des générations qui connaissent une crise de la durée.

La durée sociale est une mémoire et une habitude. Toutes les mémoires et les habitudes

⁶² A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 515.

⁶³ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 517. La notion d'inquiétude est longuement développée par Daniel-Rops en 1926, qui la lie également à une époque de discontinuité : « La guerre, en bouleversant tout, a rompu les fils ténus qui attachaient Gulliver au sol. Pendant plusieurs années, l'imprévu, le tragique, a été de règle : la continuité a été abolie, le monde sautait de heurts en cahots. » ; Daniel-Rops, *Notre inquiétude*, Paris, Perrin, 1954, p. 71.

ont été bousculées. D'une part la rupture avec l'avant-guerre, d'autre part l'incertitude absolue des lendemains, semblent donner la vie, comme on disait dans le droit ancien, en précaire, et singulièrement la vie littéraire⁶⁴.

Que signifie l'emploi du terme « durée » de préférence à celui de « temps » ? Thibaudet semble synthétiser ici des acceptions assez différentes de *durée*. On pourrait supposer que le choix de ce mot réponde à une obédience bergsonienne, mais en l'occurrence le propos semble élargi, par rapport à l'acception philosophique du terme. Le critique élabore une hypothèse d'histoire des représentations, qui s'appuie sur un élément difficile à cerner : la conception du temps parmi la jeune génération contemporaine. Son analyse nous fait passer de la durée comme survie (d'où la brutalité de l'expression « génération sans durée », et le correctif qui s'ensuit) à la durée comme perception du temps. Si la « durée sociale », qui semble une explicitation de l'occurrence précédente, est faite de mémoire et d'habitude, il nous faut supposer qu'elle est alors entendue dans le sens de *continuité*, ce qui permet à Thibaudet d'articuler la « rupture » passée et le doute qui grève l'avenir. C'est en définitive le sens de la continuité (ce qui nous rapproche du sens bergsonien de la *durée*, mais en lui conférant une dimension collective) qui a été brisé pour la génération de 1914 ; et c'est ce sens de la continuité dans le temps historique que le roman-fleuve tentera de restaurer. Les sens de durée déclinés ci-dessous, dans la suite de l'analyse, en font une notion synthétique qui réunit connaissance du passé, fidélité envers lui, inscription de l'action dans le temps long, et enfin mémoire.

De quelque côté que nous abordions la situation littéraire de la génération qui n'a pas fini son bail, nous retrouvons devant nous, sous une forme ou sous une autre, la crise de la durée. De la durée qui était liée à un minimum d'humanisme, soit de langage commun et d'étoffe traditionnelle. De la durée qui conserve à la manière d'une conscience, et qui sert d'amortisseur aux commencements absolus. De la durée vivante qui est solidarité avec le passé et confiance dans l'avenir. De la durée avec laquelle plus radicalement encore que nous, les jeunesses d'autres grandes nations ont rompu le pacte. Le journal et le cinéma, qui tendent à évincer la littérature proprement dite, c'est-à-dire le livre, impliquent des puissances d'oubli précisément autant que la littérature classique impliquait des puissances de mémoire⁶⁵.

La crise de la durée est liée à une perte de la mémoire. Comme chez Bergson, la durée est, au sens où l'entend Thibaudet, ce qui nous permet d'investir passé et avenir dans le présent, et par là de comprendre que la distinction entre ces trois notions n'est qu'une vue de l'esprit. C'est cette durée ressentie que la génération de 1914 s'efforce, dans l'hypothèse de Thibaudet, de restaurer – bien qu'elle ait perdu l'assurance intellectuelle que conférait la mémoire aux générations précédentes. Alors que la littérature a toujours été régie par cette

⁶⁴ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 521.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 523.

mémoire, l'après-guerre coïncide selon Thibaudet avec le moment où elle bascule dans l'oubli. Là encore, le roman-fleuve s'avère un reflet troublant de sa théorie : par sa longueur et la distorsion temporelle de la lecture suscitée par ses délais de publication, il multiplie pour le lecteur les occasions d'oublier et de perdre ses repères ; et ce, en dépit d'une obsession de la composition architecturale.

Face à ce moment historique défini par Thibaudet comme une crise de la durée, les romanciers s'efforcent de reconstruire quelque chose à partir des débris du monde ancien. On a là encore un élément de compréhension des postulats du roman-fleuve : longueur et réalisme sont conçus, on va le voir, comme les instruments indissociables d'une reconstruction du monde – dont on ne peut pas savoir si elle aboutira.

Reconstruire un monde ?

Quels éléments d'explication devons-nous retenir pour expliquer le choix de la longueur dans le roman-fleuve ? La question se pose d'autant plus que, dans l'article qu'il consacre à la dimension idéologique du roman-fleuve, Maurice Rieuneau souligne la relative absence de débat théorique sur la longueur dans l'entre-deux-guerres : le double postulat du roman-fleuve, forme longue et réalisme, semble s'imposer de lui-même. Il s'interroge dès lors sur les raisons d'un choix esthétique qui n'a rien d'évident, puisqu'il va à l'encontre de toute une tradition de la concision et de la concentration dramatique. La longueur, propose-t-il, est un moyen de se dédouaner du reproche de frivolité, sous le coup duquel le roman se trouve toujours, puisque Valéry peut encore s'insurger contre les marquises qui sortent à cinq heures⁶⁶.

Au fond, on pourrait dire que, pour les écrivains de la génération de 1885, la forme longue était d'abord un gage de sérieux. (...) En créant tout un monde, en faisant vivre de nombreux personnages, plusieurs intrigues, en introduisant les faits sociaux et les événements historiques dans leurs œuvres, il est certain que les romanciers ont eu le sentiment de lester le roman français d'un poids de vérité, de gravité même, de le laver du soupçon de légèreté⁶⁷.

Parce qu'il développe une histoire au long cours, le roman-fleuve met en scène des intrigues multiples, et livre ainsi l'image d'une société plus que d'un protagoniste individuel ; à mesure

⁶⁶ Breton rapporte que Valéry lui aurait confié qu'il se refuserait toujours à écrire « La marquise sortit à cinq heures » ; voir le *Manifeste du surréalisme* (1924), A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. 1, p. 314.

⁶⁷ Maurice Rieuneau, « Réflexions sur le roman-fleuve : formes et idéologie », *Cahiers de Malagar*, n° 3, été 1989, p. 88.

que l'histoire se ramifie s'ouvre dans la narration une brèche, dans laquelle l'Histoire pourra s'engouffrer. Ainsi le roman gagne en mimétisme à mesure que ses dimensions augmentent.

Le sujet du roman-fleuve est ainsi appelé à s'élargir par cercles concentriques : de la longueur qui englobe toute une vie, on passe à l'idée d'une longueur subsumant la vie d'une famille au fil des générations, puis à une longueur capturant la durée historique, miroir d'une société entière. Si on se cantonne aux œuvres ayant connu le plus grand retentissement à l'époque, cet élargissement progressif peut offrir une perspective historique d'ensemble sur le roman-fleuve : on passe du cercle de l'individu de 1912, avec *Jean-Christophe*, au roman familial que constitue la première partie des *Thibault* (que l'on peut interrompre à la « rupture de construction » qui précède *L'Été 1914*), et enfin au roman d'une société qui commence à paraître en 1932, sous la plume de Jules Romains⁶⁸. L'essor du roman-fleuve coïncide donc avec un effort de plus en plus ambitieux de mise en forme du monde : de plus en plus explicitement, le roman-fleuve devient le métonyme d'une société.

La longueur dans le roman-fleuve s'accompagne donc d'un élargissement du sujet : ces deux éléments peuvent être conçus comme des orientations visant à compenser la « crise de la durée », dans le scénario historique de Thibaudet. Mais celui-ci apporte une légitimité croissante à ces choix esthétiques en les décelant chez des romanciers du XIX^e siècle, qui établissent ainsi des précédents. Les articles parus dans la chronique littéraire de Thibaudet à la *N.R.F.* permettent d'établir un parcours entre les différents romans qui participent à la construction du roman long comme objet littéraire.

Plutôt que d'élaborer une théorie en bonne et due forme du roman-fleuve ou du cycle romanesque, Thibaudet multiplie les catégories, en fonction du sujet. Mais il assigne à toutes ces catégories une volonté de recapturer la durée. Cet élément de compréhension vaut aussi bien pour les « romans de la destinée » que pour les « romans domestiques » (ou familiaux) ou les « romans urbains » (*Notre-Dame de Paris*). La *durée* permet donc de ne pas se perdre dans la question du sujet du roman-fleuve : elle offre un point commun, un angle d'attaque également pertinent pour envisager les cercles concentriques et séparés de l'individu, de la famille et de la société.

Le premier cercle que le roman long est appelé à parcourir est celui d'une vie humaine. Pour le lecteur et commentateur assidu de Bergson qu'est Thibaudet, la notion de durée désigne tout d'abord l'extension d'une vie. La notion articule donc la longueur du

⁶⁸ L'œuvre de Duhamel reproduit de façon interne la première étape, du portrait idiosyncratique de Salavin à celui, global, des Pasquier.

roman au vécu du temps humain, et c'est là ce qui distingue, pour Thibaudet, le roman de tous les autres genres : « Au contraire, toujours, de la tragédie classique et de ses vingt-quatre heures, le roman a le temps. Sa durée est à peu près consubstantielle⁶⁹ à celle d'une vie humaine (...). Il se passe, ou peut se passer, dans une durée réelle, vivante, dans la mesure même de la durée d'une vie d'homme⁷⁰. » C'est bien entendu l'œuvre de Proust, avec ses distorsions temporelles, ses immenses variations de rythme (variations qui parviennent toujours cependant à épouser la courbe de la vie du Narrateur), qui sert de point d'appui au développement de la notion de durée dans le roman. Ainsi, même centré sur un individu, le roman peut présenter cette ampleur, cette représentation matérielle du temps qui est une manière de répondre aux interrogations spirituelles de la génération de 1914.

Le second cercle présente une approche plus directe de la durée, par le biais de la notion de filiation : c'est le cercle de la famille. Pourvue d'une temporalité propre, plus ample que celle de l'individu, la famille permet de mettre en évidence évolutions, ruptures et continuités au sein d'un groupe a priori unifié par un réseau de ressemblances. À ce titre, elle est une manière de rémunérer dans une certaine mesure le défaut de mémoire qui menace les romanciers de l'après-guerre. Mais son apport essentiel est le suivant : elle permet au romancier de passer de l'étude de cas à l'étude d'un système.

Cette création d'un groupe, d'une totalité, on peut la comparer, dans l'ordre du roman, à ce qu'est, dans l'ordre des idées philosophiques, la production d'un système. Comme le philosophe pense par idées, il faut que le romancier pense par êtres. (...)

Mais le moyen le plus sûr et le plus économique de se placer dans l'intérieur d'une nature créatrice d'êtres et non dans celui d'un homme producteur d'idées, c'est peut-être d'épouser l'élan vital de cette pluralité restreinte et définie qui s'appelle une famille⁷¹.

Ainsi, l'écriture du roman se rapproche d'une quête épistémologique et philosophique, mais qui tiendrait en respect le roman à thèse, que Thibaudet ne tient pas en haute estime. La distance qui sépare le philosophe et le romancier n'est pas aussi considérable qu'on pourrait le croire : si leurs moyens diffèrent radicalement, leur fin est similaire. Aussi est-il naturel que Thibaudet recoure à l'expression bergsonienne de « l'élan vital » (qu'il s'agit d'épouser, autrement de saisir par une forme intuitive de communion, plutôt que de disséquer rationnellement) pour rendre compte de l'entreprise du romancier. Martin du Gard a fait écho à ce souci de remplacer le roman à idées par le roman dont se dégagent les idées, en choisissant de revenir à la forme du roman familial dans *Les Thibault*, après *Jean Barois*, où

⁶⁹ On reconnaît ici la phraséologie bergsonienne, où la durée est l'essence même de notre vécu intime.

⁷⁰ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 534.

⁷¹ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 881. Thibaudet cite successivement l'exemple de George Eliot, qui décrit la chute d'une famille dans *The Mill on the Floss*, puis celui de Flaubert, élargissant ainsi le sujet à la description d'une province (*Mme Bovary*) ou d'une génération (*L'Éducation sentimentale*).

le poids de la réflexion théorique et politique était considérable. De fait, Thibaudet inscrit *Les Thibault* dans ce mouvement d'exploration philosophique : « Qu'est-ce que *Les Thibault* ? » demande-t-il. « Le contraire d'une "thèse" et d'un "drame" à la Bourget. Un *stream of flesh* (j'associe intentionnellement le terme de William James⁷² et le titre de Butler⁷³), l'élan vital d'une famille, ou plutôt de deux familles, qui se cherche, se crée, expérimente, à travers l'auteur et sous nos yeux⁷⁴. » Il réunit psychologie, philosophie et esthétique romanesque en associant les allusions à William James, Bergson et Butler, dont la quête parallèle est reprise et poursuivie par Martin du Gard.

Instrument épistémologique, le roman prend ainsi une dimension heuristique : il aspire à faire connaître le monde. Thibaudet fait remonter cette vision holiste du roman à Balzac, chez qui elle prend un caractère presque hubristique : « Avec Balzac apparaît cette idée que l'élan créateur d'un romancier doit s'efforcer de coïncider non seulement avec celui d'un individu, d'individus, mais avec celui d'un monde, d'une totalité supérieure aux individus et qui se manifeste par eux, par leurs affinités et leurs contradictions⁷⁵. » Ainsi, la tâche du romancier est d'articuler une pensée en un système, sous la forme d'un réseau de similitudes et de divergences entre personnages, lieu d'une tension entre dispersion et unité. À mesure que le portrait s'élargit, le roman se peuple d'une masse critique que les auteurs de romans-fleuves voudront préserver. C'est avec Balzac que nous passons dans le troisième cercle, celui d'une représentation à l'échelle d'une société entière. Cependant, il importe de souligner que c'est de l'étude individuelle que tendent à se dégager des lois générales. Chaque cercle peut ainsi se faire le métonyme des cercles extérieurs, vers lesquels il fait signe.

Aussi, pour Thibaudet, le sujet naturel d'un écrivain qui voudrait apporter sa pierre à la grande entreprise de déchiffrement de la société est la famille, ce point d'articulation entre individuel et collectif. Dostoïevski, qui mêle entre autres à ses romans les questions de l'athéisme, du meurtre, des rapports filiaux et de la culpabilité lui fournit un exemple privilégié. C'est ainsi qu'à la parution de la nouvelle traduction intégrale des *Frères Karamazov*⁷⁶, qui jusque-là n'avaient paru en France qu'en version abrégée, Thibaudet montre

⁷² Pour la première occurrence du terme, voir W. James, *Principles of Psychology*, New York, 1890, t. 1, p. 239.

⁷³ Le roman de Butler, *The Way of All Flesh* (1903), est traduit par Valery Larbaud et édité par la N.R.F., en 1921. Il décrit les vicissitudes de quatre générations d'une même famille. Thibaudet trouve ce titre héraclitéen, et rapproche le rôle de l'élément liquide du rôle « musical » de la rivière dans *The Mill on the Floss* ; A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 883.

⁷⁴ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 883.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 881.

⁷⁶ Trad. H. Mongault et M. Laval, Bossard, 1923. L'article paraît dans la N.R.F. le 1^{er} avril 1924.

que la portée de ce qu'il baptise le roman « domestique » dépasse largement le portrait de famille.

Bien entendu je ne me risquerai pas, en quelques pages, à tenter une exégèse de cette œuvre énorme, de ce monde, qui n'est d'ailleurs qu'un fragment de celui qu'avait conçu Dostoïevski. Les quatre parties et l'épilogue ne forment eux-mêmes que la première partie, et, dans la pensée de Dostoïevski, la moins importante, d'un roman qui en comportait une seconde, se passant trente ans après, c'est-à-dire dans cette génération nouvelle qui, aux dernières pages, s'éveille dans les enfants autour d'Aliocha⁷⁷.

Les Frères Karamazov, fragment de roman déjà démesuré, restaure la durée en esquissant une filiation, une continuité générationnelle, en dépit du meurtre liminaire du père⁷⁸. La mention de l'abandon du plan initial fait de la genèse du roman une vision grandiose, que le romancier s'est avéré impuissant à capturer dans son entier. Le roman doit ainsi donner l'idée d'un débordement de ses propres digues.

L'extension du roman à une vie entière, puis à une famille entière, puis à une société entière, fait signe vers la volonté de représenter tout un monde, tout en faisant reculer à l'infini les limites du roman. C'est ainsi que, dès 1911, H.-G. Wells, dans un manifeste intitulé « The Contemporary Novel », s'appuie sur sa lecture de *Jean-Christophe* pour fournir une vision prospective d'un roman moderne capable de faire voler en éclats ses limites traditionnelles. Il y voit un mouvement qui tendrait à l'exhaustivité (« rather towards exhaustiveness »⁷⁹), et espère qu'il fera école.

But the novel I hold to be a discursive thing ; it is not a single interest, but a woven tapestry of interests ; one is drawn on first by this affection and curiosity, and then by that ; it is something to return to, and I do not see that we can possibly set any limit to its extent. The distinctive value of the novel among written works of art is in characterization, and the charm of a well-conceived character lies, not in knowing its destiny, but in watching its proceedings. For my own part, I confess that I find all the novels of Dickens, long as they are, too short for me. I am sorry they do not flow into each other more than they do⁸⁰.

Wells prône donc lui aussi un agrandissement du point de vue : plutôt que de donner au lecteur un simple fil à suivre, le roman contemporain doit prendre la forme de la tapisserie

⁷⁷ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 879-880.

⁷⁸ Schéma qui sera reproduit, *mutatis mutandis*, dans *Les Thibault*, quand se posera la question de l'euthanasie du père.

⁷⁹ H.-G. Wells, « The Contemporary Novel », *H.-G. Wells's literary criticism*, Totowa, Barnes and Nobles, 1980, p. 196 : « Mais je considère que le roman est de l'ordre du discursif ; son intérêt ne réside pas dans une seule chose, c'est plutôt une tapisserie d'intérêts tissés les uns avec les autres ; au départ, on est attiré par tel sentiment, telle curiosité, puis telle autre ; c'est une chose à laquelle nous pouvons revenir, et je ne vois pas qu'on puisse lui assigner de limites. Ce qui distingue le roman parmi les autres arts, c'est sa capacité à dessiner un caractère, et le charme d'un personnage bien conçu réside non dans la connaissance de sa destinée, mais dans le spectacle de ses pérégrinations. Pour ma part, j'avoue que je trouve tous les romans de Dickens, si longs qu'ils soient, bien trop courts : je regrette qu'ils ne débordent pas plus, au point de se déverser les uns dans les autres. » (je traduis).

⁸⁰ H.-G. Wells, « The Contemporary Novel », p. 195.

entière⁸¹, et par là multiplier les modes de séduction. Mais la plus grande séduction résidera dans le fait que le roman se présente comme dépourvu de limites ; le retardement du dénouement, conjugué à la curiosité perpétuellement renouvelée du lecteur, peuvent faire perdre de vue la fin du texte. Le lecteur se prendrait dès lors à rêver le roman comme un monde habitable, ce “something to return to” qui suggère la dépendance qui peut s’instaurer par rapport à un univers de fiction. Le roman peut se muer en porte ouverte sur un monde possible⁸². Wells fournit ici un élément d’explication de cette dépendance, à partir de sa lecture de *Jean-Christophe* : elle s’articule selon lui autour de la construction du personnage, qui constitue une caractéristique propre au genre du roman. De même que chez Thibaudet, c’est dans la *characterization*, c’est-à-dire dans le processus évolutif d’un personnage, saisi au cours de ses métamorphoses, ou encore dans sa durée, que réside l’aimant qui polarise l’attention du lecteur. Une relation personnelle s’instaure entre le lecteur et un personnage dont le retour est désiré. C’est une impulsion que satisfont dans une certaine mesure les romans de la *Comédie humaine* ; mais Dickens, en qui on peut voir l’homologue britannique de Balzac, puisqu’il est le peintre social le plus influent du XIX^e siècle, ne fait pas franchir les seuils de ses longs romans à ses héros. C’est la métaphore aquatique (*flow into each other*) qui est convoquée pour rendre compte du regret de Wells : il rêve de romans qui briseraient leurs propres digues pour se rejoindre en une entité globale. Ce programme esthétique met ainsi l’accent à la fois sur le caractère incommensurable et sur la continuité du monde évoqué. On le voit, le rôle de l’écrivain, pour Wells, n’est pas tout à fait dénué d’une dimension magique.

Le cliché critique du romancier démiurge est en fait appliqué de façon récurrente aux auteurs de romans-fleuves. À l’autre extrémité de notre corpus, une pique de Mauriac assimile

⁸¹ Le modèle de la tapisserie reprend une image qui circule dans toute la littérature pour représenter le texte ; il est présent dans *Les Thibault*, dans l’appartement de Jalicourt, et cité par Pradeau, qui en fait l’allégorie d’un texte qui déborde.

⁸² Idée qui se retrouve chez Proust, lors des journées de lecture dans Combray, où les couches de réalité et de fiction se succèdent en un continuum que le jeune lecteur parcourt librement ; idée présente également dans le *Noé* de Giono. On trouve aussi de multiples occurrences de cette idée chez Martin du Gard, qui semble faire de cette capacité du roman à se rendre habitable un critère essentiel de qualité littéraire. Voici par exemple la lettre qu’il écrit à Marcel Jouhandeau pour lui dire ce qu’il a pensé de son livre, *Le P. Kraquelin*. « Ma restriction sera : que cet univers exceptionnel est un peu toujours le même, et que tous vos personnages sont quand même un peu plus parents les uns des autres qu’il ne faudrait. Mais cet univers s’impose au lecteur, et c’est là le prodige. J’y suis pris. Vos êtres y vivent si profondément qu’il faut bien accepter que ce soit ainsi autour d’eux. Et je vais presque jusqu’à regretter que vous n’ayez pas nommé ce monde hallucinant où se meuvent vos gens : il devrait porter un nom et il devrait faire partie de la géographie littéraire, car c’est bien un pays spécial que vous avez créé, à la fois vraisemblable et irréel, comme un cauchemar. » ; lettre à Marcel Jouhandeau du 12 juin 1923, *Correspondance générale*, t. 3, p. 226.

Jules Romains au « dieu normalien » de son univers romanesque⁸³. Dans un article paru dans *Candide*, le 21 avril 1932, Thibaudet se fait l'écho de cette conception du romancier :

Si le romancier (...) peut se définir un créateur de mondes, il y a des chances pour que Jules Romains nous fournisse un exemple en particulière évidence. Voilà près d'un quart de siècle qu'il a choisi délibérément et consciemment et officiellement la carrière de créateur de mondes. L'unanimité, dont Romains n'a jamais quitté les grandes lignes, eût été mieux nommé un créationnisme⁸⁴.

Quoique mis à distance, comme l'indiquent l'accumulation des adverbess aussi bien que l'association humoristique, aux allures d'oxymore, de *carrière* et de *créateur de mondes*, le cliché semble ici continuer à exercer une certaine fascination utopique. À défaut de se présenter comme un dieu, Jules Romains lui-même insiste sur deux éléments qui vont dans le sens de la conception de Thibaudet, en même temps qu'elles soulignent la position surplombante du romancier : il s'agit d'une part de l'attention portée à l'ensemble de la société, et d'autre part de la *persona* de l'architecte. Lorsque Frédéric Lefèvre l'interroge pour « Une heure avec... », il ne manque pas de demander à Romains comment il se représente l'écrivain du XX^e siècle – ce à quoi Romains rétorque : « Comme un homme qui, appuyé sur une double formation littéraire et scientifique, possède une sensibilité extrême aux états d'esprit et aux mouvements de la collectivité ; et qui de plus a le don architectural⁸⁵. » Pourquoi ce don architectural est-il nécessaire ?

Parce qu'à mon sens le XX^e siècle, après une période de troubles, au plein milieu de laquelle nous nous débattons encore, finira par mettre debout une grande civilisation classique, fondée sur l'accession des masses à la culture. Pour représenter dignement une telle civilisation – éminemment collective et constructive – il faudra de toute évidence à l'écrivain cette sensibilité collective et ce don architectural dont j'ai parlé⁸⁶.

Jules Romains semble ici répondre à la thèse de Thibaudet sur le roman comme réaction à une crise de la durée : l'écrivain du XX^e siècle, en se mettant à l'écoute de la société dans son ensemble, se chargera de reconstruire un monde. Cette conception devrait faire croire à une fiction illimitée, comme dans le rêve de Wells. Cela pose un problème esthétique que n'ont pas manqué de soulever les critiques contemporains, au premier rang desquels Bourget : comment préserver la fermeté de la composition, comment organiser une œuvre qui se définit précisément par son ambition à se faire incommensurable ?

⁸³ F. Mauriac, « Roman-fleuve », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 896.

⁸⁴ A. Thibaudet, « Deux natures du roman », cité dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 4, 1975, p. 42.

⁸⁵ F. Lefèvre, « Une heure avec Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 4, 1975, p. 52 (parution originelle dans *Les Nouvelles littéraires* du 26 mars 1932).

⁸⁶ *Ibid.*

Roman actif, roman passif, roman brut

Le roman qui veut atteindre les dimensions du monde est contraint de repenser sa conception de la composition. Thibaudet lui fournit un nouveau modèle structural, en une réponse polémique aux attaques de Bourget. La typologie esquissée plus haut sur le critère du sujet de roman se double d'une seconde, plus resserrée, fondée sur la manière dont sont construits les romans, courts ou longs. Thibaudet propose en août 1912 dans « L'esthétique du roman »⁸⁷ une typologie des compositions romanesques, pour contredire Bourget, qui accuse les romans de Tolstoï de n'être pas composés⁸⁸. Selon Thibaudet, le déroulement infini de *Guerre et paix* est au contraire la seule *forme-sens* que peut prendre le sujet du roman⁸⁹. Il propose pour appuyer son argument une classification des sujets de roman et des types de composition qui en découlent. Il réhabilite à cette occasion le choix esthétique d'un effacement de la composition, dont il fait un critère de définition du roman par excellence. « Tout roman implique un minimum de composition (...), écrit-il, mais aucun roman ne peut réaliser le maximum de composition (...). L'esthétique propre du roman est bien, comme les classiques l'avaient vu, une esthétique de composition desserrée, de temps, d'espace⁹⁰. »

La typologie de Thibaudet épouse sans tout à fait coïncider avec lui le mouvement d'élargissement concentrique évoqué plus haut, et qui nous faisait passer de l'échelle de l'individu à celle d'un monde. Le type de composition le plus resserré, qui a selon lui prévalu en France est baptisé le « roman actif ». L'ordre du roman actif n'est pas inhérent au sujet choisi, mais imposé par le romancier. « Le roman actif, explique Thibaudet, est le roman dans lequel l'ordre n'est pas donné du dehors par l'unité d'une époque ou d'une existence humaine, mais est créé par une libre disposition du romancier. Il isole et déroule un épisode

⁸⁷ Cet article paraît dans la *N.R.F.* et sera repris dans les *Réflexions sur le roman*.

⁸⁸ L'article, recueilli dans *Réflexions sur le roman*, cite longuement Bourget : « J'ai souvent entendu dire que l'incohérence d'un livre comme *Guerre et paix* reproduit merveilleusement l'incohérence de la vie. (...) La vie n'est incohérente que pour les intelligences incapables de démêler les causes. Elle est, au contraire, intimement et profondément logique pour qui sait voir ces causes, et le grand art littéraire consiste à montrer cette nécessité intérieure, l'ordre secret sous l'apparente anarchie des événements. » ; cité par Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 18.

⁸⁹ Son argument consiste à relier l'aspect de *Guerre et paix*, une vaste plaine étalée à l'infini, à une des leçons les plus importantes qu'on y trouve sur la Russie : « *Guerre et paix* ne nous présente pas d'explication. Mais par la lenteur de la narration, par ses tours et ses retours, par son fractionnement en épisodes, il nous fait présentes et sensibles les forces de résistance passive qui détruisent et usent Napoléon. (...) Alexandre 1^{er} et Tolstoï, comment eussent-ils renoncé à ces deux trésors de la force russe, l'espace et la durée ? Nous sommes ici au cœur même de la vérité littéraire : un écrivain dont l'art est consubstantiel à son sujet et dont le sujet est consubstantiel à sa race. », *ibid.*, p. 19.

⁹⁰ A. Thibaudet, « L'esthétique du roman », *Réflexions sur le roman*, p. 23.

significatif⁹¹. » Le roman actif est donc celui qui se rapproche le plus, si l'on veut, de la construction dramatique, tendue vers un dénouement. Dans cette construction, le romancier assume intégralement la dimension architecturale de l'œuvre.

Le « roman passif », au contraire, s'attache aux pas d'un personnage. Dans la mesure où le roman passif est le roman d'une vie, il est appelé à inclure des éléments bien plus nombreux que le roman actif. Il repousse le romancier dans la position d'un spectateur. « Le roman passif », explique Thibaudet, « ne crée pas le principe de son ordre. Il le reçoit tout fait de la réalité, de la vie. Il prend comme son unité simplement l'unité d'une existence humaine, qu'il raconte, et qui lui fait un centre⁹². » Autour de ce centre peuvent tourner les éléments les plus divers, si bien que roman passif inclut un ordre digressif.

Enfin, le sujet le plus large possible dépasse les limites de l'individualité du personnage. Il réunit donc les deux derniers cercles dessinés plus haut. Ce roman décentré est baptisé par Thibaudet « roman brut » : « Le roman qui a pour objet la peinture d'une époque présente cette époque dans sa complexité, de façon à donner une impression de temps multiple, de force inépuisable, d'un rythme de vie sociale qui déborde toute représentation individuelle, toute existence individuelle, et que l'on ne peut réduire au développement d'un organisme individuel sans le défaire et le dénaturer⁹³. » Les deux exemples sur lesquels il prend appui sont *Guerre et paix* et *Les Misérables*. On le voit, ce dernier type de composition devra mettre l'accent sur la durée (la notion se lit en creux derrière les occurrences réunies de « temps », « époque », « rythme »), et produire une impression de multiplicité, qui rende la synthèse impossible pour le lecteur.

Cette typologie doit être éprouvée à l'aune des romans-fleuves, dans la mesure où ceux-ci semblent les premières victimes potentielles de la vindicte de Paul Bourget. Aucun, en effet, ne semble régi par la structure du « roman actif ». Leur mode de composition est à ranger du côté des deux autres modèles. La réponse la plus évidente consisterait à faire de *Jean-Christophe* un roman passif⁹⁴, des *Thibault*, de la *Chronique des Pasquier* et des *Hommes de bonne volonté* des romans bruts. Il faut insister sur le fait que ni le roman passif ni le roman brut ne sont dépourvus de composition. Ils constituent autant de constellations de fragments de romans actifs, dont chacun est composé. C'est une constatation particulièrement

⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁹³ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁴ Le roman passif s'organise autour d'une vie ; en tant que tel, il recoupe la notion britannique de *life novel*, et en grande partie celle de *Bildungsroman*. Tout *Jean-Christophe* tourne autour d'un protagoniste qui accomplit peu à peu son apprentissage.

claire chez Duhamel : autant *Salavin*, roman passif, que *La Chronique des Pasquier*, roman brut, sont nettement délimités en volumes centrés autour d'un épisode (une période de la vie de Salavin) ou d'un personnage (un des membres de la fratrie des Pasquier). La structure épisodique de Jean-Christophe est d'autant plus compatible avec le statut de roman passif, que Christophe est le seul personnage que le lecteur suit du début à la fin⁹⁵. Autour de lui défilent des figures qui disparaissent rapidement de son univers, même les plus importantes, si bien que le lecteur a l'impression d'une succession d'épisodes qui prennent fin avec la disparition des personnages secondaires qui ont occupé tour à tour le devant de la scène. Ainsi, le roman passif prend l'allure d'une théorie d'unités réduites et chacune centrée sur un objet.

Des passages d'un type à l'autre peuvent donc être ménagés. L'exemple le plus frappant à ce titre est celui des *Thibault*. Alors que toute la première moitié semble en fait une suite de romans actifs, seul l'ensemble produisant un effet de masse, *L'Été 1914* est beaucoup plus proche du roman brut (comme le montre notamment la masse textuelle qui se greffe sur un intervalle de temps réduit). Et tout l'*Épilogue* suggère de relire le roman à la lumière de la mort d'Antoine, dont on découvre la profondeur à la faveur des réflexions que suscite la maladie ; on se rapproche ainsi du roman passif. Chaque roman-fleuve, finalement, participe dans une certaine mesure des trois types, mais pris dans leur ensemble, les romans-fleuves se situent fondamentalement du côté du roman passif (Romain Rolland, Proust), puis du roman brut (Martin du Gard, Jules Romains).

C'est sur l'effet de lecture que s'articule la différence essentielle entre ces trois types. Thibaudet propose de penser les différents types de composition en termes d'espace et de temps. Seul est composé, au sens traditionnel du terme, ce qui peut s'ordonner en une structure spatiale ; c'est le cas de la composition dramatique. Par opposition, le roman brut accorde une place essentielle au temps qui passe. La durée de l'histoire devient l'élément central.

⁹⁵ « À la différence de ce qui a lieu d'ordinaire, le chef-d'œuvre du livre, sa partie centrale et solide, c'est l'histoire de l'adolescent, c'est la vie de l'intelligence et des sens étudiée avec une minutie divinatrice, en fonction très précise de l'adolescence. On dirait que, dans cette histoire d'un musicien, Romain Rolland aborde le roman avec une nature de musicien, une nature qui ne s'arrête pas en tableaux, mais sympathise avec un mouvement, ne s'éprouve vivante que dans la fluidité pure, dans l'acte de la succession, dans une croissance ardente et fiévreuse, une adolescence perpétuelle. » ; A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 14. La prolifération du texte est donc liée à la maturité croissante du personnage (l'adolescence, au sens étymologique, c'est le moment où l'on grandit, et Christophe ne fait que grandir). Thibaudet livre ici le modèle d'une croissance organique de l'œuvre.

La composition dramatique est fondée sur des simultanés. Elle resserre dans le temps (trois unités), elle porte non sur des évolutions, mais sur des situations, des coupes typiques et momentanées mises en pleine lumière. L'exigence de la composition s'y traduit par l'exigence de la scène à faire, qui réunit pour des paroles décisives les principaux personnages sur un même espace et à un même moment, et qui n'est par conséquent que la loi des trois unités à la seconde puissance ; on peut l'appeler une composition dans l'espace autant et plus qu'une composition dans le temps. (...) Mais le grand roman, le roman-nature (...), ce n'est pas cela, c'est de la vie, je veux dire quelque chose qui change et quelque chose qui dure. Le vrai roman n'est pas composé, parce qu'il n'y a composition que là où il y a concentration, et, à la limite, simultanéité dans l'espace. Il n'est pas composé, il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme⁹⁶.

Tandis que la composition dans l'espace est centripète, l'auteur cherchant toujours à rassembler les personnages en un lieu et un temps communs, la composition dans le temps échappera à la maîtrise auctoriale⁹⁷. Lexique et images sont ancrés dans la phraséologie bergsonienne de l'élan vital. Le glissement sémantique de « composé » à « déposé », le passage de la voix passive à la voix pronominale suggèrent une autonomisation de l'œuvre, animée peu à peu d'une vie propre, qui n'est pas sans rappeler les formulations de Rivière, pour qui les détails ancreraient le roman, lui faisaient déchirer la toile du texte pour acquérir un poids et une existence.

Ainsi, la critique de Thibaudet ménage un passage assez évident entre roman brut et roman-fleuve. La représentation du temps qu'il élabore reçoit naturellement des images qui évoquent celle du fleuve : il s'agit d'un temps héraclitéen, qui prend la forme d'un flux irrépressible. *L'Éducation sentimentale*, par exemple, où Bourget ne voit que longueurs et digressions, est pour Thibaudet l'archétype du roman non composé mais déposé. C'est l'image du fleuve qui lui vient pour décrire son impact sur le lecteur : « On garde de *L'Éducation sentimentale* l'image d'une génération humaine qui coule avec sa durée propre, d'une eau qui, en les confondant, emporte des hommes qui passent⁹⁸. » L'image a en fait une origine concrète. Elle surgit en effet de la scène de rencontre liminaire sur le bateau, dont

⁹⁶ A. Thibaudet, « Du roman anglais » (1^{er} novembre 1921), *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 589-598.

⁹⁷ Il est par exemple concevable de renoncer à une maîtrise intégrale du destin de ses personnages. À partir de Flaubert, la déconstruction d'une vie devient aussi concevable que la métamorphose de cette vie en œuvre d'art, grâce au coup de baguette organisateur du romancier. Thibaudet oppose ainsi le « roman de la volonté » au « roman de la destinée », recoupant chacun une moitié du XIX^e siècle. Les romans de la première moitié racontent des existences qui se font, ceux de la seconde des existences qui se défont. Charles Bovary, qui accuse plaintivement la fatalité, est l'initiateur du roman de la destinée. « Depuis plus d'un demi-siècle, le roman français suit uniformément cette direction. Il est le roman d'une destinée qui s'accomplit et, généralement, d'un être qui se défait. Il a son type en *Madame Bovary*, sur laquelle tout le roman français, depuis soixante ans, est bâti (...) Le mot profond par lequel Charles éclaire toute sa destinée : "C'est la faute de la fatalité", peut servir d'épigraphe à ce roman et à ceux qui l'ont suivi ces soixante ans : romans de la fatalité. » ; A. Thibaudet, « Le roman de la destinée », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 422. Pour lui, *Jean-Christophe* participe d'un mouvement inverse, de reconquête de son propre destin par le personnage.

⁹⁸ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 151.

Thibaudet fait un métonyme de toute la structure du premier livre⁹⁹ : « Tout le premier livre gardera ce rythme et cette figure de l'eau qui coule, de ce bateau sur une rivière où Frédéric laisse aller des images flottantes de la vie qu'il se compose¹⁰⁰. » La comparaison fluviale permet de relier les notions de temps et d'illusion, l'eau renvoyant aux reflets déformés qui peuvent correspondre au bovarysme de Frédéric. C'est fournir au roman-fleuve un argument d'autorité, en même temps qu'une justification métaphysique.

Il semble que ce que Thibaudet appelle le « roman brut » constitue un bon programme pour le roman-fleuve, bien que des différences subsistent. Le jeu qui vient perturber la typologie proposée par Thibaudet est inhérent au fait qu'il conçoit le roman brut comme un pur écoulement, comme une inscription de la durée dans le texte romanesque. Si le roman brut est une épiphanie de la durée, il n'est pas certain que tel soit le cas pour le roman-fleuve. Il est indéniable que les notions de temps et de durée jouent un rôle essentiel dans *Jean-Christophe* et dans *Les Hommes de bonne volonté*, mais c'est une constatation qui n'est pas évidente en ce qui concerne *Les Thibault* ou *La Chronique des Pasquier*. Ainsi la première partie des *Thibault* ne reçoit pas vraiment d'inscription historique, tandis que le temps qui joue un rôle si important dans *L'Été 1914* et dans *Épilogue* est à la fois nettement délimité et arrimé à l'enchaînement historique des événements, parfois au jour près.

Thibaudet fournit ainsi un premier approfondissement critique d'un objet littéraire dont il perçoit l'importance esthétique et la faveur auprès des lecteurs. Il rassemble et tente de catégoriser les variations sur le roman long, tout en cernant sa pertinence en termes de vision du monde. Le roman-fleuve occupe une place centrale dans ce corpus, dont on remarquera le caractère international. Roman russe et roman anglo-saxon sont pour Thibaudet des objets d'études privilégiés, qu'il rapproche constamment de la tentative du roman long en France dans l'entre-deux-guerres. Il ébauche ainsi le scénario d'une filiation amplement revendiquée par les auteurs de romans-fleuves, et qu'il nous faut à présent interroger.

⁹⁹ Antoine Compagnon suggère dans sa préface aux *Réflexions sur la littérature* de Thibaudet qu'on peut voir là une ébauche de critique thématique. Cette hypothèse est confirmée, il me semble, par l'analyse de la place de la durée dans sa pensée critique.

¹⁰⁰ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 154.

1.2. AUX SOURCES DU ROMAN-FLEUVE

Une certaine idée du classicisme informe le rapport qu'entretiennent les auteurs de romans-fleuves à des sources littéraires revendiquées ou renvoyées dans l'altérité du repoussoir avec une véhémence égale. Le rapport de ces auteurs au paradigme n'est donc pas, à mon sens, aussi net que le soutient Christophe Pradeau dans *L'idée de cycle romanesque*, lorsqu'il met au centre de la réflexion historique la notion d'antonomase. Pour lui, les auteurs de cycles (comme le suggère Thibaudet, dans la comédie humaine des lettres qu'il esquisse), cherchent à refaire Balzac, puis à refaire Proust, bref se situent dans l'ombre protectrice d'un maître devenu paradigme esthétique. L'ambition de l'antonomase (être Balzac ou rien) serait une justification en soi de l'entreprise démesurée d'un roman-fleuve. Mais on peut noter deux nuances. D'une part, si Proust cherche effectivement à refaire une *Comédie humaine*, il paraît difficile de négliger le fait qu'il n'a de cesse de souligner que les modes d'unification de son roman le distinguent du disparate monument balzacien. D'autre part, les auteurs qui constituent les paradigmes centraux dans le gigantesque panorama d'histoire de la critique que dresse Pradeau ne jouent pas à l'égard des auteurs de roman-fleuve le même rôle. Dans l'hypothèse de la reprise paradigmatique, plus généralement, une question critique se pose aux auteurs : quelle place se faire, si les géants du siècle précédent ont déjà tout répertorié en une forme idéale ? À quoi bon refaire le roman réaliste du XIX^e ? À partir de ces éléments, on voudrait montrer que le choix et l'explicitation du rapport aux sources, entre réappropriation et détachement des modèles, construisent pour le roman-fleuve un appareil de légitimation.

1.2.1. Modèles et contre-modèles du roman-fleuve : vers une internationale du roman

L'anti-miroir du roman à la française

La justification de l'entreprise du roman-fleuve est ancrée dans le rapport aux sources que ses auteurs revendiquent. Loin d'adopter une posture de renouvellement radical, la poétique du roman-fleuve se nourrit explicitement de lectures passées et présentes. Il faut penser ce traitement des sources en le rapportant au référentiel classique, dans lequel chacun réécrit ses prédécesseurs. Sans aller jusqu'à une généralisation assumée de l'intertextualité conçue comme pure réécriture, on peut supposer qu'à l'impératif romantique de l'originalité, d'innovation radicale, succède un certain retour à la pratique des œuvres déjà existantes dans une perspective créatrice. Un lien se renoue entre lecture et écriture. On partira donc de l'hypothèse suivante : le rapport des auteurs de roman-fleuve aux œuvres précédentes n'est que partiellement polémique. Il tient aussi bien de l'hommage, voire de la dette, dans la ligne d'un certain classicisme¹⁰¹ revendiqué à la *N.R.F.*

Mais l'hypothèse d'une poétique romanesque fondée sur un retour aux sources doit être d'emblée mise en tension. Cette réappropriation s'accompagne en effet d'une prise de distance géographique, et non plus intellectuelle : c'est dans le domaine étranger que les auteurs de roman-fleuve vont puiser l'essentiel de leurs références, comme si des romans longs comme *Les Misérables* ou *Splendeurs et misères des courtisanes* étaient des bizarreries égarées dans une tradition française de concision dramatique, en accord avec la quadruple condamnation de la longueur, des digressions, des divisions et des répétitions formulée par Condillac¹⁰².

¹⁰¹ Il est évident que par bien des aspects, le roman baroque offre des points de comparaison beaucoup plus nombreux que l'esthétique classique avec le roman-fleuve. On entendrait ici par classicisme un renouvellement du rapport aux sources littéraires, une manière de renouer avec les textes anciens plutôt que d'écrire contre eux. Cette perspective créative est fondée sur l'idée de l'écriture comme synthèse d'un « grand texte » constitué de lectures intimement assimilées.

¹⁰² « On doit (...) éviter les longueurs parce qu'elles lassent l'esprit, les digressions parce qu'elles le distraient, les divisions et les sous-divisions parce qu'elles l'embarrassent et les répétitions parce qu'elles le fatiguent. » ; Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746 ; cité par R. Sabry, *Stratégies discursives*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 50.

Le recul des références aux romans français est un phénomène que notre parcours critique laissait prédire. Le manifeste de Rivière sur le roman d'aventure est prospectif, et il considère qu'il n'existe pas encore de roman de ce type dans le domaine français¹⁰³. Mais Vogüé explique dès 1886 (dans le premier ouvrage de synthèse sur ce roman russe qui connaîtra un succès phénoménal auprès du public français), que le roman russe s'impose par le souci qu'il préserve de la durée : « Le roman français se fait de plus en plus léger, preste à se glisser dans un sac de voyage, pour quelques heures de chemin de fer ; le lourd roman russe s'apprête à trôner longtemps sur la table de famille, à la campagne, durant les longues soirées d'hiver ; il éveille les idées connexes de patience et d'éternité¹⁰⁴. » Par sa conception différente du temps de la lecture, le roman russe rencontre ainsi les vœux de Rivière. C'est du côté de *Guerre et paix*, *Middlemarch* ou *Our Mutual Friend* qu'on pourrait trouver les romans qui répondraient le mieux à sa conception. De même, le parcours des articles de Thibaudet accorde le statut de paradigme avant tout à des romanciers russes et anglo-saxons, comme Tolstoï, Eliot ou Dostoïevski. Au-delà de son intérêt stratégique évident du point de vue commercial, l'inscription du roman-fleuve dans cette constellation littéraire est significative. La relative absence de référent dans le domaine français¹⁰⁵, qui se reflète dans les discours critiques des auteurs de roman-fleuve, peut s'expliquer par le souci de se faire une place dans le domaine de la littérature française.

Le choix du domaine étranger comme référent, en effet, ne s'imposait nullement. L'histoire du roman français fournissait bien des exemples de romans démesurés, l'exemple le plus évident étant peut-être celui du roman baroque¹⁰⁶. Plus généralement, le roman idéaliste tel que le définit Pavel dans *La pensée du roman* semble lancé dans un développement potentiellement indéfini : fait d'un enchaînement d'épisodes similaires et quasi interchangeables, centré sur des protagonistes idéaux, et par conséquent immuables,

¹⁰³ L'exemple qui couronne son dernier article est celui de Stevenson.

¹⁰⁴ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 250.

¹⁰⁵ Dans son édition de l'œuvre critique de Jacques Rivière, Alain Rivière fait du manifeste sur le roman d'aventure une annonce d'À *la recherche du temps perdu* (voir sa note p. 307, in J. Rivière, *Études*). Certes, le roman de Proust offre une profusion verbale étourdissante. Mais il paraît difficile de soutenir que Proust occasionne un retour à un lectorat plus étendu, dans la mesure où il est plus commun de se perdre dans son univers que de s'y orienter. Un élément essentiel du manifeste de Rivière, dans l'absence duquel se joue peut-être l'inadéquation du modèle du roman d'aventure au roman proustien, est la mise en événements des impressions ; À *la recherche du temps perdu* a un tissu événementiel incomparablement lâche par rapport à des œuvres que l'on rattache plus traditionnellement au genre du roman d'aventure, comme *Guerre et paix*.

¹⁰⁶ Voir par exemple les conclusions de la somme d'Ugo Dionne sur le chapitre et le roman avant le XIX^e siècle : « Le roman d'Ancien Régime est volontiers *dépensier* – quoi que puissent laisser penser certains chefs d'œuvre du genre, comme l'insubmersible *Princesse de Clèves*, dont la gloire et le statut dépendent sans doute en partie de son atypisme même. Il propose une structure lâche et foisonnante ; il se perd en développements "inutiles" ; il pratique une esthétique du gaspillage, aux antipodes de la parcimonie rentabilisante à laquelle on tente parfois de le réduire. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2008, p. 526.

celui-ci ne requiert pas de clôture immanente¹⁰⁷. Mais l'appartenance de ces œuvres démesurées au genre romanesque pose problème pour la critique du premier vingtième siècle : ainsi, Bourget fonde sa critique polémique de *Guerre et paix*, roman qu'il considère comme informe, sur sa ressemblance avec les productions romanesques, de *Gargantua* et *Clélie* à *La Vie de Marianne*, en passant par *Gil Blas* et la *Nouvelle Héloïse*, qu'il considère comme des « sommes », des compilations totalisantes, mais non comme de véritables romans¹⁰⁸. Il conçoit en effet le roman français comme une réaction formaliste aux productions des siècles où le roman était encore un genre mineur.

Alors que, pour Bourget, le roman n'a acquis de véritable légitimité en tant que genre qu'au prix d'une certaine concentration dramatique, et d'une canalisation du flot narratif, pour Thibaudet c'est dénaturer le roman que d'y imposer des bornes. Il reproche à l'inverse à Bourget d'avoir écrit des romans excessivement théâtraux¹⁰⁹. Mais il n'hésite pas à étendre son accusation à l'ensemble de ce qu'il appelle le roman traditionnel français – ce qui revient à reconnaître une véritable portée à la thèse d'un genre romanesque privilégiant la concentration dramatique : « Le roman français a toujours une tendance à imiter la tragédie française, à éliminer ou tout au moins à ramasser la durée, à contracter le personnage dans une figure plastique, dans un caractère fixe, et son action dans la peinture d'une crise¹¹⁰. » La concentration épisodique, configuration la plus courante du roman au XIX^e siècle, est ainsi rattachée au modèle théâtral, qui semble offrir, dans le droit fil de la tragédie classique, une épuration maximale du sujet. Tout en prenant le contre-pied de cette tendance, Thibaudet admet qu'en France, le roman a adopté une esthétique de la brièveté, proche des canons dramatiques. *La Princesse de Clèves* et *Dominique* sont perçus comme les modèles du roman français, plutôt que *L'Astrée* ou *Les Misérables*¹¹¹.

¹⁰⁷ Voir T. Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. essais », 2003, introduction.

¹⁰⁸ « Nos deux siècles classiques ont, au fond, eux aussi, considéré le roman non comme une œuvre harmonieuse, équilibrée, composée et compensée, mais comme une *Somme*. (...) Le *Grand Cyrus* et la *Clélie* sont des *Sommes* comme le roman de Rabelais, des *Sommes* de la vie précieuse et de l'analyse sentimentale. », cité dans A. Thibaudet, « À propos d'un livre récent de M. Paul Bourget », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 120.

¹⁰⁹ « Et j'en reviens à cette idée, déjà exprimée ici, que le roman français traditionnel, avec son représentant le plus autorisé, emprunte une partie de sa technique à l'éloquence et au théâtre. (...) C'est un fait qu'il pense (et intitule à l'occasion) ses romans de cet ordre comme drames et tragédies domestiques. », A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 886.

¹¹⁰ A. Thibaudet, « Le centenaire de George Eliot », *Réflexions sur le roman*, p. 95.

¹¹¹ *La Princesse de Clèves* constitue effectivement de ce point de vue un tournant de l'histoire littéraire : « Un épuisement de l'approbation lectorale peut entraîner la "mort" d'un genre, au moins sous la forme spécifique qui fait l'objet de cette soudaine désaffection. C'est une telle révolution du goût qui entraîne par exemple le « remplacement » du grand roman scudérien par la nouvelle historique » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 279.

L'opposition développée par Thibaudet entre esthétique dramatique et esthétique romanesque se superpose chez lui à une opposition entre roman français et roman anglais. Thibaudet esquisse en effet une géographie du roman¹¹² : chez lui, non seulement le genre du roman a une « vie dans l'espace »¹¹³, mais il existe une « internationale du roman », visible dans les apports russe et britannique à la littérature française – internationale qui comporte ses dissensions et débats internes. La Manche sépare notamment deux conceptions de la lecture différentes, et liées à la perception de l'espace chez l'un et l'autre peuple.

Mais le roman anglais, avec ses longues suites copieuses de trois, cinq ou dix volumes (réservés chez nous aux romans populaires, *Juif errant*, *Misérables*, *Rocamboles*), sait se donner le temps et s'établir en plein confort de durée¹¹⁴. (On sait que Jean-Christophe est plus septentrional que français). Le roman anglais a le temps comme l'Angleterre a l'espace, et le lecteur, comme le commerçant là-bas, sait faire crédit¹¹⁵.

La distinction se joue dans l'attitude d'ouverture du lecteur britannique, habitué à patienter pour arriver au dénouement. Le lien entre auteur et lecteur est modifié par l'ajout d'une dimension de confiance réciproque : il prend la forme d'un pacte. Thibaudet plaide ainsi pour la réhabilitation d'une forme longue, méprisée en France, parce que cantonnée au domaine commercial de la littérature. *Jean-Christophe* en serait bien un exemple. Mais un cliché critique de l'époque, auquel Thibaudet fait ici écho, lui attribue un caractère fondamentalement germanique ou nordique. En 1912, le roman de Romain Rolland semble tout à fait isolé dans le paysage littéraire français¹¹⁶. Ainsi la longueur, liée, chez Thibaudet comme chez Rivière, à une forme de générosité, est perçue comme un élément de distinction entre différentes aires géographiques du roman¹¹⁷.

¹¹² Voir son article sur les paysages littéraires, dans *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1175.

¹¹³ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 532.

¹¹⁴ Cette thèse est confirmée par Forster, qui revient sur la loi du temps inhérente au roman, lors des Clark Lectures de Trinity College, en 1927 : « But it is never possible for the novelist to deny time inside the fabric of his novel : he must cling, however lightly, to the thread of his story, he must touch the interminable tapeworm, otherwise he becomes unintelligible, which, in his case, is a blunder. » ; E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Classics, 2000, p. 43.

¹¹⁵ A. Thibaudet, « Le centenaire de George Eliot », *Réflexions sur le roman*, p. 97.

¹¹⁶ Le roman de Romain Rolland, qui fait partie des lectures adolescentes de Martin du Gard, mais que déteste Gide, n'est pas vraiment érigé en paradigme, car il pêche par la structure d'ensemble : « Je rejette plus que jamais l'idée du roman court et fragmentaire français ; je pense à de larges œuvres qui se déroulent en profondeur et en largeur. Je ne tiens pas à écrire cent volumes. Si je pouvais réaliser le livre que je rêve, en trois ou quatre volumes, tout ce que j'ai à dire y tiendrait. La faute du *Jean-Christophe*, c'est que le plan n'était pas fait d'avance. Cela a été écrit à mesure, cela a été publié à mesure, faute grave. *Guerre et paix* a une structure balancée, un fini de plan, qui doit être le modèle. » ; R. Martin du Gard, Martin du Gard, lettre à Hélène du 12 avril 1908, *Journal*, t. 1, p. 908.

¹¹⁷ Cette distinction entre nébuleuses française et étrangère recoupe dans une large mesure celle qu'établit Gide entre roman et récit, M. Raimond, *La crise du roman*, p. 150 : « Le récit s'opposait au roman comme le simple au complexe ; mais sa simplicité ne résidait pas dans un épisode bref et violent comme celui de la nouvelle ; il pouvait dérouler toute une vie pourvu qu'il s'appliquât à faire porter toute la lumière sur le héros central. La brièveté et la pureté de lignes du récit s'opposaient à une conception plus large de l'œuvre romanesque, celle de Tolstoï, de Dostoïevsky, de George Eliot, de Butler. L'opposition du récit et du roman, en 1911, se référait à

Aussi peut-on comprendre que l'ambition d'ampleur qui règne sur le roman-fleuve se réfère plus volontiers à des exemples pris dans le domaine étranger. Du fait de leur sujets vastes, de l'abondance de leur enchaînement épisodique, du temps qu'ils se donnent pour mener le lecteur au dénouement, les romans de Tolstoï ou Dickens sont perçus comme plus représentatifs du roman au déroulement narratif indéfini que l'on ressent le besoin d'importer, dans la mesure où il semble plus adapté à la représentation d'un monde dont les limites semblent reculer toujours plus vite. Par opposition, comment l'étroitesse des cadres du roman français, lieu de la clarté et des compositions soigneusement concertées, lui permettrait-il de s'élargir aux dimensions du monde¹¹⁸ ? L'aspiration totalisante est au centre des lectures critiques des romanciers russes, à commencer par celle de Vogüé, qui ne manque pas de suggérer l'incompatibilité de ce choix avec l'esprit analytique qui caractérise le « génie français » :

Cet analyste minutieux ignore ou dédaigne la première opération de l'analyse, si naturelle au génie français ; nous voulons que le romancier choisisse, qu'il sépare un personnage, un fait, du chaos des êtres et des choses, afin d'étudier isolément l'objet de son choix. Le Russe, dominé par le sentiment de la dépendance universelle, ne se décide pas à trancher les mille liens qui rattachent un homme, une action, une pensée, au train total du monde ; il n'oublie jamais que tout est conditionné par tout. Imaginez le Latin et le Slave devant une lunette d'approche : le premier met l'instrument au point, c'est-à-dire qu'il raccourcit volontairement son champ de vision et voit plus petit pour voir plus net ; le second développe toute la puissance des lentilles, agrandit l'horizon, et voit trouble pour voir plus

l'affrontement d'un art français dans la lignée de *La Princesse de Clèves*, de *Dominique*, d'*Adolphe*, et du grand roman étranger qui était en train de devenir un pôle d'attraction pour beaucoup de romanciers français. » C'est donc le roman, par opposition au récit, que les auteurs de romans-fleuves tenteront d'approcher. Rappelons que Gide n'a accordé le sous-titre de « Roman » qu'aux *Faux-Monnayeurs*, dont la structure fuguee et complexe était seule, selon lui, susceptible de répondre aux critères nouvellement définis du roman.

¹¹⁸ Voir M. Raimond, *La crise du roman*, p. 98 sq. Tolstoï fournit la représentation d'une société ; chez Dickens, l'important n'est pas tant d'agencer une intrigue que d'éclairer des caractères (ce qui est confirmé par leur postérité). « De grandes œuvres étrangères donnaient le goût d'un roman qui, loin de s'en tenir au récit d'une crise, ambitionnait de peindre une ou plusieurs vies, voire toute une société. *Les Misérables* avaient déjà réussi à présenter, "au lieu du drame d'une vie humaine", "un drame de la vie nationale" [Le Breton, « La Pitié sociale dans le roman », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1902, tome 277, p. 899]. *Guerre et paix* parvenait à donner l'impression d'une vie sociale qui débordait toute vie individuelle ; l'œuvre de Tolstoï venait confirmer l'ambition balzacienne de peindre une société, et orientait le roman vers un idéal du roman social ou collectif. (...) Henry Bordeaux opposait à Tolstoï, qui "prend une époque et la porte, vivante, dans son œuvre" [*Correspondant*, 25 décembre 1901, tome 205, p. 1151], les réalistes français qui se contentent d'un personnage et d'une situation dramatique. » Il s'agit d'« éliminer l'action unique pour suggérer, autant que faire se peut, le foisonnement et la complexité du réel ». Cette conception persistera dans la critique. Dans *The Rise of the Novel*, Ian Watts peut opposer les romans anglais aux romans français : « Avec toute sa pénétration psychologique et son habileté littéraire, nous ressentons cette fiction comme trop élégante pour être authentique. En cela, Mme de La Fayette et Choderlos de Laclos sont le pôle opposé de Defoe et de Richardson, dont la grande prolixité tend à servir de garantie à l'authenticité de leur compte-rendu, dont la prose a pour but exclusif ce que Locke définit comme la fin véritable du langage, "transmettre la connaissance des choses", et dont les romans dans leur totalité ne prétendent pas être plus qu'une transcription de la vie réelle – pour parler comme Flaubert, "le réel écrit". ». Pour lui, la fiction romanesque française reste en dehors de la tradition romanesque ; I. Watts, « Réalisme et forme romanesque », traduit dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil coll. « Points », 1982, p. 39.

loin¹¹⁹.

Vogüé livre ainsi le modèle d'un romancier d'un nouveau genre, ancré dans un espace et une sensibilité différentes. Les critères de sa typologie sont non seulement mutuellement exclusifs, mais diamétralement opposés, ce qui semble faire écho aux doutes de la critique contemporaine quant à l'adaptabilité du modèle étranger au domaine français.

La tête française, semble-t-il, n'est pas faite pour les excroissances et les ramifications inextricables. C'est sur cette incapacité que Mauriac fonde sa critique à l'encontre du roman-fleuve, dans un article de *L'Écho de Paris* du 17 février 1932. Critique sur laquelle il faut s'attarder, dans la mesure où elle dépasse la simple antithèse géographique, pour montrer à quelle gageure Mauriac est lui-même confronté en tant que romancier. L'exemple du roman-fleuve permet de la mettre parfaitement en évidence. Il stigmatise d'emblée une impotence singulière des romanciers français :

Les Anglo-Saxons et les Russes créent aisément ces mondes romanesques où nous aimons entrer à leur suite et nous perdre, et dont nous subissons d'autant mieux l'enchantement que nous nous sentons moins capables de les imiter. Leur instinct profond va dans le sens de la vie, ils se laissent porter par elle ; ils épousent sa secrète loi sans aucun souci d'ordre extérieur et de logique formelle. Mais qu'un garçon français volontaire et raisonneur, fils de Descartes, se mêle de construire un vaste univers romanesque, selon une méthode qu'il sait être infaillible, nous assistons à une expérience passionnante, et dont l'issue ne laisse pas de nous donner quelque inquiétude. (...) L'auteur français, embarqué dans un roman démesuré, ne se laisse pas emporter par le flot. Il demeure terriblement attentif et lucide ; et, se souvenant de cet autre principe de Descartes : « Faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre », il s'arrête tous les quatre volumes, numérote ses personnages, mesure le chemin parcouru, fait une risette au public, n'en revient pas d'avoir été suivi si loin¹²⁰...

L'image même du fleuve ou du flux, ainsi, semble ne pouvoir s'appliquer à la création romanesque française. Pour Mauriac, l'ampleur, la dispersion des *Hommes de bonne volonté* ne suffisent pas à éclipser le contrôle exercé par l'auteur sur l'univers qu'il a créé. Il y aurait une inéluctabilité de la construction inhérente aux romanciers français, et qui n'épargnerait pas même ceux qui se fixent pour tâche de représenter le réel dans son incompréhensible complexité. Les romanciers français seraient incapables de reproduire le monde, parce qu'ils se refuseraient, fût-ce inconsciemment, à abdiquer le contrôle sur leur création. Une fatalité de la composition et de la rationalité ferait systématiquement du lieu de la promenade romanesque un jardin à la française, et jamais à l'anglaise. La pique finale trouvera rapidement une

¹¹⁹ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 270. L'image des instruments d'optique réapparaîtra dans la célèbre protestation de Proust contre les critiques qui ont comparé son approche à la vision microscopique, alors qu'il a voulu employer un télescope, pour tout voir de loin.

¹²⁰ F. Mauriac, « Roman-fleuve », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 896.

victime en Jules Romains, qui couronnera effectivement son quatrième volume, *Éros de Paris*, d'une postface explicative, et se préoccupera de fournir lui-même un index de ses personnages, établi à partir de ses fiches personnelles ! Il n'est donc pas étonnant que la lecture des premiers tomes des *Hommes de bonne volonté* ait inspiré à Mauriac la vignette symbolique du « dieu normalien ».

À chaque instant, au cours des premiers volumes des *Hommes de bonne volonté*, nous sentons que la puissance de la poésie est sur le point d'emporter et de détruire toute cette belle ordonnance et d'introduire enfin la confusion de la vie dans ce monde revu et mis en ordre par un dieu normalien. Au début de ce long voyage où nous entraîne M. Jules Romains, je suis surtout sensible à cette lutte pathétique entre la volonté de domination, le parti pris d'organisation du créateur, et l'impatience de ces créatures jugulées¹²¹.

Mauriac met ainsi en évidence une dialectique interne, qui se cristalliserait nécessairement dans un roman français s'efforçant d'adhérer au modèle anglo-saxon ou russe. Le roman-fleuve est le terrain d'une bataille entre deux tendances antagonistes, l'une structurante et l'autre déstructurante. Mais la répartition des rôles est signifiante : la force de déconstruction du roman serait due à la complexité des personnages, tandis que la tentation architecturale serait le fait d'un écrivain peinant à effacer sa fonction de démiurge.

La critique formulée par Mauriac n'implique pas pour autant son renoncement au modèle étranger. Au contraire, il partage le souci du désordre qui tente de percer dans le roman-fleuve, dans la mesure où il juge nécessaire de pousser plus loin la représentation romanesque de la personne. Après Dostoïevski, conclut-il, la création romanesque, ne pouvant plus s'en tenir au modèle français, mais incapable de le dépasser, semble déboucher sur une aporie :

Qui a entendu profondément la leçon de Dostoïevski ne peut plus s'en tenir à la formule du roman psychologique français, où l'être humain est en quelque sorte dessiné, ordonné, comme la nature l'est à Versailles. Et ceci n'est pas une critique : j'adore Versailles, et *La Princesse de Clèves* et *Adolphe*. Mais il nous est impossible de ne pas avoir été attentifs à une autre leçon. Et ici sans doute touchons-nous au point essentiel : le problème qui se pose chez nous à l'écrivain d'imagination, c'est de ne rien renier de la tradition du roman français, et pourtant de l'enrichir grâce à l'apport des maîtres étrangers, et en particulier de Dostoïevski. Il s'agit de laisser à nos héros l'illogisme, l'indétermination, la complexité des êtres vivants ; et tout de même de continuer à construire, à ordonner selon le génie de notre race, – de demeurer enfin des écrivains d'ordre et de clarté¹²²...

Privilégiant l'exemple de Dostoïevski, Mauriac ramène le labyrinthe du roman étranger à l'exploration de l'intériorité d'un personnage. Si le roman de Dostoïevski est illogique et soumis aux lois du hasard, c'est parce qu'il s'attache et adhère à cet objet d'étude inépuisable qu'est l'homme. Dans la perspective romanesque de Mauriac, centrée ici sur la peinture du

¹²¹ F. Mauriac, « Roman-fleuve », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 896.

¹²² F. Mauriac, « Le roman », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 765.

personnage, un effort de synthèse est nécessaire entre ces deux tendances géographiquement opposées. Le mouvement de la création romanesque doit être double : renonciation à l'ordre dans un premier temps, reconquête d'un ordre différent dans un second temps. Ainsi, cet article permet de saisir toute l'ambiguïté d'une conception de la structure qui reste dans l'entre-deux – puisque Mauriac ne prétend aucunement échapper, pour sa part, à l'obsession de la composition qu'il décèle chez ses confrères. Les auteurs de roman-fleuve, de leur côté, viendront buter inlassablement sur ce problème, dans la mesure où ils se refuseront toujours à assumer le risque d'un désordre qu'ils cultivent pourtant.

Le ton général de l'article reste cependant plus critique que programmatique à l'égard du roman-fleuve, ce qui transparaît dans l'avertissement final, qui semble stigmatiser la vanité d'une entreprise hubristique : « l'esprit souffle où il veut. Il ne s'engouffrera pas dans ces grandes constructions vides que vous prétendez lui imposer. Sans doute demeurez-vous toujours libre de suivre votre fantaisie et, pour un temps, de laisser à l'abandon le chantier de vos vingt-cinq volumes. Mais aurez-vous la force et le courage d'y revenir plus tard ? Les immeubles inachevés ne font pas de jolies ruines »¹²³. En posant le problème crucial de l'achèvement, Mauriac met le doigt sur un élément essentiel de la définition du roman-fleuve. Sans l'achèvement, sans le respect d'une structure d'ensemble posée d'emblée, le roman-fleuve serait confronté à un problème d'identité avec lequel il ruse inlassablement : comment se démarquer du paradigme balzacien ? L'entreprise du roman-fleuve, coincé entre un impératif mimétique (la représentation de l'être humain dans toute sa complexité) et un impératif poéticien (présenter une structure maîtrisée et achevée) non seulement impossibles à tenir l'un et l'autre, mais en outre incompatibles, semble donc engagée dans une impasse.

Le paradigme anglo-saxon et russe

Le choix contre nature de la longueur n'est pas sans risques. Voyons à présent dans quelle mesure les données de la querelle imprègnent les paratextes des romans-fleuves, et quelle réponse ils tentent d'apporter à la contestation de leurs postulats esthétiques. Donnant raison à Mauriac, Lacretelle, qui explore les possibilités esthétiques du cycle romanesque dans *Les Hauts-Ponts*, exprime à la fois un regret d'avoir échoué dans sa tentative¹²⁴, et une

¹²³ F. Mauriac, « Roman-fleuve », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 898.

¹²⁴ Il regrette les proportions prises par son roman : « Il se peut que j'aie subi trop fortement l'influence des longs romans anglais, où une histoire se dévide lentement, dans la fiction et non dans la vie, histoire que l'on finit par

admiration mêlée d'expectative pour les écrivains dont il considère qu'ils ont réussi à aller dans le sens du roman étranger.

Oui, un fait divers découpé dans un journal et adapté à une maxime de La Rochefoucauld, voilà un très bon point de départ pour un roman. On peut me répondre que la recette que je vous donne là est celle du roman français. L'école française isole un rameau et l'étudie. Les Russes et les Anglais, eux, représentent l'arbre entier, les branchages les plus touffus et les plus éloignés les uns des autres. Mais l'école française (...) commence à élargir ses conceptions. Voyez Roger Martin du Gard, voyez Gide qui écrivit naguère *La Porte étroite*, type du roman français, et qui nous donne aujourd'hui *Les Faux-Monnayeurs*... (...) Aujourd'hui, nous pouvons nous rendre compte que c'est une œuvre qui, malgré son apparente limpidité, réclame comme celles de Dostoïevski, par exemple, une grande collaboration du lecteur¹²⁵.

À travers la référence au roman anglo-saxon et russe, Lacretelle appelle à une élévation du point de vue. L'image de l'arbre et de ses branches suggère une vision fractale, où toutes les échelles peuvent également être considérées, chacune reproduisant l'échelle supérieure à un niveau de détail identique. Que faut-il entendre par « collaboration du lecteur » ? Il nous faut supposer qu'il s'agit pour le lecteur d'un travail de remplissage, de rémunération du défaut du texte : la vision d'ensemble, à l'instar de l'image mentale du chiliogone chez Descartes, est nécessairement déficitaire. L'écriture du roman étranger est fondamentalement elliptique et complexe : la « collaboration » du lecteur s'impose en l'absence d'une « limpidité » du texte, corollaire à un certain renoncement de l'auteur à endiguer parfaitement le flot narratif. Ainsi, en faisant intervenir cette autre instance de la création romanesque qu'est le lecteur, Lacretelle suggère un moyen de composer avec les défauts structurels et logiques annoncés par Mauriac.

Ce réinvestissement du rôle du lecteur dans l'élaboration du texte romanesque joue un rôle décisif dans la posture critique qu'adopteront les auteurs de romans-fleuves. Ceux-ci convoquent leur propre expérience de lecture pour redéfinir une poétique centrée sur le destinataire du texte. Certes, le besoin d'importer une poétique liée à un espace et une société différents signe la volonté du roman-fleuve de se forger une identité propre dans le paysage littéraire français ; la nécessité de cette revendication se fait aisément pressentir dans la proximité de cette esthétique romanesque avec celle du siècle précédent, et de Balzac en particulier. Mais ce souci de distanciation n'empêche pas Martin du Gard ou Romain Rolland de contracter explicitement une dette esthétique envers les romanciers russes ou britanniques¹²⁶. Ainsi, les auteurs de roman-fleuve s'inscrivent dans un faisceau de références

accepter, en raison du temps et de la somme d'effort qu'elle représente. », Lettre de J. de Lacretelle, *Roger Martin du Gard – Jacques de Lacretelle : Correspondance 1922-1958*, éd. Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 93.

¹²⁵ F. Lefèvre, « Une heure avec Lacretelle », *Une heure avec...*, t. 2, p. 274.

¹²⁶ Dans ses *Souvenirs littéraires*, Martin du Gard donne une liste des auteurs qui ont le plus nettement présidé à l'éveil de sa vocation littéraire : « “Donner ma mesure”, c'était m'attaquer de nouveau à quelque vaste

qui leur ménage une position en retrait. Leur double originalité, paradoxale, consiste à établir une nouvelle filiation littéraire, et à faire retour sur la notion même de filiation, en articulant la *persona* de l'écrivain à celle du lecteur qu'il a été.

On voudrait ici, afin d'illustrer la définition du roman-fleuve comme arrière-garde au sens de *nostalgie*, partir des récits de lecture qui émaillent la réflexion critique des auteurs¹²⁷. Martin du Gard est nostalgique de ses lectures adolescentes, qui coïncident avec ses références indépassables ; nostalgique du regard gratuit que porte un lecteur non poéticien. La posture de l'arrière-garde implique une remontée dans le temps. Duhamel et Martin du Gard sont, tout comme Proust, à la recherche de leur temps perdu. Renouer avec le passé, renouer avec l'enfance, renouer avec la lecture : cette triple nostalgie des retrouvailles encourage à faire se superposer les figures de l'écrivain et du lecteur, pour éclairer la manière dont le roman-fleuve s'ancre dans ses sources.

Tolstoï et Dickens sont les références majeures que partagent Romain Rolland et Martin du Gard, qui s'inscrivent explicitement dans leur lignée. Chez eux, l'écriture est indissociable de la lecture des grands auteurs étrangers. Martin du Gard est taraudé par le doute quant à sa vocation de romancier et aux moyens de l'accomplir ; la lecture prend souvent sous sa plume une valeur thérapeutique. Aussi retourne-t-il inlassablement aux mêmes textes. Il raconte par exemple le réconfort que lui a procuré la relecture de *David Copperfield*.

Quand je m'examine à cette lumière-là, crue, je crois me sentir, pour *les œuvres d'imagination et de sensibilité*, des réserves profondes ; un naturel jaillissement ; la joie de créer ; le don de saisir les nuances des émotions ; les mobiles des actes, la vérité des caractères ; la faculté de voir et d'exprimer et de faire ressentir, avec la même émotion que j'éprouve moi-même, le dramatique et humble mystère que recèle toute vie humaine, dans son irréductible étanchéité, dans son « sac de peau » hermétique. (...) Eh bien, pour marquer tout ceci d'un exemple concret, je me permets de suggérer ceci : il me semble que je ne suis pas incapable un jour d'écrire un livre qui serait, toutes proportions respectées, « dans le même plan littéraire » que ceux des grands conteurs russes ou anglais¹²⁸...

entreprise. Depuis la découverte de Tolstoï, mon engouement pour les grandes fresques s'était encore accru en lisant le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Les Âmes mortes* de Gogol, les œuvres de Dostoïevski, le *Middlemarch*, l'*Adam Bede*, de George Eliot, le *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy, le *Gösta Berling* de Selma Lagerlöf, etc. » (O.C. 1, p. LIV). De même, Bernard Duchatelet évoque la fascination de Romain Rolland pour Tolstoï, le Dickens de *David Copperfield* et de *La Petite Dorrit*, le Thackeray de *Vanity Fair* et *Henry Esmond* ; voir B. Duchatelet, *La Genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1978, p. 40.

¹²⁷ Comme en témoignent des titres d'essais tels que *Refuges de la lecture*, de Duhamel, les « Journées de lecture » de Proust ou le *Saints de notre calendrier* (qui sont autant de figures tutélaires d'écrivains), de Jules Romains.

¹²⁸ Martin du Gard, lettre à Jean Fernet du 12 mars 1918, *Correspondance générale*, t. 2, p. 229.

On le voit, Martin du Gard accorde une place prééminente à la narration, qui conjugue les deux éléments de la diégèse et de la voix auctoriale (le romancier s'appelant ici conteur). Il souhaite en effet préserver face à ces « *œuvres d'imagination et de sensibilité* » un rapport immédiat et empathique. Dans ses écrits intimes, l'importation du paradigme romanesque prend la forme d'un retour aux sources, permettant de retrouver les sensations adolescentes de la lecture : une lecture toute faite d'emportement et de foi en les pouvoirs de la fiction, une lecture qui permette même d'échapper à la peur de la mort qui transparaît dans l'œuvre. Ce que confirme ce récit de lecture des *Grandes Espérances* :

Je pensais d'ailleurs à la mort, l'immortalité littéraire, pendant toute cette lecture. Ce beau livre n'a cessé de m'émouvoir, jusqu'au fond du cœur. Et je me suis dit bien des fois que laisser un pareil livre, c'est vraiment, dans la mesure du possible, échapper à la mort, prolonger sa vie loin en avant de soi. Dickens n'est pas mort ; toute cette semaine il a été près de moi, j'ai entendu sa voix et le battement chaud de son cœur¹²⁹.

La lecture est donc une forme de communion : elle instaure une communication intime entre le lecteur et l'auteur ressuscité. La lecture de Dickens, cette invocation d'une voix disparue, fournit un paradigme de lecture qui est reproduit au fil des romans-fleuves. Les mises en scène de la lecture nous éclairent ainsi sur le mode de lecture qu'aimeraient susciter les auteurs. Gise lit Dickens¹³⁰ dans *Les Thibault*, et dans *Jean-Christophe*, Mme Arnaud passe jour après jour en compagnie de ses personnages. À travers la description de sa lecture, c'est en fait un mode de lecture possible pour *Jean-Christophe* que nous livre Romain Rolland.

Elle avait près d'elle un de ses livres aimés. Un de ces humbles volumes à couverture rouge, une traduction de roman anglais. Elle lisait très peu, à peine un chapitre par jour ; et le volume, sur ses genoux, restait longtemps ouvert à la même page, ou même ne s'ouvrait point ; elle le connaissait déjà ; elle le rêvait. Ainsi, les longs romans de Dickens et de Thackeray se prolongeaient pendant des semaines, dont sa rêverie faisait des années. Ils la berçaient de leur tendresse. Les gens d'aujourd'hui, qui lisent vite et mal, ne savent plus la force merveilleuse qui rayonne des livres que l'on boit lentement¹³¹.

Le contenu du roman est ici comparé à l'élément liquide, ce qui répond au leitmotiv essentiel de *Jean-Christophe*, à savoir la comparaison de la vie du protagoniste à un fleuve. Mme Arnaud n'a plus besoin de lire : elle rêve à un monde jailli des pages de Dickens, un monde qui a pris une consistance suffisante, un fleuve dans lequel on puisse être immergé

¹²⁹ Martin du Gard, 25 novembre 1920, *Journal*, t. 2, p. 186.

¹³⁰ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 924 : « et là, plongée dans les *Great Expectations* de Dickens, dont Mademoiselle, sur les instances de Jacques, avait autorisé la lecture comme une occasion de faire des progrès en anglais, elle pleurait avec délices, parce qu'elle avait, dès le début, deviné que Pip délaisserait la pauvre Biddy pour la cruelle et fantasque Estelle. » La référence aux *Grandes Espérances* n'a rien d'innocent, dans la mesure où Jacques préférera l'énigmatique Jenny à l'affection humble que lui porte Gise, dont le statut dans la famille reste inférieur. Ainsi les grandes lignes d'une œuvre insérée dans le troisième volume peuvent donner une clef de lecture pour l'ensemble de la vie de Jacques.

¹³¹ *Dans la maison*, *Jean-Christophe*, p. 1218.

totalem¹³². Les auteurs de roman-fleuve, en se réclamant du réalisme, ne rêvent pas autre chose. Il s'agit de fournir au lecteur l'occasion de se sentir de plain-pied avec un monde dont le caractère fictif n'interdirait plus l'entrée. Notre compréhension du terme « réalisme » se déplace : plutôt qu'imitation parfaite d'un réel réduit en fiction, l'écriture réaliste consiste à donner à la fiction l'existence autonome du réel. L'expérience de la lecture conduit ainsi à déplacer les lignes entre réalité et fiction : c'est cette expérience que les auteurs chercheront explicitement à reconduire à travers l'écriture des romans-fleuves.

Aussi les récits de lecture apportent-ils des éléments essentiels à la compréhension du rapport aux sources littéraires que renouvellent les auteurs de romans-fleuves. C'est peut-être dans la posture auctoriale consistant à réorienter l'écriture vers le souvenir d'une lecture considérée comme originaire que réside l'originalité essentielle des auteurs de roman-fleuve, dans le retour délibéré à une forme d'écriture si ancrée dans la lecture des œuvres et la notion de réécriture qu'elle semble antérieure à l'époque romantique et à la notion de modernité telle qu'elle émerge au dix-neuvième siècle. Une articulation se joue, chez les auteurs de roman-fleuve, entre réminiscence et création littéraire – comme chez Proust.

¹³² Cette conception du roman anglais comme élan créateur de vie circule dans la critique de l'époque. C'est par exemple une idée récurrente dans le tableau de la littérature anglaise d'Edmond Jaloux, intitulé de façon significative *Au pays du roman*, comme si là encore le roman anglo-saxon se situait au plus proche des sources vives du roman. Sa lecture de Dickens est très proche de celle qui paraît rassembler Martin du Gard et Romain Rolland : « Avoir lu Dickens, c'est avoir vécu une autre vie que la sienne. » À propos de Joyce, dont l'écriture infiniment plus expérimentale semble diamétralement opposée, il conclut parallèlement : « Mais, qu'il s'agisse de *Dedalus*, d'*Ulysses* ou des *Dubliners*, le don essentiel de M. James Joyce consiste à nous mettre au centre même de la réalité, de la plus extérieure comme de la plus intérieure et comme souterraine. Il crée de la vie à chaque ligne, sans se limiter au sens frénétique et spécial que ce mot a pour beaucoup d'écrivains. » ; E. Jaloux, *Au pays du roman*, Paris, Corrêa, 1931, p. 20 et p. 121-122. De même, l'ouvrage d'Abel Chevalley, dont les analyses sont moins riches et plus datées (il met ainsi Galsworthy au tout premier plan, loin devant Kipling et Conrad), se fait écho de cette conception vitaliste en qualifiant ainsi les héros dickensiens : « Ils vivent d'une existence saccadée, lumineuse, grésillante, qui fait prévoir les débuts du cinéma. Nous ne les avons jamais rencontrés, mais ils vivent. », A. Chevalley, *Le roman anglais de notre temps*, Oxford, Humphrey Milford, 1921, p. 30.

1.2.2. Lectures de Tolstoï

Une filiation littéraire

Si l'on insiste sur la réception de Tolstoï, c'est que sa place dans le discours critique de Romain Rolland, et surtout dans celui de Martin du Gard, est de nature à mettre en évidence le lien fondamental entre lecture et écriture. La référence à Tolstoï parcourt l'ensemble de l'œuvre de Martin du Gard, au point de constituer un motif essentiel dans tout le versant autobiographique et la correspondance, des premiers projets de roman au discours de Stockholm. Son attachement pour cette figure est si constant que des années après, de retour d'une décade de Pontigny où il a rencontré la fille de Tolstoï et écouté avec passion ses anecdotes, il écrit à Christiane : « Je l'écoutais inlassablement, avec une émotion que j'étais seul à comprendre, parce que je suis seul à savoir que je n'ai *pas subi d'autre influence* que celle de Tolstoï ; et que, sans lui, je ne serais *rien*¹³³. » L'unicité du modèle, bien qu'elle soit nuancée à maintes reprises dans les écrits personnels, est une revendication d'autant plus atypique que ce n'est pas là le jeune émule qui parle, mais l'écrivain que le succès public a conforté dans ses choix esthétiques.

Il présente ainsi son propre projet romanesque comme une reprise de l'élan tolstoïen. Il estime à ce point tout devoir à son modèle qu'il livre une réflexion sur la notion d'imitation, qu'il est prêt à assumer ; ce qui est pour le moins atypique dans un univers littéraire où l'enjeu perpétuellement reconduit est de se distinguer de ses prédécesseurs. Il prend d'ailleurs une précaution posthume, en écrivant dans le *Journal* : « Si l'on m'accuse jamais d'*imiter* Tolstoï (qui, à la vérité aura bien été ma plus constante admiration de romancier, et, si j'osais le dire, mon *seul* véritable maître), je souhaite qu'on puisse me défendre par cet *Aphorisme* de P. Valéry : “Le très grand art est celui dont les imitations sont légitimes, dignes, supportables ; et qui n'est pas déprécié par elles, ni elles par lui¹³⁴.” » L'*imitation* implique d'aller aussi loin que possible dans la pratique de l'intertextualité – d'aller jusqu'à abdiquer la sacro-sainte singularité de l'artiste. L'audace de ce choix est soulignée par l'image d'un auteur accusé au tribunal de l'institution littéraire, se contentant pour avocat d'un « on » indéfini. Cependant, la revendication est loin d'être purement humble : Martin du Gard ne pense nullement

¹³³ Martin du Gard, lettre à Christiane du 30 septembre 1930, *Journal*, t. 2, p. 864.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 911.

dévaloriser l'œuvre de Tolstoï en adoptant la difficile posture de l'épigone. Au reste, le choix de Tolstoï comme modèle ne comporte pas de risque majeur du point de vue du public, à une époque où il est très reconnu en France¹³⁵. Ainsi, il se ménage vis-à-vis de la postérité un positionnement littéraire singulier, à la fois passéiste et provocateur par son aspect réactionnaire même – avançant un paradigme de compréhension du champ littéraire où se substitue à la logique agonistique un système où les textes s'engendrent les uns les autres.

Quel rôle est donc assigné à Tolstoï dans la grande comédie humaine des écrits personnels de Martin du Gard ? Contrairement à Romain Rolland, ce dernier n'a jamais écrit de critique littéraire sur Tolstoï¹³⁶. Cependant, on voudrait ici montrer qu'une mosaïque de fragments dispersés dans ses écrits autobiographiques constitue la figure de Tolstoï en héros de la création littéraire, voire en père spirituel. Cet inspirateur est capable d'insuffler à Martin du Gard une foi fondamentale dans le pouvoir de la création littéraire¹³⁷. Voyons donc comment s'organise peu à peu ce que l'on peut bien appeler, en dépit de sa forme résolument fragmentaire, un éloge de Tolstoï. Martin du Gard esquisse au fil de la correspondance une filiation fondée sur la connaissance intime qu'il revendique, et que peut seule procurer la fréquentation sans cesse renouvelée des romans de Tolstoï. Ainsi, en dépit de la popularité de ce dernier en France parmi ses contemporains, ou peut-être à cause d'elle, la référence au romancier russe est présentée comme discriminante. Les lecteurs ordinaires, en effet, ont été rebutés par l'immensité de ce qui constitue pour Martin du Gard le pivot de l'œuvre : *Guerre et paix*. Dès ses premières tentatives littéraires, il écrit à Jean-Richard Bloch :

En somme, personne ne connaît Tolstoï. Pour 7 individus sur 10, c'est un vieux fou qui portait une blouse de paysan malgré qu'il fût « millionnaire »... et une grande barbe. Pour les 3 autres, c'est l'auteur de *La Sonate*, d'*Anna Karénine*, et du 1^{er} volume de *Résurrection* (et encore...). Mais *Guerre et paix*, personne ne l'a lu, si ce n'est Romain Rolland, toi et

¹³⁵ Comme le prouve par exemple ce propos d'Alain, du 16 décembre 1921 : « Je mets Tolstoï très haut ; c'est comme un phare qui éclaire la mer. » ; Alain, *Propos sur les Beaux-Arts*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1998, p. 236.

¹³⁶ Lui-même grand lecteur de Tolstoï, Romain Rolland joue pour Martin du Gard le rôle d'un médiateur entre l'œuvre du romancier russe et la sienne propre. Il apparaît dans la correspondance comme un quasi patriarche, à la fois révérent et lointain. Sa stature politique est à la fois immense et si difficile à tenir qu'il est perçu comme un exemple, plus encore que du point de vue esthétique, au sujet duquel Martin du Gard se permet quelques critiques. En revanche, la figure de Tolstoï est en effet définie beaucoup plus par son œuvre que par son cheminement intellectuel et politique, ce qui peut peut-être s'expliquer par les convictions athées de Martin du Gard, face à un mystique converti. En somme, la persona d'écrivain que Martin du Gard se dessine devrait être une synthèse de l'exemplarité esthétique de Tolstoï et de l'exemplarité biographique de Romain Rolland.

¹³⁷ Si la référence à Tolstoï est plus discrète chez Duhamel, elle n'en est pas moins située dans la même perspective d'une lecture orientée vers la création littéraire. Il écrit par exemple dans *Défense des lettres* : « Des écrivains admirables, de grands artistes assurément – Tolstoï en est le plus illustre exemple – ont, par les vertus mêmes de leurs œuvres, éveillé dans le cœur des hommes une confiance presque illimitée. » ; Duhamel, *Défense des lettres*, p. 123.

moi... C'est un de ces gros morceaux, classés et relégués, auxquels l'appétit de la dix-huitième année a voulu mordre, quelquefois, mais que personne n'a eu la persévérance de terminer et encore moins de reprendre. C'est révoltant ! ce devrait être le bréviaire de tous ceux qui se mêlent d'écrire¹³⁸.

La connaissance d'un auteur, qui procure le pouvoir d'écrire, est donc liée à la reprise constante des œuvres, à une immersion complète, à une dévotion à ces « gros morceaux » qui ne peut provenir que d'un enthousiasme adolescent. La lecture est envisagée dans un cycle de relectures et, comme pourrait le suggérer la polysémie de « reprendre », de réécritures. Ce lien entre lecture et écriture est constamment noué dans les fragments critiques qui parsèment ces écrits personnels. Lecteur boulimique, il prend conscience de sa vocation d'écrivain lors de sa rencontre avec l'œuvre de Tolstoï, à l'adolescence, c'est-à-dire à un moment critique de sa formation intellectuelle¹³⁹. Tout au long des paratextes, il met l'enchantement adolescent de la lecture au centre de la construction d'une histoire personnelle de sa vocation littéraire. La filiation littéraire repose donc sur le sentiment d'une communion, fondée sur l'expérience de la lecture – et le cycle de la lecture et de l'imitation ne s'arrête pas là. En effet, l'image du lecteur de dix-huit ans dévorant l'intégralité d'un livre interminable, dont cette lettre à Jean-Richard Bloch fournit un reflet en négatif, reviendra bien plus tard dans le *Journal*, lorsque Martin du Gard fera le portrait du destinataire privilégié des *Thibault* : « Imaginez le lecteur de dix-huit ans se jetant là-dessus, dévorant ce millier de pages, gobant l'*Épilogue* comme une dernière bouchée... »¹⁴⁰. Il donne ainsi à son « Lecteur Modèle » les traits de l'adolescent qu'il était lui-même au moment où il a dévoré *Guerre et paix* et *Jean-Christophe*¹⁴¹. En cela, il rejoint la conception proustienne du livre comme instrument de cristallisation d'une vocation littéraire.

L'articulation entre lecture et écriture se décline en un réseau d'images qui donne une valeur charnelle au rapport au livre – corporéité qui souligne la dimension intime de la pratique des œuvres. Martin du Gard écrit par exemple à Gide : « Je leur dois à tous deux – Dostoïevski est, après Tolstoï, et avec Eliot, celui qui m'a le plus profondément labouré¹⁴². » Si l'image du labour, qui suggère un processus de fécondation, est celle qui éclaire le mieux le

¹³⁸ Martin du Gard, lettre à Jean-Richard Bloch du 9 septembre 1912, *Correspondance générale*, t. 1, p. 268.

¹³⁹ « Depuis le jour où, en 1897 ou 1898, Hébert m'a prêté *Guerre et paix* (ce qui, entre parenthèses, a eu sur ma vie et ma méthode de travail une influence colossale), j'ai de si près lu et relu certains livres russes que je suis en contact naturel avec toutes les manifestations de cet art-là. » ; Martin du Gard, lettre à Pierre Margaritis du 30 octobre 1916, *Journal*, t. 1, p. 732.

¹⁴⁰ Martin du Gard, lettre à Maria Van Rysselberghe du 31 août 1939, *Journal*, t. 3, p. 280.

¹⁴¹ « Les livres de chevet de mon adolescence avaient été *Guerre et paix* et *Jean-Christophe*. (Je n'ai jamais pu mordre à Balzac... Ne le dites pas ! Je le connais à peine. Ses livres me tombent des mains avant la centième page...) » ; Martin du Gard, lettre à René Lalou du 25 février 1937, *Correspondance générale*, t. 7, p. 43.

¹⁴² Martin du Gard, lettre à André Gide du 12 juin 1930, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 403.

rapport entre lecture et écriture, l'image la plus fréquente dans la correspondance est celle du remède. Lors des commentaires dialogués de romans qui accompagnent la carrière littéraire de maint correspondant, la lecture est souvent dotée d'une valeur thérapeutique. Martin du Gard conseille notamment à Duhamel, dont il considère qu'il ne donne pas sa pleine mesure avec *Salavin*, la lecture de *Guerre et paix*, qui pourrait lui donner des forces insoupçonnées¹⁴³. De même, il suggère à Jean Morand de retourner à la lecture de Tolstoï, plutôt que de doter trop explicitement ses personnages d'une profondeur artificielle : « Pour qu'une œuvre exprime plus que ne l'a voulu et ne le sait l'auteur – marque des grandes œuvres – il faut que le romancier, humblement attaché à créer de la vie, n'en ait pas eu le dessein prémédité. *Traitement quotidien : quelques pages de Guerre et paix*¹⁴⁴. » Ainsi, non seulement la lecture joue un rôle décisif dans l'avènement d'une vocation, mais elle continue d'accompagner le processus d'écriture pour le maintenir dans le droit chemin. C'est cependant par imprégnation, plutôt que par un effort de la volonté, qui ne pourrait être que maladroit, que les dons de Tolstoï peuvent se transmettre. Ainsi, la transmission du pouvoir de la littérature se fait par des voies de traverse¹⁴⁵.

Le point de convergence le plus évident entre Tolstoï et Martin du Gard est bien évidemment une forme conjuguant longueur, ampleur du sujet et réalisme¹⁴⁶. Mais cette évidence est repoussée au second plan, au profit d'une influence plus profonde, lors de l'auto-commentaire auquel se livre Martin du Gard en 1937, contre toutes ses habitudes, en relisant la monographie de René Lalou.

D'ailleurs je ne crois pas avoir subi l'influence d'un auteur français. L'influence que j'ai subie, c'est celle de Tolstoï, et indirectement. Très sensible à la façon dont Tolstoï analyse les caractères, par petites touches, j'ai essayé de voir la vie, mes contemporains, comme il voyait les siens, en cherchant toujours à dégager l'homme éternel du contemporain. Influence de fond, non de forme¹⁴⁷.

¹⁴³ Martin du Gard, lettre du 28 février 1921, *Correspondance Martin du Gard – Duhamel*, p. 37.

¹⁴⁴ Martin du Gard, lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 359.

¹⁴⁵ Martin du Gard écrit le 29 juin 1957 à un étudiant japonais qui lui a demandé des renseignements : « Sans mon culte pour Tolstoï, je crois que je n'aurais pas conçu le *projet*, ni le plan des *Thibault*. Mais cette influence a été globale, générale. On peut sans doute en discerner la trace sur l'*ensemble* de mon œuvre ; mais dès qu'on s'applique à la retrouver dans le *détail*, cela devient, il me semble, insaisissable... » ; *Correspondance générale*, t. 10, p. 403-404.

¹⁴⁶ En revanche, il accorde à la forme de *Guerre et paix* le mérite de l'avoir conforté dans le choix générique du roman. « La lecture de *La Guerre et la paix*, tant de fois reprise avec la même ferveur, la même surprise extasiée, m'a définitivement orienté vers le roman – et, plus précisément, vers le roman de longue haleine, à personnages nombreux et à multiples épisodes. » ; Martin du Gard, *Souvenirs littéraires*, O.C. 1, p. XLVI.

¹⁴⁷ Martin du Gard, lettre à René Lalou de Pâques 1937, *Correspondance générale*, t. 7, p. 64.

Si imitation il y a, elle consiste en l'adoption d'un éthos de l'écrivain¹⁴⁸. Il importe de noter dans cette phrase le choix d'une sémantique de la vue pour caractériser la création littéraire. Martin du Gard suggère ainsi que l'apport de la lecture de Tolstoï correspond au don d'une vision du monde singulière. Plus encore qu'un don de vue, il s'agit d'un mode de déchiffrement du monde et des hommes. Dans le commentaire de Martin du Gard, en effet, le personnage tolstoïen fait signe à un sens anagogique et métaphysique. Cette vue paradoxale célèbre à la fois la surface des êtres, que l'auteur parvient à susciter, à mettre sous les yeux, et ce vers quoi ils font signe¹⁴⁹. Le personnage offre ainsi une synthèse entre individualité et universalité. C'est une thèse que Martin du Gard reformule dans le discours de Stockholm, où, tout en réaffirmant longuement sa dette envers Tolstoï, il fournit un paradigme de lecture de ses propres romans.

Le romancier-né se reconnaît à cette passion qu'il a de pénétrer toujours plus avant dans la connaissance de l'homme, et de dégager en chacun de ses personnages ce qui est la vie individuelle, ce par quoi chaque être est un exemplaire qui ne se répètera pas. Il me semble que, si l'œuvre d'un romancier a quelque chance de survivre, c'est seulement par la quantité et la qualité des vies individuelles qu'il aura su fixer. Mais ce n'est pas tout. Il faut, aussi, que le romancier possède le sens de la vie en général ; il faut que son œuvre soit le témoignage d'une vision personnelle de l'univers. Là encore, Tolstoï est le grand Maître. Chacune de ses créatures est plus ou moins obscurément hantée par une préoccupation métaphysique ; et chacune des expériences humaines dont il s'est fait l'historien implique, plus encore qu'une enquête sur l'homme, une anxieuse interrogation sur le sens de la vie. J'avoue qu'il me plairait de croire qu'en couronnant mon œuvre de romancier, c'est à ma dévotion pour cet inapprochable modèle, et aux efforts que j'ai faits pour profiter des enseignements de son génie, que les académiciens suédois ont voulu rendre un hommage¹⁵⁰.

Dans cette perspective, le réalisme du travail des personnages renvoie à l'exercice d'une pensée en marche : c'est une autre manière de souligner le don visionnaire transmis par Tolstoï. Mais revenons sur la double fonction de cet éloge. Ce commentaire de Tolstoï programme la lecture des œuvres de Martin du Gard. Romain Rolland ne s'y trompera pas,

¹⁴⁸ Plus loin dans la même Martin du Gard, lettre à Shimizu Mikio, Martin du Gard revient sur le caractère indirect de l'influence de Tolstoï, en des termes tout à fait proches de ceux de la Martin du Gard, lettre à René Lalou – ce qui peut nous éviter un contresens sur la notion d'*imitation* : « c'est le meilleur des maîtres, parce qu'il apprend *comment* il faut faire, mais qu'il est impossible à copier : il n'a pas de "recettes", pas de "procédés" que l'on puisse s'approprier servilement. Il enseigne l'art de regarder, de *bien* regarder ; et laisse à chacun le soin de peindre, selon ses dons individuels, la chose vue. » ; *Correspondance générale*, t. 10, p. 404.

¹⁴⁹ Je reprends ici les termes employés par Deleuze dans sa lecture d'*À la recherche du temps perdu*, parce qu'ils me semblent rendre compte de façon pertinente du paradigme ici évoqué, et qui n'est pas celui d'une profondeur du personnage, mais plutôt d'un feuilletage du personnage ; l'image de la profondeur n'est pas convoquée ici, parce qu'il s'agit, en même temps que de célébrer la singularité irréductible du personnage, de percevoir son universalité.

¹⁵⁰ Martin du Gard, « Discours de Stockholm », paru dans la *N.R.F.*, mai 1959, p. 957-960.

qui écrit à Martin du Gard à propos de l'*Épilogue* : « Il reste à la dernière ligne, le dernier mot d'espoir, de recommencement : l'enfant – comme en fermant *La Guerre et la paix*.¹⁵¹ »

On comprend, à partir de cette thèse toujours implicite, mais qui sous-tend néanmoins l'ensemble du récit dispersé de la genèse des romans de Martin du Gard, que la référence tolstoïenne soit un formidable instrument de légitimation de ses choix de poétique – alors même que ces choix pouvaient offrir le flanc à une critique toute prête à épingle des romans post-naturalistes égarés au vingtième siècle. Tolstoï joue, dans ce qui est présenté par Martin du Gard comme un perpétuel combat avec lui-même, le rôle d'un adjuvant récurrent, et son ombre protectrice couvre l'ensemble de son projet romanesque, même si ce sont *Les Thibault* qui présentent les ressemblances les plus manifestes avec *Guerre et paix*¹⁵². L'œuvre de Tolstoï constitue pour Martin du Gard le meilleur *exemplum* en faveur de la longueur, et même d'une longueur dont le risque est pleinement assumé. Lors de l'élaboration d'une première mouture lointaine de *Jean Barois*, la référence ressurgit :

Si je ne craignais de te faire sourire encore une fois, je parlerais de *Guerre et paix*. Je ne vois pas en effet, dans la littérature moderne, une autre œuvre dont le sujet puisse se comparer au mien ; c'est un immense panorama, dont l'ampleur est écrasante. C'est un écueil terrible. Mais c'est aussi ce qui m'attache extraordinairement à ce sujet. J'éprouve la délicieuse anxiété des peintres de fresques, l'écrasement devant un travail de géant, et cette ardeur à triompher, à arriver au bout de mon grand mur ! C'est vertigineux¹⁵³.

Le lexique hyperbolique contribue ici à corriger la longueur en une ampleur liée à l'ambition démesurée du romancier, qui prend ainsi l'allure d'un héros des temps modernes¹⁵⁴. Cette ampleur est la conséquence obligée d'une œuvre qui ne peut se concevoir que comme

¹⁵¹ Lettre de Romain Rolland à Martin du Gard du 22 février 1940, parue dans *L'Express*, 4 septembre 1958, p. 23.

¹⁵² Dès le 15 juillet 1901, à propos d'un premier projet de roman intitulé *La Chrysalide*, il écrit à Gustave Valmont : « Donc, j'ai repris mon œuvre, décidé à la délayer démesurément. À Paris, tandis que je traînais sur le boulevard Saint-Michel ma serviette lourde de paperasses impersonnelles et imposées, je rêvais à un grand roman où je mettrais tout, tout... tout... Ce dut être aussi le rêve d'un Tolstoï. » ; *Journal* t. 1, p. 97.

¹⁵³ Martin du Gard, lettre à Gustave Valmont du 8 septembre 1911, *Journal*, t. 1, p. 351.

¹⁵⁴ La longueur ne constitue pas aux yeux de Martin du Gard un véritable critère de jugement esthétique. « Puisque vous êtes enfin dans *Anna Karénine*, remarquez combien riche cette lenteur, cette minutie descriptive de Tolstoï. Je ne puis admettre qu'on trouve ça "long", tant chaque détail est savoureux, chargé de vie ; tant on sent que chaque élément a été choisi entre mille, qu'on en a tiré le maximum de sens, et qu'il concourt, en outre, à un ensemble achevé. Je ne vous reprocherai jamais de vous étendre sur votre sujet ; mais non pour dormir sur place, ou vous répéter, ou donner des indications dont l'intérêt n'est pas *progressif*. Le sentiment de longueur, qu'éprouve le lecteur, ne vient jamais de l'étendue réelle du texte, mais uniquement de sa qualité insuffisante. » ; Martin du Gard, lettre à Eugène Dabit du 6 juillet 1928, *Correspondance générale*, t. 4, p. 353. Les idées de maîtrise intégrale et d'une nécessaire progressivité de l'intérêt font écho à l'analyse (parue la même année dans son *Tolstoï*) de son ami Zweig, qui décrit la lecture de *Guerre et paix* comme une longue promenade : « On ne chancelle pas, on ne doute pas, on ne se fatigue pas, on monte pas à pas, guidé par sa main de bronze, le long des grands blocs montagneux que forment ses épopées et, échelon par échelon, en même temps que l'horizon s'élargit, la vue s'étend avec vastitude. Les événements ne se déroulent qu'avec lenteur : les lointains en s'éclairent que peu à peu, mais tout cela se produit avec la sûreté radicale d'un rouage d'horlogerie, comme, lorsque le soleil se lève au matin, ses rayons s'élèvent pouce à pouce de la profondeur d'un paysage. » ; S. Zweig, *Tolstoï*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1928, p. 59.

gageure, dans la mesure où son enjeu est de rendre compte d'une époque dans sa totalité¹⁵⁵. En déroulant les implications de cette notion de totalité, on débouche sur ce qui est peut-être l'avantage stratégique le plus important de la référence à Tolstoï chez Martin du Gard, et plus généralement chez les auteurs de romans-fleuves. En situant le roman-fleuve, à la suite de Tolstoï, dans une visée totalisante, il s'agit de prendre place au sein d'une généalogie critique qui remonterait jusqu'à l'épopée, c'est-à-dire jusqu'au sommet multiséculaire de la hiérarchie des genres.

Roman-fleuve et épopée : revendication d'un héritage générique

En un amalgame perpétuellement reconduit par le discours critique, *Guerre et paix* – le roman qui ressemble le plus peut-être à ce que voudront écrire les auteurs de romans-fleuves – est perçu comme une épopée. Romain Rolland proclame ainsi que Tolstoï a été « le premier modèle – inégalable – de la nouvelle Épopée » et le « propulseur de la “geste” *Jean-Christophe* »¹⁵⁶. Le roman de Tolstoï partage en effet avec l'épopée, tant par son sujet que par sa forme, une ambition totalisante¹⁵⁷. L'ampleur de *Guerre et paix* pousse à rêver l'œuvre lancée dans une expansion plus vaste encore, qui n'a pas vu le jour :

Guerre et Paix est la plus vaste épopée de notre temps, une *Illiade* moderne. Un monde de figures et de passions s'y agite. Sur cet océan humain aux flots innombrables plane une âme souveraine, qui soulève et réfrène les tempêtes avec sérénité. (...) L'immense *Guerre et paix* ne devait être, dans ses projets, que le panneau central d'une série de fresques épiques, où se déroulerait le poème de la Russie, de Pierre le grand aux Décembristes¹⁵⁸.

Ainsi, le roman lancé dans une expansion indéfinie constitue la forme-sens adéquate pour rendre compte d'un sujet lui aussi multiple. La revendication d'inachèvement prend sens dans le contexte d'une histoire dont les contours déborderaient toujours ceux du texte, comme dans les épopées antiques, qui ne livrent qu'un fragment du mythe.

¹⁵⁵ Michel Raimond rend ainsi compte du rêve d'un vaste roman synthétique qui se joue au début du XX^e : « Ce nouveau roman devait être celui des foules, des entités, du collectif ; il devait peindre la complexité de la vie moderne ; combler toutes les exigences ; être à la fois aventure, étude de caractère et de mœurs, œuvre d'observation, d'imagination et de réflexion. », M. Raimond, *La crise du roman*, p. 174.

¹⁵⁶ Romain Rolland, *Le Voyage intérieur : songe d'une vie*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 42.

¹⁵⁷ Aussi l'ouvrage de synthèse sur le roman russe de Vogüé, le premier à paraître en français, souligne-t-il la multiplicité énonciative de ce qu'il baptise « cette polygraphie du monde russe ». « *Guerre et paix* est une somme, » écrit-il, « la somme des observations de l'auteur sur tout le spectacle humain. L'interminable série d'épisodes, de portraits, de réflexions que Tolstoï nous présente se déroule autour de quelques personnages fictifs ; mais le véritable héros de l'épopée, c'est la Russie dans sa lutte désespérée contre l'étranger. » ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 269.

¹⁵⁸ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï* (1921), Paris, Albin Michel, 1978, p. 58.

La lecture de Tolstoï par Romain Rolland trouve un écho théorique dans la définition formulée par Bakhtine :

La grande forme épique (la grande épopée), qui comprend aussi le roman, doit procurer une image d'ensemble du monde et de la vie, doit refléter le monde et la vie en *entier*. Le roman doit donner l'image globale du monde sous l'angle d'une *époque prise dans son intégrité*. Il faut que les événements représentés dans le roman, d'une façon ou d'une autre, *se substituent* à toute la vie d'une époque¹⁵⁹.

Bakhtine reprend ici à son compte un scénario critique largement répandu, qui montre le passage du relais entre épopée et roman. En s'élargissant aux dimensions du monde, quittant le statut de genre dévalorisé parce que moralement douteux ou trop populaire, le roman se substitue au genre épique. Son ambition est de rejoindre la résonance profonde de ces œuvres qui constituent la mémoire d'un peuple. Par son ampleur, il confine au mythe et fournit un miroir à une communauté¹⁶⁰. Le roman qui se substituerait à l'épopée deviendrait ainsi un texte mémoriel, un monument à un passé disparu. C'est là une dimension qui sera incontournable dans les romans-fleuves, et que Zweig prédit, d'une certaine manière, en concluant :

Cet art pourrait, en somme, être qualifié d'automnal : chaque contour se dépose net et incisif comme une lame de couteau sur l'horizon sans collines de la steppe russe, et l'odeur amère des choses qui se flétrissent et qui passent tombe des forêts au teint pâli. (...) Dans le paysage de Tolstoï on éprouve toujours une impression d'automne : bientôt ce sera l'hiver ; bientôt la mort s'emparera de la nature, bientôt tous les humains, comme l'éternel humain qu'il y a en nous, auront cessé de vivre¹⁶¹.

En un sens, cette interprétation rétablit le lien entre l'épopée et un passé originaire, mythique, dans le sens où il serait toujours présenté comme révolu. Cette lecture de Tolstoï semble d'ailleurs faire signe vers *Les Thibault*, dans lesquels la « belle saison » de la partie antérieure à la guerre pourrait être baignée de cette même lueur automnale. Ainsi, on peut comprendre

¹⁵⁹ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des idées », 1979, p. 249. Il répond ainsi à la définition du sujet épique proposée par Hegel : « Quant à l'épopée, elle a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue de ces circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière. L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce qui constitue le fond et la forme du poème épique proprement dit. » ; Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, reprise par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1997, t. 2, p. 493.

¹⁶⁰ C'est là un jugement qui se retrouve, à un autre moment intempestif, dans le cri indigné de Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », où il s'insurge contre ces temps tragiques et envahis par la vitesse : « Une page de Tolstoï – que Dostoïevski n'a pas tué autant qu'on veut bien le dire – et je choisis Tolstoï seulement parmi d'autres écrivains comme exemple de ceux que j'appelle pour ma part les *grands végétatifs*, nous rend à elle seule le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de la lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous. » ; J. Gracq, *Préférences, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. 1, p. 879.

¹⁶¹ Zweig, *Tolstoï*, p. 71.

que la préface qu'écrit Albert Camus pour l'édition des *Thibault* en Pléiade, en 1958, réitère un appel à recommencer *Guerre et paix*.

Il y a de grandes chances, en effet, pour que l'ambition réelle de nos écrivains soit, après avoir assimilé *Les Possédés*, d'écrire un jour *La Guerre et la paix*. Au bout d'une longue course à travers les guerres et les négations, ils gardent l'espoir, même s'ils ne l'avouent pas, de retrouver les secrets d'un art universel qui, à force d'humilité et de maîtrise, ressusciterait enfin les personnages dans leur chair et leur durée¹⁶².

En dépit des deux guerres mondiales, en dépit de l'opprobre qu'elles ont jeté sur un modèle héroïque qui peut sembler bien dérisoire aux yeux de ces pacifistes que sont les auteurs de romans-fleuves, l'ambition épique du roman peut ressurgir, prenant les contours d'un roman en forme de tombeau. La critique a alloué à Tolstoï la position d'un « chaînon manquant » entre le cycle épique et le roman¹⁶³. Il constitue le précédent par excellence à la tentative romanesque de renouveau de l'épique. Aussi, assimiler *Guerre et paix* à une épopée constitue un geste critique sur lequel s'appuiera largement la stratégie de légitimation du roman-fleuve.

Il faut réinscrire l'assimilation entre *Guerre et paix* et l'épopée dans la perspective plus large de la légitimation du genre romanesque au XIX^e siècle. L'épopée a au XIX^e un statut double. Elle est considérée comme moribonde¹⁶⁴, au moment même où elle devient un objet critique à part entière, ressuscitée par la philologie. Avec la redécouverte des textes médiévaux émerge la catégorie de *cycle*, ouvrant la porte à ces recommencements que seront les cycles romanesques¹⁶⁵. Faire du roman un héritier direct de l'épopée est bien entendu pour les romanciers une manière de revendiquer un statut de premier plan dans le paysage littéraire d'une époque. Quand Thibaudet, par exemple, met à distance l'idée de descendance entre les deux genres, ce n'est que pour mieux souligner la parenté de réception entre épopée et roman : « Que le roman descende plus ou moins de l'épopée, il tient chez nous la place du

¹⁶² Préface d'Albert Camus aux *Thibault*, O.C. 1, p. X.

¹⁶³ Tolstoï lui-même refusait, ce que montre notamment sa correspondance avec ses éditeurs, l'étiquette générique de « roman » pour *Guerre et paix* ; R.F. Christian, *Tolstoy's War and Peace. A study*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 112-117.

¹⁶⁴ Sur l'articulation entre l'épopée moribonde et le triomphe du roman, voir les analyses de Massimo Fusillo, « Fra epica e romanzo », *Il Romanzo : Le Forme*, dir. Franco Moretti, Torino, Giulio Einaudi, 2002, p. 22 sq. Voir également, pour essayer de réévaluer la place de l'épopée au XIX^e siècle, *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, dir. Saulo Neiva, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », 2008, ainsi que *L'Épique : fins et confins*, dir. P. Frantz, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet les analyses de Christophe Pradeau, dans le premier chapitre de *L'idée de cycle romanesque*, p. 133-195.

poème épique dans d'autres civilisations¹⁶⁶. » Duhamel reconstruit une hypothèse historique sur la filiation entre épopée et roman qui l'explique et la rend inéluctable tout à la fois. Le tournant historique de la condamnation de l'épopée en tant que genre dominant correspond, selon lui, à l'invention de l'imprimerie. Et ce, parce que l'épopée est un genre essentiellement lié à l'oral et à la mémorisation. « L'imprimerie a tué la poésie épique. », explique-t-il dans *Remarques sur les mémoires imaginaires*, « Le vers aidait, soutenait la mémoire. L'imprimerie a mis la poésie en vacance. La poésie épique est morte, mais les hommes ont toujours besoin d'histoires. Le roman moderne est un arrière-neveu de l'épopée primitive. Il comptera parmi les signes des temps individualistes¹⁶⁷. » En disparaissant, l'épopée a libéré une place dans le champ littéraire, place qui revient de droit au roman. Remettant l'individu au centre – mais peut-être ne fait-il en cela que refléter une collectivité façonnée par l'humanisme –, le roman est donc la continuation de l'épopée par d'autres moyens. En reprenant son analyse, dans *Refuges de la lecture*, Duhamel confirme la continuité d'inspiration qui relie épopée et roman, tous deux mus par une sorte de pulsion narrative. Ainsi, si l'épopée est bien morte, il n'est pas vrai que les Français n'aient pas la « tête épique », et le prodigieux développement du roman en est la preuve :

Pendant des siècles, les Français, qui avaient copieusement manifesté leurs vertus épiques, ont, semble-t-il, attendu quelque nouvel instrument, non certes qu'ils aient perdu le goût des récits et des fables, mais parce qu'ils sentaient fort bien que les temps nouveaux allaient modifier l'art du conteur. (...) La grande floraison romanesque de la France, depuis trois siècles, représente la survivance et la reviviscence de l'esprit d'épopée dans un peuple qui n'en a jamais d'ailleurs été déserté¹⁶⁸.

Ainsi, Duhamel revendique pour le genre du roman une filiation qui suffit à légitimer les orientations poétiques de sa propre tentative romanesque.

Chez Jules Romains, qui avoue à Martin du Gard n'être pas un grand lecteur de Tolstoï¹⁶⁹, on note un même mouvement de réappropriation générique, puisque le paratexte initial des *Hommes de bonne volonté* baptise le projet « roman-épopée »¹⁷⁰ ; mais cette réappropriation s'effectue par l'intermédiaire d'un autre chaînon manquant : Victor Hugo¹⁷¹.

¹⁶⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 184. Ceci tient aussi, selon Thibaudet, à la similitude structurelle des deux genres : « Comme l'épopée le roman est formé d'épisodes, tous destinés à faire connaître les mêmes personnages, et donnant autant de coupes sur le même flux de vie. » ; A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, p. 185.

¹⁶⁷ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 11.

¹⁶⁸ G. Duhamel, *Refuges de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 96-97.

¹⁶⁹ Il écrit à Martin du Gard en 1935 n'avoir encore jamais eu le temps de lire *Guerre et paix* ; voir *Journal*, t. 2, p. 1119.

¹⁷⁰ C'est le titre d'un article programmatique paru le 9 avril 1932 dans *L'Intransigeant*, et repris dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 7-8, 1977, p. 32-33.

¹⁷¹ « C'est lui qui peut-être a fait le plus pour créer la fonction épique du roman moderne. Et il a eu des disciples qui n'étaient pas moindres que Tolstoï ou Zola. », rappelle-t-il lors d'une conférence prononcée à Londres en

« Sorte de mammoth » égaré dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle, ce dernier a surtout été un immense créateur de mythes. C'est là un atout crucial en ces temps de scepticisme omniprésent que constituent les premières décennies du XX^e siècle : « Aujourd'hui où le monde est ravagé par l'effet de mythes destructeurs, qui ont jeté d'énormes masses humaines dans des entreprises délirantes, nous sommes payés pour redécouvrir l'importance et le dynamisme de la fonction mythique dans la pensée de l'homme¹⁷². », conclut Romains. Comment comprendre cette « fonction mythique » ? Elle correspond ici à l'élaboration d'un espace spirituel susceptible d'être investi par une communauté à laquelle appartiendrait aussi bien l'ensemble des lecteurs que l'auteur. Ainsi, le besoin de totalisation lié au désir d'épopée prend chez Hugo une signification supplémentaire. Son originalité fondamentale, aux yeux de Romains, est de livrer une vision destinée à être partagée et habitée.

Chez la plupart des grands visionnaires du passé, la vision garde un caractère subjectif. C'est un royaume personnel où le lecteur est introduit comme un visiteur ; où il ne peut pas toujours se reconnaître ; où il se contente d'avoir une confuse et vertigineuse appréhension ; où il ne peut pas rester. Les visions chez Hugo présentent un caractère décoratif, construit, et *habitable* par tous les hommes. Par là, elles méritent pleinement la qualification de mythes¹⁷³.

La volonté de réintégration de la société dans son ensemble dans le lectorat de Hugo, telle qu'elle est présentée dans le discours critique de Romains, reflète bien entendu celle du romancier de bonne volonté. On peut d'ailleurs supposer que le choix d'inscrire Hugo dans les *Saints de notre calendrier* s'explique dans une large mesure par le fait que cette figure tutélaire d'homme de gauche a l'avantage de présenter un profil politique beaucoup plus proche de celui de Romains que n'aurait pu l'être, par exemple, celui de Tolstoï. Dans « Signification historique d'une apothéose », hommage prononcé à la radio en 1948, Romains souligne à nouveau la valeur profondément politique de l'œuvre hugolienne. « De plus chez Hugo (...) », explique-t-il, « la fécondité du génie s'accompagne de la volonté et du pouvoir d'être compris. Volonté ? Oui. Parce que le grand créateur n'admet pas que l'esprit et le cœur des autres hommes, de la multitude, lui restent fermés. Il ne se contente pas de l'adhésion du petit nombre¹⁷⁴. » La « fonction épique du roman moderne » qu'évoquait Romains, et dont il attribuait la paternité à Hugo, se définit donc essentiellement par le rapport de proximité et de reconnaissance qui s'instaure entre le roman et la communauté dont il fonde l'identité. La pertinence, voire l'urgence de cette fonction épique au début du siècle, résident dans deux

1935 pour le cinquantenaire de la mort de Hugo ; Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952, p. 71.

¹⁷² *Ibid.*, p. 75.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

faits aux conséquences convergentes : l'écroulement d'un système de valeurs unifié, sous les coups que représentent la mort de Dieu, puis la guerre, d'une part, et d'autre part l'avènement d'une étude et d'une connaissance des groupes et de leur fonctionnement, avec les travaux de la sociologie naissante – problématique essentielle à l'élaboration de la poétique de Jules Romains.

Donc, ce qui pouvait apparaître en 1860 ou 70 chez Hugo comme une grandiose survivance, nous apparaît aujourd'hui comme très actuel et très neuf. C'est qu'en effet notre psychologie des masses est beaucoup plus avancée ; elle s'est enrichie de nouvelles expériences historiques. À cet égard, le génie de Hugo forme une sorte de pont entre l'humanité la plus ancienne et l'humanité la plus actuelle¹⁷⁵.

Dans la perspective historico-politique de Romains, le roman épique permet à une société de forger de nouveaux repères, comme elle a pu permettre aux sociétés antiques de concrétiser le sentiment d'une identité propre. Le texte serait un instrument de connaissance de soi pour la communauté des lecteurs, et par là un instrument d'auto-définition des sociétés.

La pertinence historique relevée par Romains n'est-elle pas cependant contredite par le fait que les Lumières et le XIX^e siècle ont été le cadre de la montée en puissance d'une bourgeoisie bien peu conforme à l'idéologie héroïque ? Pour approfondir les enjeux et problèmes de l'assimilation générique à laquelle, apparemment, Duhamel et Romains souscrivent sans hésiter, il importe ici de faire un détour par un précurseur essentiel de la thèse du roman héritier de l'épopée. Les réflexions critiques que nous venons de parcourir s'inscrivent en effet dans le droit fil de la conception hégélienne du roman comme « moderne épopée bourgeoise ».

Il en est tout autrement du roman, de la moderne épopée bourgeoise. Ici d'abord apparaissent toute la richesse et la multiplicité des intérêts, des situations, des caractères, des relations de la vie, le fond vaste d'un monde tout entier, ainsi que la représentation épique d'événements. Ce qui manque au roman cependant, c'est l'état général, originellement *poétique*, du monde, d'où procède la véritable épopée. Le roman, dans le sens moderne du mot, suppose une société prosaïquement organisée, au milieu de laquelle il cherche à rendre, autant qu'il est possible, à la poésie ses droits perdus, à la fois quant à la vivacité des événements, à celle des personnages et à leur destinée. Aussi, un des conflits les plus ordinaires et qui conviennent le mieux au roman est le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales et du hasard des circonstances extérieures. Ce désaccord se résout soit tragiquement, soit comiquement, ou bien il trouve sa solution en ce que les caractères, qui protestent d'abord contre l'organisation de la société, apprennent à connaître ensuite ce qu'elle a de vrai et de solide, se réconcilient avec elle et prennent part à la vie active, mais en même temps effacent de leurs actions et de leurs entreprises la forme prosaïque, et par là substituent à cette prose une réalité qui se rapproche davantage de la beauté de l'art¹⁷⁶.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁶ Hegel, *Esthétique*, p. 549-550.

L'intégration de l'épique dans le roman correspond donc au processus de mise en intrigue d'un conflit spirituel et intellectuel. Si le point de départ est ici encore la visée totalisante, la valeur cosmogonique de description du monde que partage le roman avec l'épopée, les deux genres ne procèdent pas pour autant d'une vision du monde similaire. La question douloureuse que le roman pose, en s'inscrivant dans la lignée de l'épopée, est celle de la possibilité de renouer avec le monde épique, ou avec une perception épique du monde. Ainsi, Hegel présente la récupération de l'épopée par le roman comme un processus essentiellement problématique. Il voit dans l'antithèse entre monde épique et monde romanesque la mise en tension fondamentale qui préside à l'élaboration de l'intrigue romanesque par excellence.

L'image de la filiation, que Thibaudet reprend à son compte, n'exclut nullement la dimension antagoniste mise en évidence par Hegel : « Il y aurait tout un livre à écrire sur la liaison, l'opposition, le dialogue entre le roman et l'épopée. Liaison, opposition et dialogue qui ressemblent à ceux d'un père et d'un fils, d'un père millénaire et d'un fils centenaire : nous sommes chez ces Burgraves de la littérature, que sont les grands genres. *Don Quichotte* est engendré par l'épopée qu'il détruit¹⁷⁷. » Comme dans le processus dialectique, l'antithèse ne va pas sans la thèse. C'est pourquoi *Don Quichotte* n'est pas l'antithèse de l'épopée, mais la synthèse de l'épique et du roman moderne. Son héros, tantôt ridicule, tantôt pathétique, tantôt émouvant, incarne la question de la problématique pertinence de l'héroïsme. Le roman est ainsi le cadre d'une problématisation de l'épopée, qui s'éprouve tant bien que mal face à la prose des circonstances. De même, Balzac est endetté envers Walter Scott, affirme Thibaudet, continuant de dérouler les conséquences logiques de l'image de l'héritage : « La succession la plus typique est celle de Walter Scott et de Balzac, de Balzac engendré par Walter Scott, du roman de la société moderne qui succède au roman historique et épique, et qui lui prend ses procédés, et qui s'installe dans sa maison, et qui utilise son matériel, bien qu'il fasse tout autre chose et qu'il entre dans un monde nouveau¹⁷⁸. » Cette perspective fournit un contrepoint à celle que nous avons examinée plus haut, dans la mesure où le point de départ est cette fois l'antagonisme entre deux genres en rivalité, et où la récupération de l'un par l'autre participe de cet affrontement. Avec un zèle anthropomorphique sans doute destiné à faire sourire, Thibaudet compare enfin la réintégration de l'épique dans le roman zolien à un mariage stratégique du roman naturaliste avec la princesse d'un pays conquis¹⁷⁹.

¹⁷⁷ A. Thibaudet, « Conclusions sur Flaubert », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1518.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 1519.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Après avoir installé (et nuancé) la guerre séculaire qu'est la succession des genres littéraires, Thibaudet élabore une perspective historique interne à l'œuvre de Flaubert, pour mettre en évidence la dialectique qui s'y joue entre épopée et roman, entre héroïsme et anti-héroïsme.

On le comprend [Flaubert] mal si on néglige sa hantise de l'épopée, la liaison du génie épique avec le génie de son roman¹⁸⁰. Repoussé violemment vers le côté opposé, il est allé au contraire de cette épopée, c'est-à-dire à l'autre extrême du même genre, à la contre-épopée, à la manière de Cervantès, à *Mme Bovary*. Si l'on tient sous son regard l'évolution, la renommée, l'existence subjective¹⁸¹ de *Mme Bovary* depuis trois quarts de siècle, on reconnaît qu'elle a agi sur l'imagination française épiquement, c'est-à-dire en lui fournissant des types tirés de la France, des types où la France se reconnaissait¹⁸². Non seulement des types, mais une essence, une eau-de-vie, que les abstracteurs ont pu obtenir par distillation : au quichottisme extrait par Unanimo correspondrait le bovarysme extrait par Jules de Gaultier. Quand Flaubert passe de *Mme Bovary* à *Salammô*, il reste en somme dans ce cercle magique de l'épopée. À l'épopée que nous appellerons intéressée et intéressante, ou à la contre-épopée quichottienne, qu'est *Mme Bovary*, s'oppose, ou correspond, l'épopée gratuite qu'est *Salammô*¹⁸³.

Ainsi, l'œuvre entière de Flaubert refait le *Quichotte*, dans la mesure où elle manifeste la même interrogation sur la problématique pertinence de l'héroïsme. Le roman est ainsi le cadre idéal d'une problématisation de l'épopée, qui s'éprouve tant bien que mal à la prose des circonstances – prose particulièrement tragique, dans le contexte du premier vingtième siècle.

La référence à Tolstoï, ainsi, est un élément clef du positionnement du roman-fleuve comme héritier de l'épopée. Cependant, le roman-fleuve ne se contente pas de reprendre le fil de la narration épique : les problèmes de compatibilité que pose la situation historique conduisent à faire du roman-fleuve un lieu où s'éprouve la vision du monde épique – où l'épopée est à la fois convoquée et remise en question. Cette tension jette une lumière nouvelle sur le processus de différenciation entre « roman-fleuve » et « cycle romanesque », dénomination qui semble renvoyer plus explicitement aux textes épiques.

¹⁸⁰ Thibaudet fait ici référence à la *Tentation de Saint Antoine*, qu'il qualifie d'« épopée à la Quinet ».

¹⁸¹ La notion d'« existence subjective » évoque la survie relative des œuvres dans la mémoire des lecteurs, la construction d'un « grand texte » collectif – elle semble anticiper sur les théories de la réception.

¹⁸² Ce croisement *a priori* surprenant entre réalisme et épopée se résout une fois de plus par le biais du texte épique comme texte reflet, terrain de reconnaissance pour la communauté des lecteurs.

¹⁸³ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1519-1520.

1.2.3. Roman-fleuve et cycle romanesque

La redécouverte des cycles médiévaux joue un rôle majeur dans la cristallisation, au XIX^e siècle, d'une ambition cyclique du roman – qui se transmet essentiellement de Balzac à Zola et Proust. Dans cette hypothèse, la revendication épique du roman pousse à construire et reproduire le modèle du cycle romanesque, en écho aux cycles épiques et romanesques du Moyen-Âge. Dans la mesure où cette revendication se retrouve aussi bien chez Jules Romains et chez Duhamel que, plus discrètement, chez Martin du Gard, il semble naturel de supposer qu'ils reprennent à leur compte la forme du cycle romanesque. Or il se trouve que les figures paradigmatiques représentant le cycle sont plutôt mises à distance dans les paratextes des romans-fleuves. Cette posture de retrait encourage à rétablir et affiner les distinctions qui justifient d'étudier le roman-fleuve comme un objet distinct – et ce dans une perspective différente de celle qui, quasi-invariablement depuis Thibaudet, en fait un avatar dévalorisé du cycle romanesque. La tâche est compliquée par le fait que les auteurs de roman-fleuve ne revendiquent nullement cette appellation forgée *a posteriori*. Cependant, on peut supposer que la distinction d'avec le cycle tient pour eux non seulement de l'intérêt stratégique, mais même de la précaution la plus élémentaire en termes de positionnement dans le champ littéraire – sous peine de tomber sous le reproche critique d'une esthétique passéiste, voire réactionnaire. À quoi bon refaire, en effet, ce que Balzac et Zola ont déjà accompli ?

Hésitations terminologiques

Les termes de roman-fleuve et de cycle sont mis en concurrence dans les discours critiques, sans qu'il se dégage jamais de distinction nette entre les deux. La réflexion de Thibaudet, fondamentale pour l'émergence de la notion de cycle, montre notamment plusieurs palinodies à propos de l'œuvre longue. Sans jamais cesser de la défendre, il rejette dans une certaine mesure l'appellation de roman-fleuve, au profit de celle de roman-cycle.

Le premier problème qui se pose à l'analyse du roman-fleuve est celui du corpus, sur lequel il n'est pas de consensus. En 1933, dans « Au fil du roman-fleuve »¹⁸⁴, Thibaudet suggère d'y inclure les romans de Tolstoï, *Les Frères Karamazov*, *Les Misérables*, *Jean-Christophe* et *Les Thibault*. Il réaffirme ainsi l'influence des romans russes sur le roman-fleuve en France. Ce choix, qui rassemble aussi bien des romans familiaux et des fresques historiques qu'un roman centré sur un individu, le conduit bien entendu à souligner le peu de pertinence du critère du sujet pour identifier un roman-fleuve. La longueur est d'autre part un critère trop vague. Mieux vaut se ramener, explique-t-il, à une définition quelque peu bergsonienne :

Je veux dire qu'il faut entendre roman-fleuve dans un sens de *qualité* et non de *quantité*, et qu'il n'y a pas un roman-fleuve s'il n'y a pas le courant d'une eau ou le mouvement d'un être, soit un individu en progrès qui va en Dieu à travers les obstacles, les trouées héroïques, comme le fleuve à la mer : ainsi Jean Valjean et Jean-Christophe, ou qui se perd dans la Caspienne intérieure, comme Anna Karénine ; soit une famille, dont un roman suit, épouse et épuise l'élan vital, comme les Karamazov et les Thibault¹⁸⁵.

Sa compréhension du terme de roman-fleuve est donc métaphorique, et s'applique à la structure d'ensemble du roman, que concrétise le parcours d'un personnage. Le second paradigme, applicable au modèle du roman familial, fait plus explicitement encore référence à l'« élan vital ». Pourtant, les deux modèles fournis par Thibaudet ne sont pas sur le même plan : « Le roman d'une famille en mouvement, d'une destinée familiale qui s'explicite, reste le type naturel et courant du roman-fleuve »¹⁸⁶, conclut-il. Ainsi, les critères déterminant l'appartenance au roman-fleuve sont à mi-chemin, relèvent à la fois du sujet, de la tonalité et de la structure d'ensemble. Mais l'élément déterminant reste l'appréciation de la pertinence d'une métaphore critique.

L'article date de 1933, c'est-à-dire que nous ne sommes qu'au début de la publication des principaux romans-fleuves. En dépit de la fragilité d'un concept quelque peu fuyant dans sa sémantique aussi bien que dans son champ d'application, force est au critique de poursuivre la réflexion, dans la mesure où le phénomène du roman-fleuve est en train de s'imposer. Si la notion est diffuse, le corpus, en revanche, semble appelé à s'élargir et à occuper une place non négligeable auprès du public :

Dans les *Hommes de bonne volonté*, Jules Romains a voulu faire sans doute le roman d'une époque, la sienne. On y voit jusqu'à présent plus de multiplicité que de courant, plus de

¹⁸⁴ « Au fil du roman-fleuve » paraît dans *Candide*, le 27 avril 1933, en réponse à un article de Brasillach intitulé « Voyage sur le roman-fleuve », paru également dans *Candide* le 9 mars 1933. L'article de Thibaudet est repris dans *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1680-1685.

¹⁸⁵ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1684.

¹⁸⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1684.

sources que de fleuve. Mais, enfin, des expériences sont en train. (...) Cela signifie qu'il y a une hydrographie générale du roman, rentrant dans sa géographie, et dont il ne faut pas séparer inconsidérément, pour en faire un mot en l'air, la question du roman-fleuve¹⁸⁷.

La diffusion de cette « hydrographie générale du roman » est confirmée par le fait que trois ans plus tard, dans l'*Histoire de la littérature française*, le corpus montre une évolution parallèle à la notion. Se limitant à la littérature française, Thibaudet suggère désormais d'y inclure Romain Rolland, Proust, Béhaine (qu'il laisse en retrait, au vu de l'inégalité de sa production), Duhamel, Martin du Gard, Robert Francis¹⁸⁸ et Jules Romains. Il mentionne également Lacretelle et Chardonne, pour *Les Hauts-Ponts* et *Les Destinées sentimentales*, que leurs dimensions plus modestes excluent du corpus principal. Il distingue entre trois catégories à l'intérieur de ce corpus, selon que le roman est individuel, familial ou unanime – *Les Hommes de bonne volonté* étant l'unique représentant de cette dernière catégorie. En élargissant le corpus, Thibaudet a cherché à unifier les notions de roman-fleuve et de cycle romanesque, ce que suggère le terme qu'il adopte : roman-cycle¹⁸⁹. Il peut ainsi réévaluer l'impact du modèle des cycles romanesques du XIX^e siècle.

Duhamel est le seul à confirmer dans ses orientations critiques la solidité du fil généalogique déroulé par Thibaudet. La réappropriation du cycle par le roman se fait notamment jour dans ses « Vues sur la *Chronique des Pasquier* » (1951), à travers la référence à la figure emblématique de Balzac¹⁹⁰. Duhamel se situe explicitement dans la continuité du cycle balzacien, prenant ainsi sa place dans le cycle dont Thibaudet met en évidence l'origine, à savoir le moment où Zola décide de refaire Balzac pour sa génération : « À vingt-huit ans il décida de faire pour son temps, celui du Second Empire, ce que Balzac avait fait pour le sien : une œuvre cyclique, avec retour des mêmes personnages, qui concernât tous les étages de la société : *Comédie humaine* de la génération que la mort de

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1685.

¹⁸⁸ Cette remarque montre comment le critique ménage les deux termes : « Une famille analogue exposée au long d'une durée, et d'un art tout différent, par Robert Francis, dans son *Histoire d'une Famille sous la Troisième République*, mérite plutôt le nom de roman-fleuve que de roman-cycle ; tout, style, personnages, vie intérieure, s'y mobilise et s'y meut en effet dans une extraordinaire liquidité » ; A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 545.

¹⁸⁹ « Albert Thibaudet, on s'en souvient, a inscrit les ensembles à entrée unique dans la continuité des ensembles à entrées multiples. En préférant *roman-cycle* à *roman-fleuve*, Thibaudet a voulu faire lien entre des œuvres dont il préfère souligner les ressemblances que les différences : le mot *cycle* permet ainsi de circuler, presque sans heurt, de Balzac à Proust, de Zola à Jules Romains. Pourtant le composé *roman-cycle* traduit la conscience d'un hiatus. (...) Tout se passe comme si se produisait l'émergence d'une forme nouvelle qui, pour être reçue, pour estomper le scandale que représente la longueur d'œuvres qui apparaissent comme sans limites, devait accepter, bon gré mal gré, d'être assimilée à la forme pratiquée par Balzac, Zola et leurs imitateurs. » ; C. Pradeau, *L'idée de cycle romanesque*, p. 277.

¹⁹⁰ Voir *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 39.

Balzac avait laissée sur les bancs de l'école¹⁹¹. » Cette continuité est soulignée dans les romans de Duhamel par un réseau de signes. *Le Notaire du Havre*, titre du premier volume de la *Chronique des Pasquier*, est un hommage à Balzac, explique-t-il. Christophe Pradeau montre également que Duhamel a donné en Raymond Pasquier, inventeur perpétuel dans sa robe de bure, une représentation picturale de Balzac et de sa fameuse robe de chambre¹⁹². Il s'agit bien entendu, dans la *Chronique des Pasquier*, d'une appropriation problématique, dans la mesure où la figure balzacienne est celle d'un père en décalage constant avec son temps, et insupportable à ses enfants. Mais sa présence signale une dette avouée.

Il est donc naturel que Duhamel choisisse très tôt d'assumer la forme cyclique, que son discours critique contribue de façon importante à codifier. Dès 1925, dans son *Essai sur le roman*, il anticipait, fort des exemples de Romain Rolland et de Proust, sur la tendance générale de l'amplification romanesque dans les années trente.

Pareillement, l'art romanesque traverse, en ce moment, une de ces périodes de réflexion, de réorganisation intérieure. Depuis les grandes compositions de Balzac et de Zola, pour ne citer que des Français, il semble que les romanciers, abordant des difficultés nouvelles, se trouvent amenés à embrasser des sujets moins vastes. (...) Il y a d'ailleurs des exceptions notables : le *Jean-Christophe* de Romain Rolland et l'œuvre de Marcel Proust. Roger Martin du Gard a entrepris un roman qui ne comportera pas moins de treize volumes, à ce que je sais. (...) Si cet écrivain réussit, ce qu'on a pu appeler le « roman cyclique » trouvera peut-être d'autres adeptes. (...) Cela pourra toutefois nous amener à définir certains termes. Le mot roman semble de plus en plus réservé à des compositions importantes par l'étendue, comprenant un grand nombre de personnages, des cadres variés, des événements complexes, en un mot des compositions intéressant toute une époque et toute une société¹⁹³.

Ainsi, l'annonce de l'essor du roman cyclique sera susceptible, pour Duhamel, de provoquer une redéfinition du genre romanesque dans son entier. Cet appel à une réévaluation sémantique de termes comme roman ou cycle ne semble cependant pas avoir trouvé de véritable réalisation, dans la mesure où vingt-cinq ans plus tard, dans « Vues sur la Chronique des Pasquier », le bilan que livre le romancier sur la terminologie en souligne encore le flou. Tout en réaffirmant sa préférence pour le mot de cycle, il pèse les connotations toutes imparfaites des termes employés quasi indifféremment pour qualifier ce que Thibaudet appelait les « romans-cycles ».

Les ouvrages de cette sorte ont reçu des noms variés que la mode n'a pas toujours daigné retenir. Le mot de « roman-fleuve » a, somme toute, fait fortune. L'expression de « saga », que certains critiques ont employée et que je trouve excellente n'est quand même pas une

¹⁹¹ A. Thibaudet, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935, repris dans *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1579.

¹⁹² Voir C. Pradeau, *L'Idée de cycle romanesque*, p. 448-455. « De la même façon, Georges Duhamel et Laurent Pasquier écrivent, dans l'ombre d'un siècle qui fut celui de Balzac, confrontés avec des formes et une matière transmises, qu'ils admirent, qu'ils aiment profondément, et qu'il leur faut pourtant violenter, pour se les approprier, les faire servir à être pleinement eux-mêmes. », conclut-il, p. 455.

¹⁹³ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 128-130.

expression de chez nous. Je lui préfère donc l'expression de « roman cyclique ». Elle est, d'ordinaire, employée par les historiens des lettres pour caractériser certains poèmes épiques qui ont pour objet une même suite d'événements et un même groupe de héros. Ce n'est pas sans raison que les mots de cycle ou de composition cyclique pourraient aujourd'hui s'appliquer au roman, puisque le roman a pris la place de l'épopée dans l'intérêt du public et dans l'histoire littéraire. Le mot de « geste », employé principalement pour les poésies épiques du Moyen Âge, me semble beaucoup moins applicable que le mot de « cycle » aux compositions romanesques de notre temps, car il suppose un primat de l'action, et particulièrement de l'action guerrière, alors que le roman moderne est, en même temps, une histoire des actes et une histoire des pensées, l'importance de ces actes et de ces pensées étant de l'ordre humain, souvent même de l'ordre intime plutôt que de l'ordre historique¹⁹⁴.

On le voit, le choix de la notion de cycle oblige à rendre compte de l'extension et des limites du modèle épique sur le roman. C'est peut-être la difficulté de cette assimilation qui empêche le terme de cycle d'éclipser tout à fait celui de roman-fleuve, dont Duhamel rappelle la popularité.

En dépit de ces hésitations, Thibaudet cerne, en comparant les romans-cycles les uns aux autres, un objet critique dont l'identité est malgré tout assez bien définie. La comparaison avec Zola lui permet notamment de mettre en évidence un point commun fondamental aux romans-cycles : leur focalisation sur un passé proche, mais non immédiat.

Un peu à la manière des *Rougon-Macquart*, qui donnèrent après 1870 le roman d'avant 1870, ces sept romans-cycles sont encore engagés dans une sorte de période historique. Aucun d'eux en effet n'a encore atteint les années de guerre. Les sept auteurs insistent visiblement et s'attardent sur des années qui correspondent à leur jeunesse, et dans cette recherche du temps perdu ils ne paraissent pas pressés d'arriver au temps actuel. Il est à remarquer d'ailleurs qu'en face de l'instabilité de la société, du caractère saisonnier de ses mœurs et de sa situation, les romanciers depuis 1930 hésitent devant ce qui faisait autrefois le pain quotidien du roman : les mœurs contemporaines, la chronique de la Société. La durée romanesque se trouve ainsi comme refoulée vers l'amont¹⁹⁵.

Cette similarité conduit Thibaudet à voir dans leur tentative commune un signe des temps paradoxal, et même une gageure, dans la mesure où les conditions historiques semblent susceptibles de décourager pareille tentative romanesque.

Il ne s'agit pas seulement de la hâte de la production, mais de l'incertitude du lendemain, de l'incohérence de la vie, d'une nécessité croissante de vivre sur les réserves, d'une crise et d'une carence de la création. Malgré ces difficultés, on ne saurait guère douter que le super-cycle de ces sept romans-cycles, le Tour de France des sept romanciers cyclistes, ne reste un trait capital de l'histoire du roman, du paysage du roman, pour cette tranche de siècle, que meublera la génération de 1914¹⁹⁶.

Thibaudet fournit ainsi une configuration du paysage littéraire de l'après-guerre, mais il est contraint de se montrer prudent, dans la mesure où il écrit une histoire littéraire immédiate,

¹⁹⁴ G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 31-32.

¹⁹⁵ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 547.

¹⁹⁶ *Ibid.*

sur des romans en cours de parution. L'appellation souriante de romancier cycliste montre bien que l'enjeu ici n'est pas terminologique.

Si le roman long semble prendre une place non négligeable dans la littérature de l'entre-deux-guerres, l'accession du roman-fleuve au statut d'outil critique ne s'est donc pas produite : c'est l'étiquette cyclique qui est préférée, dans la mesure, sans doute, où elle permet d'organiser une cohérence esthétique entre deux siècles de création romanesque. Ainsi, le terme de roman-fleuve disparaît du vocabulaire critique, tout comme le roman-fleuve s'efface dans la seconde moitié du siècle, pour ne ressurgir que sous des formes trop diverses, et qualifiant des corpus tous différents, dans les dictionnaires littéraires.

Essai de répartition du territoire : vers une définition différenciée

Cet effacement explique peut-être que dans une large mesure, les qualifications et théorisations du cycle romanesque dans la critique récente semblent recouper largement la notion de roman-fleuve. Les analyses liminaires que livre Anne Besson, dans la synthèse stimulante qu'elle livre sur le versant paralittéraire du cycle romanesque, fournissent un exemple de la façon dont les deux notions se chevauchent. L'élément essentiel de sa définition du cycle est le suivant : « dans le cycle, la lecture du tout modifie celle des parties et ajoute à celle des parties »¹⁹⁷. Cette thèse est précisée par une image : « Ce fonctionnement rappelle un jeu de construction : des pièces différentes sont assemblées selon certaines règles en vue de la fabrication d'un tout efficace qui fonctionne par elles et mieux qu'elles¹⁹⁸. » En somme, dans ce type d'ensemble romanesque (par opposition à la série, dans laquelle tous les tomes sont interchangeables), le tout vaut plus que la somme des parties, et plus que chaque partie prise séparément. La pertinence de ce point de vue est tout aussi claire dans le cas du roman-fleuve que dans celui du cycle. De même, lorsqu'Anne Besson pose les trois principales caractéristiques structurelles du cycle, discontinuité, unité, et ouverture de la structure (vers une expansion potentiellement infinie), il est tentant de conclure à l'identité du cycle romanesque et du roman-fleuve. Mais ces trois caractéristiques s'équilibrent différemment dans l'un et l'autre cas. Discontinuité et unité sont mises sur le même plan, parce que le cycle romanesque maintient ces deux notions en tension : « Le cycle peut ainsi se

¹⁹⁷ A. Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, note p. 23.

¹⁹⁸ A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 57.

définir comme l'ensemble romanesque qui cherche à atteindre l'équilibre le plus efficace entre une indépendance relative des volumes et une totalisation par transcendance de l'ensemble, comme une structure ouverte dont les épisodes dessinent une intrigue globale plus ou moins cohésive »¹⁹⁹, explique la critique. Mais dans le roman-fleuve, le combat n'est pas égal : l'*unité* l'emporte. Par ailleurs, l'ouverture de la structure, dans le cas du roman-fleuve, ne concerne pas la fin de l'histoire, au sens de Genette : c'est par le milieu, par les parties, que son expansion est indéfinie (comme le montre par exemple l'ajout du cycle d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu*) ; la fin, en revanche, qui recule perpétuellement dans les cycles de science-fiction auxquels s'attache la réflexion d'Anne Besson, est fixe dans le roman-fleuve, qui revendique l'achèvement comme une garantie esthétique.

Loin d'être une opposition tranchée, la distinction entre cycle et roman-fleuve est donc de l'ordre du degré, et s'affine en fonction d'éléments dont le rôle évolue dans le temps, comme les paratextes ou la réception. On est donc amené à se prononcer entre deux scénarios : d'une part, une *conception unificatrice*, comme l'est par exemple celle de Thibaudet, dont l'inconvénient est qu'elle fait peu de cas des postures auctoriales ; et de l'autre, une *conception schismatique*, fondée sur une antithèse entre unité et dispersion (entrée unique ou entrée multiple, intégration ou autonomie des parties). Cette conception schismatique est notamment illustrée par Ugo Dionne, dans sa typologie progressive de l'*archidispositif* – autrement dit, tout dispositif par lequel un roman est susceptible de se mettre à jouer le rôle d'une partie dans un ensemble plus vaste. Ugo Dionne insiste sur l'autonomie des parties constitutives du cycle²⁰⁰ ainsi que sur l'intégration des parties dans un roman-fleuve conçu comme linéaire²⁰¹. Cependant, l'inconvénient de cette dernière conception est qu'elle ne prend pas suffisamment en compte la versatilité des pratiques de lecture que ménagent cycle et roman-fleuve. En fonction de la postérité d'un roman-fleuve,

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ « Le *cycle* romanesque, tel que l'ont pratiqué le Moyen Âge et le XIX^e siècle, constitue à cet égard l'*archidispositif* par excellence : l'opus y reste toujours autonome, lisible par lui-même ; mais il n'acquiert toute sa plénitude sémantique et narrative que lorsqu'on le rapporte au système qui l'inféode, et à la position que ce dernier lui attribue. C'est donc ce système, considéré dans sa globalité, qui agit ici comme principe d'unification et comme structure d'engendrement : chacune des œuvres qu'il subsume peut être réduite à un produit de sa combinatoire. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 21.

²⁰¹ Pour Dionne, le roman-fleuve « occupe une sorte de confins entre le (long) opus et le (court) *archidispositif*. La lecture qu'il propose est strictement linéaire : les "opus" romanesques constituent autant d'étapes dans le parcours d'un individu (*Jean-Christophe*, *Salavin*, le Marcel de *La Recherche*), d'une famille (*Les Pasquier*, *les Thibault*) ou d'une société entière (*Les Hommes de bonne volonté*). À cette linéarité correspond une absence d'autonomie des opus qui composent le cycle ; toute lecture isolée de l'un des romans, séparé des données diégétiques qui le fondent et des développements vers lesquels il tend, est exclue par la logique causale de l'*archidispositif*. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 42.

par exemple, il pourra être pourvu d'une entrée unique ou multiple²⁰². D'un autre côté, rien n'empêche de lire un cycle comme les *Rougon-Macquart* comme un roman-fleuve : intégralement et dans l'ordre.

Pour tenir ensemble les deux tendances pareillement caricaturales du schisme et de l'unification, on peut poser un continuum dont les pôles opposés seraient celui d'une intégration et celui d'une autonomie maximales des parties. C'est ce que fait Christophe Pradeau, en concluant à la nécessité d'une « typologie souple »²⁰³. Il propose de mettre aux deux pôles du continuum non un critère formel, mais un critère paradigmatique : dans la mesure où il est impossible de scinder nettement entre cycle romanesque et roman-fleuve, il préfère distinguer entre cycles balzaciens et proustiens²⁰⁴. Je lui emprunte donc son modèle, mais choisis de faire porter l'accent sur un critère formel²⁰⁵, qui recoupe au reste ce critère paradigmatique. Le critère de rangement le long du continuum serait celui du degré d'intégration des parties au tout²⁰⁶. C'est du côté de *l'intégration maximale des parties* que se situe le roman-fleuve.

Le critère discriminant que je me propose d'adopter doit être employé avec précaution. Le risque, en effet, est de le confondre avec un critère de valeur esthétique, qui serait du côté de l'unité et de la fermeté d'une architecture textuelle, tandis que la plus grande dispersion du cycle le rapprocherait dangereusement de la série, du roman-feuilleton, genres fondés sur la répétition du même, la satisfaction d'attentes toujours entretenues et toujours provisoirement

²⁰² Par exemple, un cycle revendiquant aussi fermement que *Les Thibault* l'entrée unique a très bien pu trouver en *L'Été 1914* une seconde entrée.

²⁰³ « Gérard Genette, pour décrire cet état de fait, propose l'idée d'une "gradation infinie" des modes d'intégration, qui a le mérite de préserver la distinction entre cycles et romans-fleuves, dont nous ne pouvons faire l'économie, tout en l'assouplissant, de façon à rendre compte de la singularité irréductible des mises en œuvre. Ainsi proposerons-nous une typologie souple, qui articulera, sans discontinuité, cycles et romans-fleuves. » ; C. Pradeau, *L'idée de cycle romanesque*, p. 293.

²⁰⁴ La démonstration dans son entier se trouve au deuxième chapitre, p. 250-293.

²⁰⁵ Ce critère formel peut également être déduit des analyses d'Anne Besson : « (...) les épisodes du cycle sont plus indépendants que ne l'étaient ceux du roman-feuilleton ou du roman-fleuve. Leur liaison n'est plus celle d'une stricte chronologie linéaire, qui a été abandonnée car elle aboutissait à de fortes contraintes, en demandant une lecture systématique et ordonnée. Il s'agit désormais dans le cycle d'une continuité chronologique qui non seulement peut être assez lâche, mais encore est *entièrement comprise à l'intérieur de chaque épisode*, sous forme de résumés ou d'allusions : la connaissance du passé textuel n'est pas exigée du lecteur. » ; A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 25. Pourtant, le principe du rappel est manifeste dans toutes les ouvertures romanesques des *Thibault* : il importe aussi pour le roman-fleuve d'assurer la remémoration du « passé textuel ».

²⁰⁶ La distinction entre cycle et série proposée par Anne Besson, en termes de revendication de fractionnement ou de revendication d'unité, montre bien que le continuum peut en réalité se poursuivre à l'autre extrémité : « La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. Ces principes constituent la traduction, en termes de structure et de forme, d'une ambition différente pour chaque ensemble : la réitération pour la série, la totalisation pour le cycle. » ; A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 22.

comblées chez le lecteur. Le crédit que je vais à présent accorder, pour les besoins de l'analyse, aux déclarations d'intention des auteurs, qui cherchent à mettre à distance le paradigme cyclique, ne va que jusqu'à un certain point. Car ces déclarations reflètent précisément la préoccupation de la valeur, et la volonté de ne pas être rangé sur l'étagère trop près de la littérature populaire. Pourtant, la ressemblance fondamentale entre cycle et roman-fleuve est tout à fait matérialiste : elle est d'ordre commercial. Au-delà d'une divergence générique qu'il est aisé d'établir en restant au dehors des critères de la valeur²⁰⁷, roman-feuilleton, cycle romanesque et roman-fleuve ont une similitude essentielle dans les modalités de leur réception initiale. Ce sont trois formes de roman commercial, dans la mesure où la structure du texte, ainsi que le jeu temporel qui se produit à la publication sont des ressorts essentiels de l'intérêt commercial du livre. Ainsi, l'analyse initiale d'Anne Besson, dont le corpus cyclique fait une large part à la littérature populaire, peut très bien entrer en résonance avec le roman-fleuve, ou *La Comédie humaine*.

Comme les autres ensembles romanesques, un cycle est composé par la publication d'un ou de plusieurs textes par « épisodes », et met donc en jeu la notion de périodicité, qui a toujours été primordiale dans l'histoire de la littérature populaire. Dès sa naissance, en effet, cette littérature est à la fois intensément et rapidement consommée ; cette double particularité lui impose un renouvellement massif des textes qu'elle propose. C'est là qu'intervient la constitution d'ensembles, pour fidéliser l'immense public potentiel, en un *renouvellement par le même* : donner encore ce qui avait déjà plu ou donner davantage de ce qui avait déjà plu. Un jeu d'attente s'instaure ainsi aux origines de la littérature commerciale²⁰⁸ (...)

En dépit des protestations d'auteurs qui ont autant que possible refusé la publication en feuilleton²⁰⁹, on ne peut faire entièrement abstraction de ce mode de dévoilement initial du texte, qui cristallise les attentes du lecteur afin de fidéliser un public²¹⁰. Reste que c'est là un élément que les auteurs de roman-fleuve souhaitent repousser à l'arrière-plan.

²⁰⁷ Voir les traits génériques que suggère Anne-Marie Thiesse dans son ouvrage de synthèse sur la lecture populaire au tournant du siècle : invraisemblance conventionnelle, manichéisme, conformisme idéologique, motif de la naissance cachée sont autant de singularités du roman-feuilleton ; *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil coll. « Points », 1982.

²⁰⁸ A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 6.

²⁰⁹ Martin du Gard demande à Duhamel de publier *Les Thibault* par volumes séparés au *Mercure de France*, en des termes dont l'autodérision ne voile que partiellement l'amertume : « Si tu as, comme moi, l'horreur de ces fragmentations trahissantes, et que tu refuses ta complicité à ce dépeçage, je le comprendrai fort bien, et ne t'en voudrai nullement, – il va sans dire. Si, au contraire, tu as envie que ton *Mercure* ait son lambeau, alors réserve-moi une place, dès maintenant à la date demandée. Et, selon les proportions de cette place, je te donnerai cuisse, aile ou croupion. » ; lettre du 28 septembre 1926, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 290.

²¹⁰ Il est signifiant, à cet égard, que dans son ouvrage sur les modes de division du texte romanesque, Ugo Dionne fasse une place à cette forme de « paradispositif » que constitue la publication échelonnée ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 13.

Mise à distance du cycle dans les paratextes

Alors que dans le cycle est perpétuellement reconduite une tension, une recherche du « juste milieu » entre fractionnement et linéarité²¹¹, la logique du roman-fleuve est celle d'une compensation de la discontinuité. La lecture des paratextes manifeste nettement une volonté de mettre l'accent sur ce qui distingue la poétique du roman-fleuve de celle du cycle. Dans cette logique de distanciation vis-à-vis des grands modèles du XIX^e siècle, unité et composition sont les deux revendications essentielles.

Du fait de l'échelonnement de sa publication, le roman-fleuve est soumis à ce qu'Ugo Dionne appelle un *paradispositif*, c'est-à-dire (en l'occurrence) un mode de fractionnement en livraisons successives, lié certes à des impératifs éditoriaux, mais par-dessus tout aux conditions d'une écriture fortement étalée dans le temps. C'est ce paradispositif qui empêche de considérer simplement le roman-fleuve comme un roman plus long que les autres. Aussi peut-on comprendre que Martin du Gard revendique une réception seconde, enfin libérée des contraintes temporelles de l'écriture (et des contraintes matérielles de sa propre subsistance), et qui serait à même de considérer *Les Thibault* comme un roman unique. Autrement dit, il souhaite que son roman s'impose en dehors de l'attractivité liée au fonctionnement du feuilleton.

Je pense à mon œuvre achevée et à ceux qui liront, non pas *Le Cahier gris* ou *Le Pénitencier*, titres idiots, découpage arbitraire et stupide, mais *Les Thibault*, roman en 13 parties, édition en 5 ou 6 gros volumes. Je me nourris de cette illusion que mon livre existera encore, peut-être même « commencera » d'exister dans dix ans ; et que les lecteurs actuels, qui auront eu la chance de lire mon travail à mesure, ne seront qu'une très petite fraction des lecteurs que je m'espère plus tard²¹².

L'avancement de l'écriture ne le conduit apparemment pas à réviser ses positions ou à admettre une autonomie possible des parties, puisque dans une lettre du 17 octobre 1939 qui prend des allures testamentaires, Martin du Gard, de peur que le paquebot qui le ramène avec Hélène de la Martinique n'arrive pas à bon port, recommande à Gide de préparer une édition des *Thibault* en deux ou trois volumes, en supprimant les titres intermédiaires, comme il l'a déjà fait pour l'édition de *La Gerbe*²¹³. La mise à distance du paradispositif coïncide donc avec la volonté d'effacer autant que possible l'archidispositif.

²¹¹ Voir A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 88.

²¹² Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 31 août 1922, *Correspondance générale*, t. 3, p. 177.

²¹³ *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 189.

Ainsi, le roman-fleuve tente de se positionner en aval par rapport au cycle, en revendiquant le franchissement d'une étape supplémentaire. Une perspective historique se dessine : l'évolution d'une structure ouverte, en mouvement, en devenir, vers une structure établie d'avance. Balzac en est le point de départ. C'est en effet la dispersion de la *Comédie humaine*, plus que son unification rétrospective, qui semble l'emporter dans la critique de l'époque. Voici par exemple comment Zweig qualifie le lien ténu qui relie entre elles les parties du cycle balzacien :

La Comédie humaine malgré sa belle préface – qui n'est que postérieure ! – n'a pas de plan interne. Elle n'est pas établie d'après un plan – comme la vie à lui-même lui apparaissait sans aucun plan ; elle ne vise pas à un but moral, à un ordre logique, elle veut montrer à l'état d'évolution ce qui évolue perpétuellement ; dans ce flux et ce reflux il n'y a pas de force durable ; il y a seulement une attraction momentanée, comme la mystérieuse attraction de la lune sur les marées ; il y a cette atmosphère incorporelle, qui est comme tissée de nuages et de lumière, qu'on appelle une époque²¹⁴.

À l'unité diffuse de la *Comédie humaine*, au tableau programmatique considéré ici comme une unité externe, Zola substitue l'arbre généalogique, matérialisation visuelle de la temporalité et de l'organisation de son cycle. Le corollaire de l'unité, en effet, est l'existence d'un plan préalable, susceptible de fournir une architecture interne à l'ensemble. C'est là la ligne de démarcation que Zola, soucieux lui aussi de se détacher de son prédécesseur, trace entre l'entreprise balzacienne et la sienne, lorsqu'il publie, en même temps qu'*Une page d'amour*, l'arbre généalogique des Rougon-Macquart.

Je regrette de n'avoir pas publié l'arbre dans le premier volume de la série, pour montrer tout de suite l'ensemble de mon plan. Si je tardais encore, on finirait par m'accuser de l'avoir fabriqué après coup. Il est grand temps d'établir qu'il a été dressé tel qu'il est en 1868, *avant que j'en eusse écrit une seule ligne* (...) Depuis 1868, je remplis le cadre que je me suis imposé, l'arbre généalogique en marque pour moi les grandes lignes, sans me permettre d'aller à droite ni à gauche. Je dois le suivre strictement, il est en même temps ma force et mon régulateur. Les conclusions sont toutes prêtes. Voilà ce que j'ai voulu et voilà ce que j'accomplis²¹⁵.

Le dessin ramifié de l'arbre généalogique suggère aussi bien la multiplicité des parcours possibles qu'une unité symbolisée par le tronc. On est aussi loin du catalogue tabulaire de Balzac que de l'image linéaire et chronologique du cours du fleuve – ou, si l'on veut, à mi-chemin. La plus forte intégration du cycle zolien par rapport au cycle balzacien est un des

²¹⁴ Zweig, *Trois maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski*, trad. Henri Bloch et Alzir Hella, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004, p. 47.

²¹⁵ Zola, « Note de l'auteur », 2 avril 1878 ; cité dans *Les Rougon-Macquart*, éd. C. Becker, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, vol. 2, p. 977-978.

éléments qui conduisent Ugo Dionne à l'hypothèse d'une tendance historique menant à une unification textuelle croissante du cycle²¹⁶.

Le roman-fleuve semble ainsi poursuivre le mouvement historique qui s'esquissait déjà de Balzac à Zola. L'écriture au fil de la plume fut un reproche immédiat de la critique à Proust – qui se défendit en protestant du fait que l'architecture générale d'*À la recherche du temps perdu* était déterminée d'emblée, et en affirmant que les dernières pages du *Temps retrouvé* avaient été écrites à la même époque que *Du côté de chez Swann*. De même que Proust remercie Rivière d'avoir eu l'intuition, avant même la fin de la publication, qu'il devait y avoir dans son roman une architecture beaucoup plus rigoureuse qu'on ne pouvait le croire, Rolland adresse une prière aux lecteurs dans une lettre à Jean-Richard Bloch : « Je leur prie [les lecteurs que la publication du tome 9 risque de décevoir] de réserver leur opinion jusqu'à ce que le dixième et dernier volume ait paru, – j'espère, au printemps prochain. Tout se tient et s'équilibre dans l'ensemble, et chacun des volumes précédents a besoin de tous les autres, pour avoir un sens complet et plein ; mais le dernier volume est le plus important ; il est la clef de voûte²¹⁷. » En recourant à la métaphore architecturale, Romain Rolland suggère que *Jean-Christophe* est, tout comme le sera *À la recherche du temps perdu*, une cathédrale. Il clame également, dans l'« Introduction » rétrospective qu'il appose à *Jean-Christophe* en 1931, que son plan initial a été quasiment respecté :

J'ai pris de bonne heure, dans mon éducation française, classique et normalienne – et j'avais dans le sang – le besoin et l'amour de la solide construction. Je suis de la vieille race des bâtisseurs bourguignons. Je n'entreprendrais jamais une œuvre, sans en avoir assuré les assises et dessiné toutes les grandes lignes. Jamais ouvrage ne fut aussi totalement organisé dans la pensée que *Jean-Christophe*, avant que les premiers mots fussent jetés sur le papier. Ce même jour, 20 mars 1903, je fixais dans mes esquisses les divisions du poème. Je prévoyais expressément les dix parties – les dix volumes – et j'en arrêtais les lignes, les masses et les proportions, à peu de choses près comme je les ai réalisées²¹⁸.

La volonté d'attribuer à la construction de l'œuvre une origine précise au jour près est significative de la discipline dont Romain Rolland veut donner l'image, et qui est renforcée par la référence à sa formation académique. Ce qui lui permet de qualifier son roman de poème, autrement dit le genre structuré par excellence.

²¹⁶ L'histoire littéraire du cycle, selon lui, va dans le sens d'une opérativité (c'est-à-dire d'un rassemblement en un opus unique) croissante : « le cycle est toujours en marche vers l'opus. », *La voie aux chapitres*, p. 44.

²¹⁷ Martin du Gard, lettre à Jean-Richard Bloch du 21 octobre 1911 ; voir R. Rolland, *Deux hommes se rencontrent*, *Cahiers Romain Rolland* n° 15, Paris, Albin Michel, 1964, p. 76.

²¹⁸ *Jean-Christophe*, p. XIII.

C'est cependant Jules Romains, voulant « Éviter le ton roman XIX »²¹⁹, qui produit le geste de distanciation le plus explicite, en le rendant public, dans la préface qu'il publie en même temps que les quatre premiers romans des *Hommes de bonne volonté*. Romains se situe à la fois dans la continuité de Balzac et de Zola, aux entreprises desquelles il apportera la touche finale, et en opposition par rapport à eux. Il leur reproche à tous deux le défaut d'unité de leur cycle. Par opposition à l'ensemble reconstruit à mi-chemin par l'illumination rétrospective de Balzac, par opposition aussi à la série systématique zolienne, il proposera un roman unique, mais immensément long. Tout comme Martin du Gard, appelant de ses vœux une lecture qui ne tiendrait pas compte de la fragmentation de son texte, il déclare : « En effet, le volume que je publie n'est pas le premier roman d'une série ou d'un cycle. Il est le début d'un roman de dimensions inusitées. » C'est donc un dispositif, et non plus un archidispositif, qui ordonnera *Les Hommes de bonne volonté*. Cette affirmation radicale conduit à la quête d'une architecture différente et problématique :

Mais j'y insiste bien : j'ai voulu que cette œuvre fût tout le contraire d'un foisonnement anarchique. Que cela plaise ou déplaise à certains, cela m'est égal. Ce qui m'a plu à moi, c'est de réaliser un édifice de très grandes dimensions qui obéit à des lois internes aussi fortes que si la masse à organiser eût tenu dans le creux de la main. Donc je n'aime pas trop qu'on parle de « série », ou de « cycle », sauf si l'on n'attache à ces mots qu'un sens tout extérieur²²⁰.

Il souligne ainsi la gageure qui consiste à tenir ensemble le maximum de composition et des dimensions maximales. Cette résolution est mise en danger par deux éléments : l'ampleur du sujet choisi, d'une part, et le refus des modes de structurations exploités par le passé, d'autre part.

D'où la nécessité, dans sa préface, de redéfinir la notion de composition romanesque. Sa singularité essentielle réside dans le renoncement au protagoniste. La concentration de l'intrigue sur un personnage principal, autour duquel évoluent tous les éléments narratifs, est stigmatisée comme un artifice. Romains prend soin de citer des exemples dont sa propre tentative pourrait être rapprochée, et qui pourtant ne sont pas nombreux dans le domaine français : *Les Misérables* et *Jean-Christophe*. Il est en effet trop invraisemblable que le protagoniste parcoure toutes les couches de la société, ou même un nombre suffisant de lieux et de milieux pour en donner une véritable image. Ce protagoniste risque en plus d'être réduit à une simple fonction d'observateur, et que son destin soit subordonné à une volonté démonstrative. « Nous souffrons d'avoir affaire à un héros qui n'est plus qu'un prétexte ; qui

²¹⁹ C'est le titre (*sic*) qu'il donne à la fiche E 805 des dossiers préparatoires des *Hommes de bonne volonté*.

²²⁰ Lettre de Jules Romains à Armand Lanoux du 9 juillet 1948, « Perspective cavalière des *Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 20, 1980, p. 8.

n'est plus – comme tout à l'heure la consanguinité des Rougon-Macquart²²¹ – qu'un artifice de composition²²². » S'il s'agit de dépeindre une société, il faut tenir compte de ses dimensions, et ainsi de toutes les rencontres qui peuvent ne pas se produire. Romains se montre ironiquement admiratif, se plaçant dans la position du lecteur, du bel ordonnancement d'une société recréée de toutes pièces, comme celle de *La Comédie humaine*. Le hasard y fait trop bien les choses. Disperser l'intérêt sur quelques protagonistes ne suffit pas à créer une véritable foule. Romains s'amuse à imaginer un roman balzacien en miniature et conclut :

L'auteur peut s'évertuer ensuite à nous décrire l'immense foule houleuse, la cohue brillante du pesage, et nous broser tous les fonds de décor qu'il voudra ; le malheureux ne se rend pas compte que ses Dupont et ses Morteville, dès qu'ils se retrouvent, et du fait qu'ils se retrouvent avec une si déplorable facilité, suppriment toute immensité autour d'eux, m'empêchent de croire un seul instant que Paris, ou Londres, sont quelque chose d'énorme où l'on se perd, communiquent d'emblée à Paris ou à Londres un brave petit air de Landerneau²²³.

Pousser jusqu'au bout la logique mimétique implique de respecter les dimensions du lieu que l'on cherche à imiter, même s'il est trop vaste. Romains affirme avoir pour sa part joué le jeu. Certes, le protagoniste peut constituer le centre de gravité du roman lorsqu'il en constitue le sujet : on est ramené dans ce cas au roman de formation.

Mais il devient une survivance, quand le sujet véritable est la société elle-même, ou un vaste ensemble humain, avec une diversité de destinées individuelles qui y cheminent chacune pour leur compte, en s'ignorant la plupart du temps, et sans se demander s'il ne serait pas plus commode pour le romancier qu'elles alassent toutes se rencontrer par hasard au même carrefour²²⁴.

En laissant éclater la structure narrative, en assumant de disperser les personnages, le risque est de diviser son roman en une juxtaposition de nouvelles, de fragments narratifs qui auraient

²²¹ Romains réfute en effet également le mode de composition des *Rougon-Macquart* comme artificiel, dans la mesure où il la trouve fondée sur l'idée d'hérédité, que Zola appliquerait de manière externe et forcée, au lieu que le monde romanesque finisse par livrer lui-même les lois de sa cohérence interne.

²²² Préface, HBV 1, p. 4.

²²³ *Ibid.*, p. 5

²²⁴ *Ibid.*, p. 6. Dans *La Pensée du roman*, Pavel souligne le paradoxe d'un roman qui semble foisonnant et ne comporte pourtant en fait qu'un nombre limité de personnages. Il décèle dans *Tom Jones* une sorte de magnétisme du protagoniste, qui attire autour de lui toujours les mêmes adjuvants et opposants. On s'aperçoit peu à peu que les personnages qui défilent autour de Tom sont en fait tous des proches. Même chose pour *Les Misérables* : « Les protagonistes et l'intrigue sont cependant conçus à une échelle qui dépasse de loin les dimensions historiques du décor et évoque l'idéographie des romans anciens et populaires. Les justes (Mgr Myriel, Jean Valjean, Fantine, Marius et Cosette), ainsi que leurs persécuteurs (Javert et les Thénardier) ressemblent à de véritables géants qui traversent d'un seul pas de vastes pays, enjambent les rues et les bâtiments, se cherchent et s'interpellent les uns les autres par-dessus les multitudes. Ces êtres hors du commun, qui accomplissent d'énormes prouesses physiques et morales, sont de surcroît attirés les uns par les autres comme si leur magnétisme interpersonnel les gardait, contrairement à toute vraisemblance, proches les uns des autres, en dépit des changements de résidence, de nom et d'occupation. En quel lieu et sous quel nom que se cache Jean Valjean, ses persécuteurs Javert et les Thénardier ne sont jamais loin. » ; T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard coll. « NRF essais », 2003, p. 258.

tous leur valeur démonstrative dans sa grande fresque sociale, mais qui ne constitueraient pas une histoire. Est-il possible, ainsi, de concevoir une composition sans artifice, lorsqu'on se propose de représenter un monde trop vaste pour n'être pas chaotique ? Pour autant, Romains, comme Rolland, comme Proust, invite à partir à la recherche de la structure de son roman, même si les critiques passent à côté de son haut degré de composition :

Les critiques sont moins excusables. Ils devraient être capables de s'apercevoir très vite de l'abîme qui sépare une construction ordonnée d'une collection de bâtiments qui s'ajoutent l'un à l'autre ; une composition si ample et complexe soit-elle d'une série d'improvisations. Et un de leurs plaisirs professionnels devrait être, me semble-t-il, de rechercher les secrets d'une structure quand l'œuvre en vaut la peine²²⁵.

Prêcher le renoncement au protagoniste ne signifie donc nullement renoncer à la composition romanesque. Prenant comme point de départ à dépasser le « coup de génie » balzacien qui enclenche le système du retour des personnages, il part à la recherche d'une composition moins rigoureuse sur le plan dramatique, mais plus rigoureuse du point de vue mimétique.

Si le terme de cycle romanesque n'est pas explicitement refusé dans les paratextes, les paradigmes balzacien et zolien sont en revanche mis à distance. La notion de cycle romanesque implique celle de recommencement, et c'est là une posture que ni Martin du Gard ni Jules Romains ne sont pas prêts à assumer vis-à-vis des auteurs que l'on pourrait supposer les plus proches.

Mais ce refus ne relève pas seulement d'une stratégie auctoriale. Le modèle balzacien présente des incompatibilités plus profondes avec le roman-fleuve, qui fournissent une raison supplémentaire de distinguer entre eux. En somme, c'est Balzac qui incarne le mieux la tendance cyclique, dans la mesure où la connotation épique de cette tendance est illustrée par la persona de l'écrivain même. Comme l'écrit Zweig, « Ses héros sont comme lui. Tous ont l'ambition de conquérir le monde²²⁶. » Or cette ambition n'habite aucun personnage dans le roman-fleuve de l'après-guerre, où l'héroïsme est une valeur éminemment problématique. L'appellation de cycle, mise en rapport avec *L'Été 1914* ou le dyptique de *Prélude à Verdun* et *Verdun* prend un tour presque ironique. Lorsqu'il évoquait les romanciers « cyclistes », Thibaudet s'étonnait de leur persévérance en des temps de crise, et citait notamment l'obstacle « d'une crise et d'une carence de la création ». De fait, c'est peut-être lui qui cerne le mieux le point de divergence essentiel entre Balzac et le roman-fleuve, lorsqu'il relie l'entreprise balzacienne à celle de Comte.

²²⁵ J. Romains, « Ai-je fait ce que j'ai voulu ? », HBV 4, p. 1179.

²²⁶ Zweig, *Trois maîtres*, p. 19.

Cette part éminente de la volonté dans Balzac il faut la voir en liaison, et presque en synonymie, avec le roman d'un monde qui se construit, de quelque chose qui se fait, d'une pente qui se remonte, un roman *positif* dans un sens encore plus fort et plus plein que le plus fort et le plus plein qui ait été attaché au mot, le sens d'Auguste Comte. Par là Balzac s'opposerait à presque tous les autres romanciers français du XIX^e siècle, aux réalistes et aux naturalistes d'après 1850 chez qui le roman est la phosphorescence d'une décomposition, la conscience de ce qui se défait²²⁷.

Le mouvement de décomposition que Thibaudet associe au naturalisme ne peut que se perpétuer à une époque qui a connu le traumatisme de la guerre, en plus de l'effondrement des certitudes positivistes. Là où le roman de Balzac est positif et constructeur, le roman-fleuve sera toujours miné par une fragilité originelle. Il y a là une ligne de faille infranchissable, et qui se creuse d'emblée, dans la mesure où dans les deux cas, la tendance positive comme la tendance au doute sont à resituer dans l'ensemble de la pensée d'une époque, toutes disciplines confondues, ainsi que dans un ensemble de conditions historiques et sociales. Même chez Zola, qui partage déjà, d'après Thibaudet, la « conscience de ce qui se défait », subsiste la certitude d'une entreprise littéraire qui se fait science. Pour Romains, c'est déjà là faire montre d'un dogmatisme excessif.

Le roman « à la française », et plus précisément les grands cycles romanesques français du XIX^e siècle sont donc maintenus à une distance stratégique. Les reproches que formule Romains, de façon significative, portent sur un défaut mimétique, puisqu'il décèle chez ces illustres prédécesseurs des artifices qu'il souhaite dépasser. La question de la forme et l'enjeu esthétique de la longueur est donc articulé à celle d'un réalisme auquel le XX^e siècle sera contraint de fournir de nouveaux moyens, puisqu'une conception positiviste de l'entreprise mimétique ne semble plus concevable. C'est donc le positionnement des auteurs par rapport à la notion de mimésis qui occupera le second moment de ce chapitre.

²²⁷ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 225.

2. LE RETOUR À LA MIMÉSIS

UNE MIMÉSIS INACTUELLE ?

Le choix de la mimésis n'est jamais remis en question dans le roman-fleuve. Comme celui de la longueur, le postulat du réalisme semble à bien des égards anachronique dans l'entre-deux-guerres – la conception et l'élaboration des romans-fleuves coïncide par exemple avec l'attaque virulente que formule Breton dans le *Manifeste du surréalisme* à l'encontre du roman réaliste. Pourtant, un pan du discours critique de l'époque tente d'opposer à la thèse de la vanité du réalisme deux arguments principaux.

Le premier consiste à affirmer que loin d'être d'un choix intempestif, un retour au réalisme s'impose face à des circonstances historiques exceptionnelles. Le réalisme prend les dimensions d'une *posture éthique*, dans la mesure où on le resitue dans un moment de l'histoire perçu comme critique. Cette pertinence historique du réalisme est par exemple illustrée par Massis, qui évoque dans ses *Réflexions sur l'art du roman* la prise de conscience brutale qu'a suscitée la guerre.

Le fait de la guerre – avec ses conséquences individuelles, psychologiques, morales, collectives, – a jeté une lumière impitoyable sur tout ce qui touche à l'homme. Le tragique, le comique même de la vie – qui, elle, continuait – sont apparus avec un relief et dans un raccourci saisissants. Une multitude d'événements, d'aventures, de passions, ont été éclairés qui nous fussent toujours demeurés indiscernables ou obscurs. La nature humaine, dans ce qu'elle a de plus noble et de plus bas, d'héroïque ou de vil – et l'immense entre-deux – s'est découverte comme par un subit arrachement de ce qui la masquait à elle-même¹.

La guerre a donc été un moment d'épiphanie, révélant un pan entier de la société à elle-même. Il semble que la guerre ait suscité une lucidité qu'il serait dangereux de laisser perdre. C'est par le traumatisme de cet événement fondateur que Massis explique la faveur de Balzac chez ses contemporains. Son analyse de la tendance générale du lectorat rappelle, sur le mode de l'injonction, le roman d'aventure qui se dessinait sous la plume de Rivière : « Nous voulons

¹ H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, Paris, Plon, 1927, p. 9.

des romans où il se passe quelque chose, où la vie soit aventure et drame², d'où l'homme réel ne soit pas absent, l'homme que nous avons vu tel qu'il est et qui n'a plus rien à nous cacher. Nous avons pris, dans tous les ordres, une grande leçon de réalisme³. » Que ressort-il de cette leçon de réalisme ? Le réalisme entendu comme posture face à l'action, politique ou simplement morale, peut se retranscrire en une poétique réaliste, et accompagner la formation éthique d'une génération. Au centre de cet apprentissage éthique est une prise de conscience fondamentale : celle de la violence intrinsèque qui a rendu possible la catastrophe de la guerre. Par opposition à l'obscur, l'indiscernable, qui présidaient notamment à la poésie du tournant du siècle, le roman réaliste s'impose donc comme un instrument de clairvoyance, et son fonctionnement sera souvent décliné en métaphores lumineuses. Les isotopies croisées de la violence et du visuel, dans la première phrase citée, font plus précisément signe vers l'univers du théâtre. Cela suggère que le roman devra s'efforcer de conquérir un type propre de performance – dans la mesure où il devra reproduire pour le lecteur la révélation crue provoquée par la guerre. Ainsi, la guerre est un puissant facteur de remotivation de l'entreprise réaliste.

Le second argument consiste à voir le roman mimétique comme *une entreprise historique collective et inachevée*. L'histoire du roman jusqu'au XIX^e siècle semble constituer la mimésis en horizon esthétique⁴. C'est une revendication que partagent nos auteurs, ce qui peut apparaître rétrospectivement comme un conformisme esthétique. On a déjà vu que Martin du Gard se présentait, comme en s'excusant, comme un aboutissement du roman réaliste. Mais, autant que lui, Duhamel et Jules Romains élaborent un réalisme fondé sur une sorte de positivisme de l'histoire littéraire. C'est pourquoi la critique des auteurs réalistes du siècle précédent, qu'il s'agisse de Balzac, de Hugo ou de Zola, et bien d'autres, est non seulement nécessaire pour préciser leur positionnement esthétique, mais constructive. Martin du Gard, par exemple, appelle de ses vœux un retrait de l'auteur plus radical que ne l'accomplissent les romans du XIX^e siècle, sur lesquels plane la voix d'un narrateur polémiste, ou simplement ironique.

² Où l'on voit que, paradoxalement, l'aventure et le drame ne sont pas repoussés comme les instruments génériques qu'ils pouvaient être au XIX^e siècle, ou qu'ils sont toujours dans la littérature populaire, alors en plein essor, mais au contraire perçus comme inhérents à une vie qui imite peut-être autant l'art que l'art ne l'imite.

³ H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, p. 10.

⁴ C'est une tendance soulignée par Michel Raimond dans *La Crise du roman* : « La mort du naturalisme ayant ouvert une crise du roman, sa renaissance était parfois espérée comme l'occasion d'une remise en ordre. On pensait que c'était le réalisme qui avait fait le roman moderne, et que le roman était fait pour le réalisme. Il fallait seulement qu'on fit succéder à la conception étroite des dogmes de Médan l'idéal d'un naturalisme élargi et assagi. », M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 172.

Je trouve que le roman s'éternise et agonise en redites et en délayages de grandes œuvres du XIX^e siècle. L'évolution du roman, telle que je la conçois, telle que j'ose la désirer pour mon œuvre doit tendre à une vigueur nouvelle, que j'entrevois (dont je ne trouve pas de définition plus satisfaisante qu'en la disant cinématographique). Je voudrais arriver à *ce que l'éloquence des faits parle seule*, et suffisamment pour économiser l'intervention de l'auteur ; comme au théâtre (je parle du meilleur) où l'auteur s'éclipse, et disparaît derrière les faits. Si les faits sont mal présentés, ils ne parlent pas, la pièce est mauvaise. S'ils parlent, alors c'est la vie elle-même, intensifiée, rendue consciente par l'art, raccourcie, résumée, chargée de fluide. Et c'est tout de suite du grand art⁵.

On retrouve ici le souhait d'une performance romanesque. « C'est la vie elle-même » : ce jugement de l'œuvre d'art suggère que le succès de l'œuvre est proportionnel à son pouvoir métaleptique, c'est-à-dire à sa capacité à transgresser les catégories de la fiction et de la réalité en ouvrant des portes permettant de passer d'un niveau à l'autre. Les paradigmes du cinéma et du théâtre sont ici convoqués pour définir une mimésis fondée sur le visuel. Les notions de regard, de perception, de projection seront au centre d'une réflexion esthétique destinée à affiner les procédés de la mimésis⁶.

Il faut à présent situer la position de nos auteurs dans la discussion pluri-séculaire sur la définition et les procédés de la mimésis. Duhamel, revenant sur les circonstances d'écriture de la *Chronique des Pasquier*, prend soin de situer la mimésis romanesque par rapport à la révolution esthétique qui se produit, au tournant du siècle, dans le domaine pictural. « Le temps des Pasquier », explique-t-il, « est aussi celui pendant lequel nous avons vu se dérouler, à côté de la révolution philosophique, politique et sociale, une véritable révolution esthétique dont le narrateur ne peut se désintéresser, le temps, par exemple, où le triomphe de la photographie⁷, puis du cinéma, semble avoir précipité la peinture dans la vacance, puis dans une recherche tantôt aventureuse et tantôt héroïque⁸. » Ainsi, la photographie et le cinéma semblent priver dans une certaine mesure la peinture de sa pertinence en tant qu'art mimétique. Mais en réalité, et c'est bien là l'implicite de la remarque de Duhamel, priver la peinture de sa prééminence dans le domaine de la mimésis n'a fait qu'encourager ses recherches. Mis comme la peinture dans une situation de concurrence face au cinéma, le roman doit remettre en question et réévaluer ses procédés mimétiques. Mais ce défi n'invalide en rien la pertinence du roman pour l'entreprise mimétique.

⁵ Martin du Gard, lettre à Gustave Valmont du 13 septembre 1910, *Journal*, t. 1, p. 321.

⁶ En cela, notre corpus présente une continuité possible avec celui, canonique, que délimite Isabelle Daunais dans son bel essai, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*.

⁷ Dans *Défense des lettres*, Duhamel précise au demeurant le caractère superficiel de cette conception de la photographie. La photographie est tout sauf une pure reproduction du réel : il lui assigne une dimension interprétative et artistique. Voir G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 258.

⁸ G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 54.

Nos auteurs insistent sur le choix de la forme romanesque, par opposition à des formes plus explicitement ancrées dans le réel, de l'écriture intime ou autobiographique à la chronique, ce qui confirme l'insuffisance de la conception de la mimésis comme imitation. Le factuel ne suffit pas : le discours réaliste opère à la faveur d'une synthèse entre fiction et réalité. C'est dans les écrits critiques de Duhamel qu'est examiné de plus près le paradoxe du choix de la forme romanesque comme la plus à même de satisfaire une volonté documentaire. Il rejette ainsi le roman à clef (puisqu'un personnage sera la fusion de plusieurs modèles historiques et romanesques, et d'une image projetée de l'auteur⁹), mais aussi la chronique (en raison de l'insuffisance du fait divers¹⁰), et l'autobiographie¹¹, car « Il faut une grande présomption pour s'imaginer que l'on est plus intéressant que ses héros, plus intéressant que ses rêves¹². » Le roman ne saurait se contenter du fait brut, et ne peut se satisfaire du recul nécessaire au travail de l'historien, qui manipule des abstractions et jamais des individus¹³ – si bien que Duhamel juge nécessaire de s'affranchir du rôle du témoin aussi bien que de l'historien¹⁴. C'est pourquoi ses mémoires mêmes seront « imaginaires ».

⁹ Duhamel partage en cela la conception proustienne du personnage : « Pour chacune de ses créatures, le vrai romancier n'a pas un, mais vingt, mais cent modèles. Il est, à lui-même, son plus sensible modèle, et même s'il s'agit de larves, et même s'il s'agit de monstres. » ; G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 157.

¹⁰ Duhamel s'interroge avec une certaine dose d'ironie sur l'échec de la chronique de faits divers commencée par Gide à la NRF en 1926, et suspendue en 1928 : « La vie, à l'état natif ! Du l'humanité non traitée, franche de littérature, – si tant est qu'avec des mots, avec des lettres, on puisse éviter jamais l'inévitable littérature. – De la vérité presque complètement nette d'artifice et même d'art ! Ce doit être, pour un palais délicat, le comble de la jouissance. », G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 18-19. Il conclut que « Tous les carnets de route rédigés par les guerriers de Troie se sont perdus au détour des siècles. Il ne reste que l'*Iliade*. » ; *ibid.*, p. 24.

¹¹ Ce rejet de l'écriture du moi se retrouve à maintes reprises chez Martin du Gard : « Le roman, tel que je l'ai connu, n'est pas du tout l'épanchement d'un trésor intérieur, l'étalage de richesses, une forme d'aveu, un récit où tout l'intérêt vient du narrateur. Pas du tout. J'aspire seulement à créer des êtres qui vivent, et dont le souvenir s'impose, aussi bien aujourd'hui que dans cinquante ans. (...) de même je crois de plus en plus qu'il faut sacrifier le moins possible, dans le roman, aux petites qualités personnelles, aux agréments passagers, à tout ce charme éphémère qui est le reflet de la personnalité de l'auteur. » ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 24 juillet 1926, *Journal*, t. 2, p. 519.

¹² G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 35.

¹³ « Le dégoût, la défiance que nous éprouvons pour certaines fictions suffiraient à nous incliner vers l'histoire. Mais l'histoire est souvent inhumaine ; les nations, les peuples, les groupes ne se comportent presque jamais comme des hommes, et plutôt comme des bêtes effrayantes. Il nous faut l'homme. Nous le cherchons, selon l'état de notre palais, de notre estomac, dans l'histoire anecdotique, dans les mémoires, les souvenirs, les journaux intimes. Petit à petit, grandit en nous le goût du fait pur. » ; G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 14-15.

¹⁴ « Je dois ajouter que si certains romanciers, les naturalistes, par exemple, ont toujours été tentés de rivaliser avec les historiens, de décrire, à leur manière et pour les besoins de leur art, telle ou telle scène historique, je me suis défendu de mon mieux contre les sollicitations de cette nature. Je laisse aux historiens leur tâche très sourceuse. L'histoire n'est pas absente de ma chronique : elle en forme la toile de fond. Elle donne à mes tableaux la couleur, l'atmosphère, la musique de scène. » ; G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 36. On comprend ainsi qu'il formule à propos de *L'Été 1914*, dont il ne perçoit pas totalement les enjeux, le reproche suivant : « Je pense que tu contribues avec force, avec éclat, parfois avec magnificence, à créer et à maintenir une confusion entre le roman et l'histoire. Il faut laisser l'histoire aux historiens. Le roman, c'est la peinture des âmes. Que les événements soient là, marqués d'un crayon rapide ; mais qu'ils laissent le

Ainsi, la conception mimétique du roman fait la part belle à l'imagination. Martin du Gard – qui définit l'imagination comme « peut-être ce par quoi nous nous rapprochons le moins mal des êtres »¹⁵, et se montre tout au long de ses correspondances un grand pourfendeur de l'écriture personnelle –, reproche par exemple à Dabit d'avoir cédé à la vanité du pur mimétisme.

Vous vous êtes contenté de « romancer », – comme on dit aujourd'hui – un très petit souvenir personnel, sans rien *re-crée*r. Il faut re-créer ! C'est-à-dire remêler ensemble les éléments de vie pour produire une vie nouvelle. Fade et demi-servile copie d'impressions passées, à laquelle il manque la vraie cuisson du feu intérieur, qui refond les molécules et donne un produit neuf. Je crois essentiel que vous méditez là-dessus. Quand on a vingt ans de métier, on s'aperçoit que jamais – ou presque jamais – les mots *vrais* ne sont les mots *entendus*, cueillis dans la vie, mais ceux qu'on a *inventés*. (Il est vrai que, pour inventer ces mots-là, il est indispensable d'en avoir beaucoup « entendus » !) Pour les personnages, c'est exactement la même chose. Les moins vivants sont toujours ceux que nous arrachons de la vie et croyons pouvoir transplanter dans le sol d'une œuvre : ils y font la même figure fanée que ces branches coupées qu'on plantait en terre, pendant la guerre, pour camoufler une route et simuler un taillis : ça ne trompe que de très loin¹⁶ !

Plus que de la copie ou de la retranscription, l'entreprise mimétique tient de la cuisine et de la chimie. Le souvenir et l'expérience personnelle ne sont que la première étape d'un processus créatif, qui les intègre cependant. Ces images culinaires et chimiques qui définissent assez mystérieusement la production littéraire se retrouvent chez Duhamel, qui compare l'écriture à un processus alchimique : « À peine saisi par l'œil du romancier », explique-t-il, « l'objet subit des altérations savantes. Il s'amalgame à d'autres objets, fermente et se digère. Il est soumis aux essais d'une alchimie tour à tour amplificatrice et purificatrice. L'œuvre, en définitive, est si loin des modèles qu'elle en est vraiment affranchie¹⁷. » Une véritable métamorphose des faits réels s'accomplit en un contrepoint romanesque. Il serait naïf de congédier entièrement le réel et l'expérience vécue, ainsi que les faits historiques, dont des traces émergent inévitablement au fil de l'écriture¹⁸. Mais la mimésis opère une synthèse entre imitation et imagination. L'auteur reste ainsi essentiellement un créateur, même en

devant de la scène aux hommes. » ; Lettre du 25 décembre 1936, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 294.

¹⁵ Martin du Gard, lettre à J. de Lacretelle du 23 mars 1933, *Roger Martin du Gard – Jacques de Lacretelle : Correspondance 1922-1958*, p. 98.

¹⁶ Martin du Gard, lettre à Eugène Dabit du 5 janvier 1929, *Correspondance générale*, t. 4, p. 417.

¹⁷ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 158.

¹⁸ Duhamel associe reprise factuelle et aspect démiurgique : « Il serait, bien entendu, absurde de supposer que ces éléments ne doivent rien à la réalité ; l'imagination humaine ne travaille que sur des éléments empruntés au monde réel, mais elle parvient souvent à les modifier, à les digérer, à leur infliger une transformation si profonde qu'elle équivaut à une recreation. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 64.

fournissant une représentation du monde. En définitive, le roman réaliste imite avant tout la posture du démiurge¹⁹.

Cependant, la définition de la mimésis ne peut s'arrêter à la description de la cuisine de l'auteur face au réel. De toute évidence, le roman réaliste ne correspond à la création d'un monde alternatif qu'aux yeux du lecteur. Le processus mimétique ne concerne pas seulement le pôle de la production du texte-reflet du monde, mais aussi l'activité imageante ou imaginaire du lecteur face au texte²⁰. Il nous faut ici faire un détour géographique, car les auteurs de roman-fleuve sont tributaires dans leur conception de la mimésis de textes programmatiques majeurs dans le domaine anglo-saxon. Henry James considère que l'auteur, dont la force réside dans sa capacité à produire « the illusion of life », entre en concurrence avec le peintre : « It is here in very truth that he competes with life; it is here that he competes with his brother the painter in his attempt to render the look of things, the look that conveys their meaning, to catch the colour, the relief, the expression, the surface, the substance of the human spectacle²¹. » Le but du romancier est de produire un *spectacle*. La mimésis n'est pas un procédé photographique, mais un procédé illusionniste, dans la mesure où son succès dépend de l'effet produit sur le lecteur. Conrad affirme de même en 1897 dans la célèbre préface à *The Nigger of the Narcissus* : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand – and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask²². » Faire voir²³ : c'est là la

¹⁹ Au lieu d'imiter, l'auteur suscite un monde d'un autre ordre : en cela, le roman-fleuve est déjà écrit dans la perspective que précisera la critique pour en finir avec la mimésis héritée de la conception platonicienne. Ricœur formule ainsi cette mise au point : « Et si nous traduisons *mimésis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimésis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. » ; P. Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil coll. « Points », 2006, p. 93.

²⁰ Todorov rappelle ainsi que le monde fictif ne jaillit du texte que par l'intervention progressive du lecteur : « Ce qui existe, c'est le texte, et rien que lui ; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire. » ; T. Todorov, « La lecture comme construction », p. 175.

²¹ H. James, « The Art of Fiction », *Partial Portraits* (1888), London, Macmillan, 1911, p. 390. « C'est là, en réalité, qu'il fait concurrence à la vie ; il entre en compétition avec son frère, le peintre, dans sa tentative de rendre l'aspect des choses, l'aspect qui est porteur de sens, de capturer la couleur, le relief, l'expression, la surface, l'essence du spectacle humain. » (je traduis).

²² J. Conrad, « Preface to *The Nigger of the Narcissus* » (1897), *The Nigger of the Narcissus*, New York, Norton, 1979, p. 147. « La tâche que je m'efforce d'accomplir est, par la force du mot écrit, de vous faire entendre, de vous faire sentir – et par-dessus tout de vous faire voir. C'est tout – et tout est là. Si je réussis, vous trouverez là tout ce que vous méritez : l'encouragement, la consolation, la peur, l'enchantement – tout ce dont vous avez besoin – et aussi, peut-être, la vérité entrevue que vous n'avez pas pensé à demander. » (je traduis).

formulation la plus synthétique de la conception mimétique qui se déploie dans le roman-fleuve.

C'est pourquoi notre point de départ pour définir la mimésis dans le roman-fleuve sera le sens de *représentation* d'un monde – monde qui ressemble au passé que nous partageons avec l'auteur, et dont elle constitue un métonyme convaincant. Par *représentation*, on entendra non seulement recreation, mais également performance. Cette compréhension de la mimésis regarde déjà en direction de la définition triple et dynamique développée par Ricœur dans *Temps et récit*. Celui-ci décrit en effet l'articulation chronologique qui se joue entre les trois pans de la mimésis. Au moment de Mimésis I, celui de l'imitation, où l'auteur puise dans le réel, succède Mimésis II, le moment de la création et de la « refiguration » qu'apporte à ces données la mise en forme par le texte. Mais le processus ne s'arrête pas là, dans la mesure où le texte ne se fait monde fictif que sous les yeux d'un lecteur : Mimésis III est donc le moment où le lecteur compare le texte au réel qu'il habite – le moment où il peut reconnaître ou apprendre quelque chose dans le texte.

Conrad envisageait déjà Mimésis III, en affirmant que peindre le spectacle du monde était le moyen de rendre justice à la vérité qu'il renfermait :

Art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in the facts of life what of each is fundamental, what is enduring and essential – their one illuminating and convincing quality – the very truth of their existence²⁴.

Le travail du texte qui reconduit le spectacle du monde sans le reproduire, doit cependant conduire à la découverte d'une vérité enfouie²⁵. Il s'agit de pousser l'illusionnisme jusqu'à l'illumination paradoxale du lecteur. En définitive, il s'agit de retourner à une compréhension littérale de la mimésis comme reproduction du réel – mais il s'agit là d'une synthèse,

²³ La critique se fait l'écho de cette conception. Citons par exemple Ramon Fernandez qui affirme dans « Poétique du roman », paru dans la *N.R.F.* en avril 1929 : « Le problème de faire voir, et de comment faire voir, est le problème crucial du roman français. » ; et Claude-Edmonde Magny, qui explorant l'influence du cinéma sur le roman américain, déclare : « Nous ne percevons plus de la même manière qu'il y a cinquante ans ; en particulier, nous avons pris l'habitude de nous *voir raconter* des histoires, au lieu de les entendre narrer. » Voir R. Fernandez, « Poétique du roman », *Messages* (1926), Paris, Grasset, 1981, p. 201, et Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 47, respectivement.

²⁴ « L'art même peut être défini comme la tentative persistante de rendre justice une fois pour toutes à l'univers visible, en révélant la vérité, multiple et unique, qui dissimulée sous tous ses aspects. C'est la recherche, dans ses formes, dans ses couleurs, dans sa lumière et dans ses ombres, dans les aspects de la matière et dans les choses de la vie ce qui en toute chose est fondamental, ce qui est éternel et essentiel – son unique qualité lumineuse et convaincante – la vérité même de leur existence. » (je traduis)

²⁵ Dans *Saints de notre calendrier*, Jules Romains définit le projet balzacien de manière comparable : « Il cherche à comprendre comment, pourquoi, de quoi la société est faite ; à quelles forces permanentes elle obéit ; et aussi à quelles poussées sont dus les changements qui achèvent de s'accomplir sous les yeux de l'observateur contemporain. Autrement dit, si, comme ses devanciers, il s'intéresse et nous intéresse au *spectacle* social, il tâche, par là-dessous, de saisir et de démonter le mécanisme. » ; Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, p. 43.

dépassant à la fois le moment de l'imitation et de la perte de substance de la fiction par rapport au réel, et le moment de l'artifice artistique, de la création d'un monde concurrent et différent du nôtre. Cette exigence à la fois radicale et paradoxale est partagée, on le verra, par les auteurs de roman-fleuve.

Loin d'enfermer les auteurs de romans-fleuves dans le référentiel du siècle précédent²⁶, la conception de la mimésis qu'ils développent témoigne d'une foi peu commune en les pouvoirs de la fiction – ce qui en fait une conception audacieuse dans sa radicalité. Mais, dans sa volonté même de mener à son terme une quête esthétique, le postulat du réalisme conduit aussi à des impasses logiques, voire des apories. Les auteurs seront ainsi contraints à redéfinir inlassablement leur conception de la fiction, ainsi qu'à apporter une réponse au vaste problème de la référentialité du texte littéraire.

1.3. UNE FOI MIMÉTIQUE

C'est chez Martin du Gard que l'on trouve la conception la plus développée, ainsi que la plus problématique, de l'écriture mimétique. Aussi nous appuierons-nous principalement ici sur ses écrits personnels pour approfondir les implications et les difficultés de l'idée de mimésis appliquée à l'écriture romanesque.

La notion de représentation met en jeu plus explicitement que les autres sens de mimésis l'instance du spectateur – du lecteur, dans le cas du roman. Or le réalisme romanesque tel que le définit Martin du Gard est orienté vers une réception singulière : celle, précisément, du spectateur. Mais cette posture joue aussi au stade antérieur, de la production du sens : celui de l'écriture. Le spectateur servira ainsi de fil rouge dans cette exploration des procédés du réalisme qui circulent du discours des auteurs de romans-fleuves à celui des critiques contemporains – et auxquels il faudra restituer toute leur ambition.

²⁶ Il ne s'agit en effet pas tant pour les auteurs de roman-fleuve de poursuivre la description, le recensement de la société et de dévoilement de ses rouages qui prévalaient dans le roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle, que de dépeindre l'homme dans son intériorité et son rapport au monde. Ce projet mimétique coïncide donc avec celui qui assure l'unité profonde du livre d'Auerbach – dont Balzac est sans doute le grand absent.

1.3.1. *L'optique du spectateur*

Martin du Gard affirme son « désir de frapper le *spectateur* dans tout lecteur »²⁷. L'écriture mimétique doit selon lui produire sur le lecteur un effet presque violent : il s'agit de le faire sortir de son statut de simple lecteur, pour rejoindre la situation plus attentive, plus profondément impliquée dans le déroulement de la fiction, du spectateur.

Il m'a longtemps semblé, ne l'oublions pas, que j'étais né pour rompre cette tradition ronronnante, pour jeter à l'eau ces orgues de barbarie, et pour créer un mode nouveau, vivant, expressif, direct, impitoyable, qui happe comme une image visuelle l'attention du lecteur, l'oblige à voir, à assister au drame, (car tout sujet est un drame), et lui laisse dans l'esprit cette ineffaçable impression, non plus d'avoir lu une histoire, mais d'avoir été le spectateur involontaire des événements²⁸.

La position du spectateur organise les événements en un « drame », c'est-à-dire une intrigue, mais aussi une histoire se déroulant en images. Vingt ans plus tard, Martin du Gard glose ce pouvoir de l'écriture en revendiquant la capacité d'installer le lecteur devant son histoire comme le spectateur devant son écran. « La seule chose que je fasse assez bien, écrit-il, c'est justement de mettre le lecteur en prise directe avec l'événement, de lui donner l'illusion que l'événement a lieu devant lui, qu'il est comme le spectateur de cinéma devant l'écran. (Je suis de la descendance de Tolstoï, si j'ose dire, et pas du tout de la famille de Proust...)²⁹ » Le cinéma, ici, n'est pas tant présenté comme un médium que comme un univers dans lequel le lecteur serait capable d'entrer de plain-pied. Dans *La Belle Saison*, la séance de cinéma à laquelle assistent Antoine et Rachel s'ouvre sur les actualités, qui symbolisent la transition entre le monde des personnages (un monde semblable au nôtre, puisque les actualités mettent en scène des personnages historiques) et un documentaire sur l'Afrique qui absorbera totalement Rachel – au point qu'elle finira par échapper à l'univers d'Antoine pour rejoindre cette Afrique.

Que signifie la revendication d'appartenance à la postérité de Tolstoï, plutôt qu'à celle de Proust ? C'est une manière d'opposer une narration centrée sur l'événement, la description, à une autre, qui ferait une large place à l'analyse et au commentaire auctorial, massifs dans le roman proustien. Tolstoï, au contraire, donne l'exemple d'une illusion mimétique suscitée par l'effacement de l'auteur – qui rendrait possible une mise en prise directe avec l'événement. Ce type d'écriture, support d'une activité de lecture régie par l'illusion mimétique, est souvent

²⁷ 12 octobre 1920, *Journal*, t. 2, p. 176.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ 8 avril 1943, *Journal*, t. 3, p. 565.

décrite par l'image de la fenêtre. Zweig aussi bien que Martin du Gard, dont les échanges sont fréquents, l'emploient à propos de Tolstoï. Voici la position de spectateur que Tolstoï attribue au lecteur, selon Zweig :

Chaque œuvre d'art n'atteint le plus haut degré de perfection que quand on oublie son origine artificielle et que son existence nous semble la réalité nue. Chez Tolstoï cette illusion sublime se produit souvent. Jamais on n'ose supposer, tellement ses récits se présentent à nous avec les couleurs de la vérité sensible, qu'ils soient imaginés et que leurs personnages soient inventés. En le lisant on se figure n'avoir pas fait autre chose que regarder, par une fenêtre ouverte, le monde réel³⁰.

De même que l'écran au cinéma, le roman réaliste fournit une ouverture sur un monde parallèle. Chez Martin du Gard, l'image de la fenêtre réapparaît, moins pour souligner la place du lecteur que l'effacement délibéré de l'auteur, qui rend possible la transformation de la lecture en contemplation : « Tolstoï, voilà, – bien plus que Flaubert – le modèle du romancier qui s'est effacé devant ses personnages, qui est absolument *absent* de *ce que le lecteur voit* ; du romancier qui semble s'être borné à ouvrir une fenêtre, et à nous dire : “Profitez-en, regardez ce qui se passe là-bas ; moi, je m'éclipse...”³¹ » De même, le roman-fleuve cherche à entretenir un vertige métaleptique, en imposant silence à l'auteur. Gide souligne la capacité de Martin du Gard à estomper les frontières entre mondes réel et fictionnel : « Je ne connais pas d'écriture plus neutre, et qui se laisse plus complètement oublier. Il ne s'agit même plus ici de transparence : le lecteur entre directement en contact avec les personnages que présente l'auteur. Ils ne font pas un geste qu'on ne voie, ne disent pas une phrase qu'on n'entend, et bientôt, de même que l'on oublie l'auteur, le lecteur s'oublie lui-même en eux³². » L'effet mimétique peut aller jusqu'à l'hallucination, comme le Jules Romains à partir de sa propre expérience de lecture :

Je relis Balzac ; et je m'aperçois tout de suite, avant même d'y réfléchir, qu'il me fait au bout de quelques pages une impression que ne me procure aucun romancier antérieur (...) J'appellerai cela, peut-être : un réalisme du contact. Une présence de l'objet, qui va jusqu'à l'hallucination. Et quel que soit l'objet : un homme, une âme, une rue, une maison, un intérieur. Pour la première fois peut-être depuis qu'il y a une littérature, je crois tout à fait à ce qu'on me raconte³³.

Il y a donc de la part du lecteur une adhésion qui est provoquée dans une certaine mesure par le texte, mais qui tient également de la “willing suspension of disbelief”. L'immédiateté de la perception du monde fictionnel est accentuée ici par rapport au modèle du spectateur invisible

³⁰ Zweig, *Tolstoï*, p. 49.

³¹ Martin du Gard, lettre à Jean Prévost du 13 février 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 422.

³² Gide, « Martin du Gard, lettre à Mme X », *N.R.F.*, décembre 1929, p. 763-4, citée dans *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 694.

³³ Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, p. 39.

face à la scène : l'expression « réalisme du contact » suggère à la fois que le lecteur est frappé par la proximité des personnages, des objets et des lieux décrits, mais également qu'il a l'illusion de pouvoir entrer en contact avec eux. Cette illusion métalectique joue à plein chez Tolstoï, au point, selon Alain, que celui-ci nous inspire une forme de dépendance envers ses personnages de papier, et satisfait les attentes profondes du lecteur, en effaçant toute trace d'une rhétorique romanesque :

La Guerre et la Paix, Anna Karénine, voilà les purs chefs-d'œuvre. Ce sont des livres qui ne prouvent rien. C'est une peinture vraie, sans psychologie bavarde. Rien n'est expliqué, et on comprend tout ; on fait bien mieux que comprendre, on voit. C'est comme si l'on vivait avec tous ces gens-là, sans être vu. L'un entre, l'autre s'en va ; on le retrouvera tout à l'heure. Analysez ce qu'ils disent ; ce n'est pas remarquable ; c'est tout ordinaire ; ils ne sont pas plus logiques que vous et moi ; ce qu'ils font et ce qu'ils disent est pourtant ce qu'on attendait. On les touche presque, tant ils sont vivants. Cherchez maintenant la ficelle ; il n'y a point de ficelle. Vous ne trouverez ni exposition, ni péripétie, ni dénouement ; cela se noue et se dénoue du même train que la vie. À la fin du livre, on se sépare d'eux tous avec un regret. (...) Les héros de Tolstoï sont tout de suite nos amis ; ils nous plaisent sans chercher à nous plaire, et souvent sans se montrer. Qu'y a-t-il dans cette impérieuse, vive, violente Anna ? qu'y a-t-il au fond de ses yeux noirs ? Elle meurt sans dire son secret ; mais elle a vécu. Le Réel est plus vrai que le vrai³⁴.

Le réalisme de Tolstoï consiste à susciter une image concurrente du réel, dans laquelle l'extraterritorialité du lecteur ne sera plus perçue comme un obstacle incontournable. Sa force réside dans une *enargeia* perpétuelle, ce que suggère Alain en filant l'hypotypose. Le pouvoir de l'écrivain est de susciter la vision d'un univers habitable pour le lecteur – cet univers est doté des attributs d'une scène de théâtre, puisque lire, c'est voir. Comme le spectateur, le lecteur note les entrées et les sorties des personnages, tout en leur restant invisible. Comme dans la vie, les personnages gardent leur secret, que symbolise la concrétisation visuelle de leur corps.

L'image de la scène contribue à déplacer les lignes entre fiction et réalité, dans la mesure où la scène occupe entre ces deux univers la place d'un monde intermédiaire. Martin du Gard veut situer le personnage dans une zone intermédiaire comparable, à la fois fictionnelle et concrète. L'image qu'il fournit comme représentation mentale de cet entre-deux est celle de la scène : pour lui, les héros de roman doivent imposer la même présence que des acteurs³⁵. « Le romancier, écrit-il, (...) doit s'effacer, disparaître derrière ses personnages, leur abandonner la place et les douer d'une vie assez puissante pour qu'ils

³⁴ Alain, *Propos sur les Beaux-Arts*, p. 238.

³⁵ Vogüé, dont on sait l'influence considérable sur la réception du roman russe en France, faisait déjà remarquer ce phénomène chez Tolstoï : « Observez comme, durant une conversation, un récit épisodique, Tolstoï a soin de nous rendre toujours présents et visibles les acteurs, en notant un de leurs gestes, un de leurs tics, en leur coupant la parole pour nous montrer la direction de leurs regards : cela met en scène perpétuellement. » ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 277.

s'imposent au lecteur par une sorte de présence, comme s'imposent au spectateur les êtres de chair qu'il voit se mouvoir, qu'il entend converser, de l'autre côté de la rampe³⁶. » Cette foi en la fiction n'est pas aussi naïve qu'on pourrait le croire, dans la mesure où on la retrouve par exemple au fondement de la critique « policière » de Pierre Bayard, qui élargit également le territoire de la frontière entre réalité et fiction : « (...) il existe, explique-t-il, entre les modes de la fiction et le monde "réel" un *monde intermédiaire* propre à chacun, plus ou moins investi selon les sujets, et qui exerce une fonction de transition entre l'illusion et la réalité. Ce monde n'est ni complètement imaginaire ni complètement réel, puisque viennent s'y croiser, en s'y mêlant, des habitants des deux univers³⁷. » C'est la lecture, par la manière dont elle joue de l'imagination, de la mémoire et de l'oubli, qui suscite ce monde intermédiaire où viennent se confondre des images mentales imaginaires ou remémorées. On le verra, Martin du Gard se fonde sur le même mélange entre souvenirs « réels » et « fictifs » pour mettre au point sa méthode illusionniste.

Ainsi, les paradigmes visuels instaurent une conception de l'œuvre comme monde parallèle. Mais l'enjeu n'est pas de fournir du monde une représentation mimétique intégrale. Pour que l'illusion soit complète, en effet, la vision doit être imparfaite. Nulle omniscience dans l'univers réaliste suscité par Martin du Gard. La « méthode cinématographique » s'impose dans la mesure où elle rend compte adéquatement de notre perception limitée de la réalité. Car c'est un regard de spectateur que nous portons sur le réel : comme au cinéma, nous ne disposons que de l'information qui se trouve dans le champ d'une caméra imaginaire.

Nous assistons tous les jours, en famille, dans la rue, partout, à des faits qui brusquement s'éclairent à nos yeux d'une lueur intense et tragique, et semblent chargés de vie comme une pile est chargée d'électricité. Et nous percevons l'émotion qui s'en dégage, avec d'autant plus d'intensité, que nous en prenons le contact direct, qu'il n'y a pas entre les faits et nous l'intermédiaire encombrant d'un auteur (...) Mais qu'est-ce qui fait que, dans la vie, certains faits s'éclairent brusquement ? Une concentration de circonstances, qui donne un relief subit, oppose des contrastes ; souvent moins que cela, un mot révélateur des dessous d'âme ; quelquefois moins encore, un rayon de lumière qui atteint une physionomie qui se croyait dans l'ombre ! Ce sont des riens. Mais ces riens-là contiennent tout ce qui nous rend saisissable la vie, la réalité d'un fait. Il faudrait arriver à reproduire ce rien, dans nos livres³⁸.

La pertinence du paradigme cinématographique tient donc essentiellement au phénomène de focalisation qui y règne. Le romancier est comme armé d'un projecteur : à lui de faire tomber, comme par hasard, la lumière sur tel ou tel fait signifiant. Il s'agit ainsi de ménager au lecteur les mêmes éclairs de compréhension que dans son monde. L'opposition entre ombre et

³⁶ O.C. 1, p. LVIII.

³⁷ P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008, p. 115.

³⁸ Martin du Gard, lettre à Gustave Valmont du 13 septembre 1910, *Journal*, t. 1, p. 321.

lumière métaphorise ici la limitation de notre compréhension des choses. Peut-être est-ce pour cela qu'en dépit de l'entrecroisement serré des occurrences du motif du regard dans le roman, les personnages sont affectés d'une profonde cécité à l'égard d'autrui.

La lecture prend ainsi la forme d'une vision lacunaire : c'est là le principal procédé réaliste que développe Martin du Gard. Mettant à distance un naturalisme obsédé par les formes et les procédés de l'exposition³⁹, le texte ne donne jamais tout à voir. Ce qui explique que, dans le texte, la description recule au profit d'une poétique du regard : le narrateur ne livre que les éléments saillants d'une vision floue ou trop rapide, sans chercher à restituer la complexité illusoire d'une image mentale. Comme un projecteur mouvant, la narration accroche çà et là, sans jamais fournir de vue d'ensemble⁴⁰. À Pierre Margaritis, qui lui reproche de ne pas prendre le temps d'écrire de description, d'avoir un style trop « sténographique », Martin du Gard répond : « Au début, devant un Monet, on n'y voyait rien, que des touches, qu'un éparpillement de confettis. Mais ton œil, ton œil de 1918, s'est éduqué, et il fait sans le moindre effort la synthèse⁴¹. » Il s'agit donc pour le lecteur de trouver une distance adéquate par rapport à l'objet. Un tableau impressionniste, en effet, ne prend sens que dans sa totalité ; la vision rapprochée le déforme, le rend inintelligible. Le détail doit donc perpétuellement être ramené à l'ensemble, qui lui accorde un sens différent. Le paradigme du tableau impressionniste servait déjà de pivot à la poétique de Martin du Gard dès 1906, lorsqu'il écrivait à Coppet :

Supprimer la transition ! Que l'intérêt du livre soit dans le choix du sujet, et la suite des idées, dans la juxtaposition adroite des différents lambeaux de vie ; que le lecteur ait la sensation, non pas de lire à travers une imagination, mais d'assister à « de la vie », sans intermédiaire ; qu'il ait la sensation d'entendre et de voir, sans qu'on lui répète ni qu'on lui décrive ; et que de cet amas de touches exactes jaillisse une intense impression de réalité, quelque chose comme le bon impressionnisme en peinture. Créer un genre qui ne soit ni du roman, ni du théâtre, qui procède des deux, qui emprunte à l'un la facilité des multiples décors et des actions coupées, à l'autre la rapidité d'impression, la coupe scénique⁴².

Martin du Gard veut combiner les deux types de discontinuité du genre théâtral et du genre romanesque : comme dans le genre théâtral, il supprimerait la transition, c'est-à-dire tout ce qui serait de l'ordre de la cheville narrative ; comme dans le roman, il serait libéré des contraintes d'unité de lieu et de temps. Il s'agit donc de substituer à la logique dramatique et

³⁹ Voir à ce sujet la belle synthèse de Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁴⁰ Ce qui contredit dans une certaine mesure l'idée initiale de panorama qu'avait Martin du Gard. « *Juillet 1920. Panorama (παν ορω, je vois tout). Art panoramique*. Un roman qui soit aux romans actuels ce qu'est un panorama à un tableau. » ; « Dossiers de la boîte noire », *Maumort*, p. 1049.

⁴¹ Martin du Gard, lettre à Pierre Margaritis du 6 septembre 1918, *Journal*, t. 1, p. 961.

⁴² Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 8 mai 1906, *Journal*, t. 1, p. 190.

narrative de la causalité un pur principe de proximité ; de promouvoir une esthétique de la juxtaposition. Ce qui conférerait à l'œuvre un caractère non seulement visuel, mais chaotique, c'est-à-dire appelant le déchiffrement.

Cette écriture romanesque déceptive en appelle donc à un apprentissage du regard. Le rôle du romancier, dès lors, n'est pas tant de fournir l'éclairage que de ménager les zones d'ombres qui pousseront le lecteur à une lecture plus active. C'est encore la référence picturale qui permet de préciser le mouvement d'une poétique qui va non de l'obscurité à la clarté, mais de la clarté à l'obscurité : « Il y a des gens qui croient que Carrière brossait des taches claires sur un fond sombre, tandis qu'il faisait des tableaux clairs, détaillés, où tout était en place et très indiqué ; et puis il noyait d'ombre, peu à peu, jusqu'à ne laisser que l'essentiel⁴³. » Le travail de la narration est un travail de resserrement, d'effacement et de complication, depuis le plan parfaitement limpide jusqu'à la synthèse finale, qui devrait laisser au lecteur une grande part d'intellection de l'intrigue et des personnages⁴⁴. « L'idéal, conclut-il, ce serait (...) de pouvoir dire au lecteur : "Ouvre les yeux. Regarde ce qui va se passer, regarde *comment* ça va se passer ; et tâche de bien comprendre, de deviner tout ce que je ne te dis pas.⁴⁵ » »

Ainsi, le roman est redéfini comme un spectacle. Le lecteur doit voir l'univers fictif construit par le texte comme nous voyons le monde autour de nous – et comme l'auteur lui-même le voit, c'est-à-dire toujours dans le même référentiel visuel. De même que Martin du Gard veut faire de son lecteur un spectateur, lui-même ne peut écrire qu'à partir du spectacle du monde.

1.3.2. La « méthode cinématographique » : une poétique du visuel

Le don de voir accordé à l'écrivain est un topos largement relayé par les critiques contemporains du roman-fleuve, qui vont jusqu'à l'instaurer en critère de qualité littéraire –

⁴³ Martin du Gard, lettre à Pierre Margaritis du 6 septembre 1918, *Journal*, t. 1, p. 962.

⁴⁴ Zweig applique aussi à Tolstoï l'image du peintre : « Derrière la netteté des lignes, en apparence obtenue sans peine, se cache le plus opiniâtre travail d'artisan de quelqu'un qui n'est pas un visionnaire, d'un maître de la patience, qui, procédant lentement et objectivement, comme les vieux peintres allemands, donnait toujours d'abord, avec grand soin, une première couche à chaque portrait, puis mesurait posément les distances, bâtissait prudemment chaque contour et chaque ligne et puis établissait les tons l'un après l'autre, avant de donner définitivement, par un jeu savant d'ombres et de reflets, à sa fable épique les effets de lumière de la vie. » ; Zweig, *Tolstoï*, p. 51.

⁴⁵ Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 9 septembre 1924, *Correspondance générale*, t. 3, p. 324.

critère largement illustré dans la correspondance de Martin du Gard, mais également dans les écrits critiques de Jules Romains⁴⁶. Dès 1912, dans la « Chronique des romans » qu'il tient à la *N.R.F.*, Copeau met au premier plan d'une définition affinée du réalisme romanesque cette capacité visuelle : « Le don de voir, c'est entre tous les dons du romancier, le plus captivant, comme il en est le plus onéreux, et qui ne se peut feindre⁴⁷. » Mais Copeau n'entend pas par là, si grandiloquente que soit l'idée d'un don qui ferait du romancier un élu, au même titre que le poète, faire du romancier un voyant, un visionnaire, ni même un voyeur. La qualité qu'il juge première chez un romancier relève en fait d'une théorie délibérément fantaisiste :

Il [l'observateur-né] possède une sorte de génie qui, en tout pays, lui tient lieu d'origine. La vie se manifeste à travers lui, sans qu'il la montre, sans qu'il la fasse passer par une description. *Il en est*. Pour moi, ce créateur, je le reconnais à ceci : qu'il a toujours l'air de revenir vers moi de cette contrée où il m'invite à m'aventurer à mon tour, et qu'il n'affecte pas de m'en désigner les curiosités, du doigt, comme ferait un cicerone en pays étranger⁴⁸...

L'observateur-né est donc capable d'habiter les mondes fictionnels, et d'y faire accéder le lecteur. Martin du Gard voit chez Tolstoï l'exemple par excellence de cet auteur-passeur : l'expérience de lecture que lui procure ce dernier se confond avec une expérience vécue. Pourquoi Tolstoï a-t-il reçu ce don ? parce que sa confiance en son pouvoir d'observation rend son écriture entièrement transparente.

Parce que Tolstoï est profondément, pauvrement, humblement honnête ; et se place devant l'objet avec un total asservissement à son œil ; et qu'il ne sait pas assez bien de quoi est fait son génie pour pouvoir fabriquer, à côté des parties géniales de son œuvre, des parties qui aient l'apparence de ce même génie. Et c'est en cela qu'il est un maître absolument unique ; parce qu'il apprend seulement à voir, et non à peindre. Je persiste à penser qu'il n'y a pas de « trucs » dans Tolstoï. Impossible à pasticher. Il me ressuscite le spectacle de l'homme, de la vie ; lire Tolstoï, c'est vivre intensément, c'est acquérir en un minimum de temps, cette expérience qu'il eût fallu dix ans de contacts humains et de voyages et de temps perdu⁴⁹,

⁴⁶ Ce dernier insiste par exemple, dans *Saints de notre calendrier*, sur la prégnance de l'observation dans l'œuvre balzacienne, qu'il présente comme assumant par excellence l'ambition mimétique : « À ces objets et ces êtres qu'il me montre, Balzac s'accroche. Et c'est dans leur réalité même qu'il plante les pinces, les suçoirs de son esprit. Rien d'une profondeur spéculative, même quand elle semble dissenter. L'objet ne s'en va pas. Nous restons collés à lui. Nous retrouvons ici une différence que par expérience nous connaissons bien : celle qui existe entre la profondeur d'une perception et la profondeur d'une rêverie (poétique ou philosophique). La rêverie s'éloigne de l'objet, même si au début elle l'a pris pour excitant ou pour prétexte. Si bien que des penseurs, ou des romanciers réputés "profonds" en arrivent à construire un monde qui n'a plus que de très vagues rapports avec le monde réel. Balzac, lui, est un homme au regard tenace. Il peut se tromper en interprétant ce qu'il voit. Mais il ne cesse pas de "voir". » ; Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, p. 40.

⁴⁷ J. Copeau, « Chronique des romans » sur *Mlle de Jessincourt* et *L'Invasion*, de Louis Bertrand, *N.R.F.*, n° 38, t. 7, 1912, p. 469.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁴⁹ Cette allusion finale à *À la recherche du temps perdu*, où la perte de temps est un élément incontournable de l'initiation à l'écriture, est signifiante, dans la mesure où c'est bel et bien son apprentissage d'écrivain qu'évoque Martin du Gard à travers le récit de ses lectures de Tolstoï. Elle signale aussi la parenté de cette esthétique visuelle les analyses sur la lecture du *Contre Sainte-Beuve*.

pour acquérir⁵⁰.

Le pouvoir de l'écrivain est celui d'un révélateur⁵¹ plus que d'un inventeur. Ce don de voir fait de l'auteur un personnage intermédiaire, susceptible de circuler entre les mondes et de faire passer le lecteur de l'un à l'autre. Paradoxalement, le réalisme se redéfinit ainsi au prix d'une irruption du merveilleux dans la construction d'une théorie mimétique, qui cherche à pousser toujours plus loin la compréhension du concept de mimésis. Ainsi, à mesure que la fiction cherche à s'estomper dans le texte, elle refait surface dès lors qu'on essaie de rendre compte des moyens de production du texte. C'est en assumant ce caractère fictionnel, quasi merveilleux, que Martin du Gard s'efforce de conquérir une compréhension littérale des métaphores critiques que sont les notions de vue, de vision, de mimésis.

Ce caractère fantaisiste imprègne également la « méthode cinématographique » mise au point par Martin du Gard au fil de ses réflexions sur les moyens et les conditions de sa production romanesque. Il raconte ainsi dans le *Journal* ses ruses de créateur :

Je me promène dehors, dans une petite allée du bois, étroite, herbue, verdoyante, avec un crayon et un carnet, et je compose, en allant de long en large. À ce moment-là, la scène est devant moi comme un spectacle vraiment extérieur. (...) À mesure que *les faits* se déroulent sous mes yeux, je les note : à remarquer qu'il ne me vient jamais de « considération » ; ce que je vois est une vision objective ; ce sont des gestes, des mouvements, et j'entends les mots qui se disent. (...) (Impossible de compter pour un premier jet ces notations cinématographiques, écrites debout, en marchant.) Dans mon fauteuil, enfermé, il faudrait que je sois exceptionnellement bien disposé pour *apercevoir* la scène avec tant de vraisemblance et de vie, et d'inattendu ; je ferais bien, si je m'y forçais, assis, un travail de *composition* ; mais ce que je fais dehors a un caractère de réelle *inspiration*, c'est un spectacle qui m'est représenté, et je ne fais pour ainsi dire aucun effort pour le produire ; tout au plus un effort d'attention ; je suis spectateur comme devant un écran⁵².

Montaigne au petit pied dans la bibliothèque de la nature, Martin du Gard mêle la rêverie cinématographique à la rêverie déambulatoire, comme si le mouvement était déclencheur du processus fictionnel. Il affirme la nécessité d'un décor sur lequel projeter l'imaginaire. La scène surenchérit en quelque sorte sur l'image proustienne de la lanterne magique, et fait signe vers l'imagination créatrice que met en scène Giono dans *Noé*, où il évoque une

⁵⁰ Martin du Gard, lettre à André Gide du 12 juin 1930, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 402.

⁵¹ « Tolstoï se promène dans la société humaine avec une simplicité, un naturel, qui semblent interdit aux écrivains de notre pays ; il regarde, il écoute, il grave l'image et fixe l'écho de ce qu'il a vu et entendu ; c'est pour jamais, et d'une justesse qui force notre applaudissement. Non content de rassembler les traits épars de la physionomie sociale, il les décompose jusque dans leurs derniers éléments avec je ne sais quel acharnement subtil ; toujours préoccupé de savoir comment et pourquoi un acte est produit, derrière l'acte visible il poursuit la pensée initiale, il ne la lâche plus qu'il ne l'ait mise à nu, retirée du cœur avec ses racines secrètes et déliées. » ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 261.

⁵² *Journal*, t. 2, Paris, Gallimard, 1993, p. 320.

semblable superposition lumineuse entre monde matériel et fiction⁵³. Les images de la projection, de l'écran nous mettent sur la voie d'une fiction qui s'imposerait presque en dehors d'un processus créatif, qui n'interviendrait qu'en amont (le plan) et en aval (le polissage du style). La rêverie créatrice va ici jusqu'au bout de la logique mimétique, ce qui lui donne un aspect fantasmatique.

L'écriture se fait ainsi copie ou transcription d'une image mentale. Ce modèle illusionniste place donc l'auteur dans la position du spectateur. Ainsi, comme l'explique Martin du Gard à Eugène Dabit, à qui il sert de mentor, le romancier doit-il se transformer en voyant, mais dans un sens beaucoup plus littéral que poétique.

Ce qu'il faut, ce n'est pas penser à son texte, à son œuvre, à son développement. Pas du tout ! C'est penser à *la chose qu'on veut représenter*. Et cela, *intensément* ; jusqu'à ce que l'imagination évoque la scène, le geste, *comme si on l'avait sous les yeux*. Celui-là, et aucun autre. Alors, une fois qu'on voit avec précision le modèle, les mots jaillissent pour copier ce qu'on voit. (...) Et croyez-moi. C'est par ce détour-là qu'il faut faire naître l'expression artistique. Fixez l'objet jusqu'à ce qu'il se présente devant vos yeux. N'inventez rien. Pressez votre faculté imaginative jusqu'à ce qu'elle projette l'image sur l'écran. Et vous, restez passif, attendez, ne faites pas travailler l'intelligence, évitez la fabrication, attendez que l'image soit bien au point ; et alors copiez ce que vous voyez : *la réalité*.

Car, voici ce qui se passe. Avec quoi votre imagination compose-t-elle cette image ? avec des souvenirs à vous, de vous, des visions surprises par vous, enregistrées par vous et souvent à votre insu ; avec tout un magasin de souvenirs qui vous appartiennent *en propre*, qui ont la marque indélébile de votre personnalité. Alors, avec de pareils éléments, la copie que vous allez faire, cela va être quelque chose de vous, *bien à vous*⁵⁴.

La référence à la *copie* semble ici contredire notre présupposé initial, à savoir que le développement de la notion de création romanesque excluait l'interprétation de l'activité mimétique comme copie du réel. Cependant, cette copie constitue un premier « détour » pour aboutir à l'écriture. La formulation prend ici un tour délibérément paradoxal. Tout en interdisant d'« inventer », Martin du Gard insiste sur le jaillissement de l'imagination. Comme le Narrateur proustien, il fustige l'intelligence fabricatrice, sans pour autant exclure la notion d'« expression artistique »⁵⁵. Il sort du paradoxe en invoquant le fonctionnement inconscient de la mémoire et de l'oubli. L'imagination est ramenée à un processus mémoriel. Ce que nous croyons forgé de toutes pièces par l'imagination s'enracine en fait dans nos souvenirs, recyclés par notre activité continuelle d'oubli. Aussi le renoncement de l'auteur à

⁵³ Voir par exemple J. Giono, *Noé*, Paris, Gallimard, 1961, p. 21 sq.

⁵⁴ Martin du Gard, lettre à Eugène Dabit du 18 janvier 1928, *Correspondance générale*, t. 4, p. 254.

⁵⁵ Sa méthode n'exclut pas l'idée du travail littéraire, dans la mesure où elle implique notamment d'imposer au roman une forme inspirée du genre dramatique, comme il l'écrit à propos du projet des *Thibault* : « Je crois que ce sera très long, très plein. Je crois que cela ne ressemblera en rien à *Barois*, si ce n'est le poids du volume (ou des volumes, qui sait ?), et par la forme extérieure, car je reviens *inévitablement* à cette forme de scènes successives, au présent, presque entièrement dialoguées, où je contente ce besoin que j'ai de voir et de faire voir, comme au théâtre, directement. » ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 7 avril 1920, *Journal*, t. 2, p. 118.

son emprise sur le texte ne l'empêche-t-il pas de construire, fût-ce inconsciemment, une œuvre personnelle. Le deuxième détour dont rend compte Martin du Gard, en effet, consiste à faire confiance à l'imagination pour restituer l'empreinte personnelle de ses souvenirs, tout en acceptant de passer par la copie. Aussi celle-ci peut-elle être à la fois conforme et entièrement personnelle⁵⁶.

Ce double détour restitue ainsi au concept de mimésis dans l'écriture romanesque sa place et toute son ambivalence. Le rôle prépondérant accordé à l'imagination (c'est-à-dire à une observation toute intérieure, non un compte-rendu d'enquête sociale), n'est pas chez Martin du Gard incompatible avec l'ambition d'un réalisme maximal. En deçà de la métamorphose assurée par la mémoire et l'imagination, c'est à partir d'éléments réels qu'un auteur crée. C'est donc une réinterprétation de la notion de mimésis qui nous est fournie ici. Enfin, le réalisme tel qu'il est ici redéfini se fonde sur une vision métonymique du monde, dans la mesure où c'est dans sa propre mémoire que l'auteur ira puiser les éléments narratifs qui lui permettront d'approcher au plus près la réalité⁵⁷. Cette plongée en soi comme préalable à l'enquête réaliste est peut-être la notion qui permet le mieux d'établir une ligne de faille entre l'esthétique de Martin du Gard et le naturalisme.

Ainsi, le regard du romancier doit opérer un détour interne pour pouvoir se fixer sur les autres : c'est ce que Martin du Gard expliquera encore en 1943 à Jean Morand, qui l'interroge sur ses procédés d'écriture.

Le secret du romancier, c'est cette *vision intérieure*. Voir la scène comme si l'on était au spectacle ; voir le décor, les personnages, les gestes, entendre leurs paroles, deviner leurs pensées, avec assez d'*intensité* pour n'avoir plus qu'à noter ce qu'on voit, ce qu'on entend. Pour atteindre cette intensité, il faut évidemment une certaine qualité d'imagination qui fait partie des dons d'un romancier-né ; mais il faut aussi (selon moi) *se représenter la scène assez longtemps pour qu'elle se grave en nous comme un souvenir réel*⁵⁸.

La *vision intérieure* ne consiste pas en un examen de soi, dans la mesure où le spectacle imaginaire jaillit face à l'auteur. Il faut donc l'entendre comme la faculté de susciter une

⁵⁶ L'appartenance de l'œuvre à un auteur est accentuée par le refus apparent des éléments extérieurs, et notamment de l'intertextualité. Mais ce refus est nuancé : ce que l'auteur a lu se mêle aux souvenirs réels, à la faveur de l'oubli qui suit inmanquablement la lecture ; cet oubli, en effaçant dans une certaine mesure les frontières entre fiction et réalité, permet aux souvenirs du « grand texte » (Michel Charles) intérieur de chacun de se mêler aux éléments vécus, de prendre une consistance semblable.

⁵⁷ Le paradoxe qui veut que la création romanesque, en dépit de la métamorphose que lui fait subir l'écriture, ne soit jamais qu'une copie de soi et du monde, est repris dans la critique de Mauriac, à propos des romanciers réalistes : « Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissons l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. » ; F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 839.

⁵⁸ 4 mai 1943, *Journal*, t. 3, p. 575.

image mentale. Mais l'essentiel du processus créatif de cette vision se joue autour de la dimension mémorielle : à mesure que la vision se prolonge, l'image mentale se fixe dans la mémoire et prend la texture floue du souvenir. Ce n'est qu'une fois cette métamorphose accomplie qu'elle pourra être projetée dans l'écriture. Martin du Gard se fait tour à tour le projectionniste et le public de ses films intérieurs.

Enfin, la méthode cinématographique permet à la fois de poser et de résoudre un problème central dans l'esthétique de Martin du Gard : celui de l'architecture textuelle. Comment faire, à partir de la méthode qu'il expose, pour que le roman ne se résume pas à un pur enchaînement de scènes hétéroclites, un collage d'éléments visuels ? Une sorte de fondu d'ensemble, explique Martin du Gard, doit pallier cette dispersion potentielle : la méthode cinématographique est comparée à un tableau pointilliste, qui suscite une lecture globale, à distance – là où la lecture rapprochée donnerait une impression chaotique.

Il n'y a plus besoin, à mon sens, de paraphraser les événements, de donner son avis, de laisser. Pan ! pan ! pan ! des tableaux, précis, nets, colorés, très poussés, une impression *visuelle*, violente. Et passons... la méthode cinématographique. De cet ensemble d'images doit sortir, – comment m'expliquer ? – une sorte de vibration qui fond les contours, qui lie les images, les impressions visuelles. Et le livre fermé, c'est-à-dire avec du recul, le lecteur, (si le procédé est parfait) doit avoir l'impression qu'on a devant un paysage de pointilliste, quand on est à la bonne distance⁵⁹.

Le paradigme du cinéma permet de concilier deux réalités apparemment incompatibles, et néanmoins toutes deux prégnantes dans la poétique romanesque de Martin du Gard : la linéarité et les instantanés. La projection est en effet le moment où les instantanés sont tous reliés entre eux, où tout se fond.

La construction de la méthode cinématographique répond donc à l'ambition mimétique qui prévaut dans le roman-fleuve. Cependant, cette méthode est décrite comme un processus quelque peu mystérieux, voire insaisissable : elle semble réclamer une adhésion qui serait, comme celle du lecteur, de l'ordre de la suspension d'incrédulité. Le processus créatif décrit par Martin du Gard implique en effet, dans une certaine mesure, un effacement de l'auteur, dont la raison n'est pas la seule instance en jeu dans l'écriture romanesque. Or cet effacement volontaire est une volonté largement partagée par les auteurs de romans-fleuves, qui l'érigent peu à peu en posture éthique.

⁵⁹ Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 18 novembre 1909, *Correspondance générale*, t. 1, p. 142.

1.3.3. Un éthos réaliste

Le choix intempestif du réalisme est lié, on l'a vu, à une réflexion éthique sur un traumatisme historique, qui invite à repenser le statut de l'auteur par rapport à son temps, ainsi que la responsabilité politique qu'il est amené à exercer, par l'intermédiaire du texte. Rappelons également que le projet du roman-fleuve s'élabore contre l'écriture symboliste, que l'on accuse de ne pas tenir compte du devoir d'intelligibilité, aussi bien dans le sujet que dans la forme, qu'impose la figure du lecteur. Cette responsabilité vis-à-vis du lectorat est fortement réinvestie par les auteurs de romans-fleuves. Le premier devoir qu'elle impose était annoncé par Romain Rolland, qui voulait s'imposer de parler sans détour, pour être compris. Duhamel témoigne lui aussi du rôle central du lecteur dans l'élaboration d'un roman, qui ne peut être conçu que de deux façons : « d'une part, le roman qui nous fait oublier notre vie, et d'autre part, le roman qui nous éclaire et nous rend intelligible notre vie »⁶⁰. Ainsi l'écriture réaliste des romans-fleuves est-elle marquée par une volonté prépondérante de lisibilité. La dimension visuelle, favorisant la projection imaginaire du lecteur, se double donc d'une fonction heuristique. La lisibilité est entendue ici comme une clarté du verbe romanesque, renvoyant à un éclaircissement du monde. Duhamel réassigne au roman la tâche d'ouvrir les yeux au lecteur. Le réalisme est de l'ordre du devoir. « Non, la littérature n'est et ne doit être, pour nous, qu'un moyen détourné d'aborder certaines réalités vivantes. », écrit-il encore. « Nous devons sans cesse rechercher, évaluer les rapports qu'un ouvrage littéraire affecte avec cette réalité⁶¹. » Éclairage, dévoilement, enquête, mais aussi influence sur le monde et la société observés, et ce par la quête de leur vérité : tels sont les corollaires du postulat mimétique. Cette thèse est développée par exemple dans une attaque de Rivière contre le scepticisme épistémologique d'un mouvement comme Dada – qui constitue à ses yeux l'archétype de l'art détaché de tout objet.

Il importe surtout que l'esprit critique cesse de nous apparaître comme essentiellement stérile et que nous sachions redécouvrir sa vertu créatrice, son pouvoir de transformation. Nous ne pourrions nous renouveler que si l'acte de l'écrivain se rapproche franchement de l'effort pour comprendre. C'est non pas en imitant le savant, mais en s'apparentant à nouveau à lui, que l'écrivain verra la fécondité lui revenir. Et sans doute, il restera toujours, à la différence du savant, un inventeur, un trompeur. Mais il faudra qu'il n'en ait plus l'air et qu'il ne se sache plus tel. Il faudra que le monde irréel qu'il a pour mission de susciter naisse seulement de son application à reproduire le réel, et que le mensonge artistique ne

⁶⁰ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 243.

⁶¹ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 48.

soit plus engendré que par la passion de la vérité⁶².

Prévoyant les accusations de naïveté qui pourraient être portées contre lui, Rivière rappelle que le romancier est un illusionniste. En revanche, lui assigner comme impératif la foi en un pouvoir d'éclaircissement de la vérité par la fiction, c'est tourner le dos résolument au dogme de la gratuité de l'œuvre d'art. Le classicisme tel que le prône Rivière est fondé sur cette prise de risque philosophique.

Enfin, le développement des paradigmes visuels chez Martin du Gard mettait l'auteur dans une position de retrait, aussi bien dans le déroulement de la lecture (le spectacle ne devant pas être perturbé par l'intervention intempestive d'une voix située à un niveau différent de celui qu'occupent les personnages) que dans le moment même de l'écriture (où l'auteur doit s'empêcher de déformer par l'intelligence ce que lui dicte son imagination).

Ainsi, les volontés conjuguées de lisibilité et de ménagement de l'illusion réaliste impliquent un retrait de la voix auctoriale, et partant de la voix narrative. Aussi peut-on comprendre que le choix éthique du réalisme impose le renoncement à un travail du style fustigé comme un artifice. Aussi Martin du Gard recourt-il fréquemment, pour désigner ce qu'on pourrait appeler par anticipation une forme d'écriture blanche, à l'image de la vitre⁶³. La conception de l'écriture comme transparence permet par ailleurs d'assurer une fidélité maximale à l'objet représenté : Martin du Gard écrit vouloir « construire [son] œuvre dans une forme neutre à force d'être pure, limpide à force d'être correcte, invisible à force d'être laminée, amincie, transparente, collée à l'objet⁶⁴. » La logique mimétique le pousse ainsi à développer l'image de la vitre comme un nouveau paradigme visuel permettant de cerner le style du roman-fleuve. Comme pour le paradigme du spectacle, il revient sur la comparaison pour en élargir peu à peu le champ. Voici ce qu'il répond aux doutes de Coppet, qui s'inquiète de la monotonie éventuelle d'un style qui se voudrait entièrement limpide : « C'est dans les passages où le style est le plus dépouillé, le moins méthodique, que ces livres me plaisent au

⁶² F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière », *Une heure avec...*, t. 1, p. 329. En fait, Rivière cite la conclusion de son article de 1920 dans la *N.R.F.*, « Reconnaissance à Dada ».

⁶³ « Contrairement au mot fameux, je pense que le fond doit être derrière la forme comme un objet derrière une vitre : le style doit être incolore et translucide. (Du moins... pour ma spécialité.) Le plus grand compliment que je souhaite, c'est qu'on ne pense jamais, en me lisant, à l'écriture. » ; Martin du Gard, lettre à Émile Mayer du 13 mars 1928, *Correspondance générale*, t. 4, p. 296. Cette image est reprise et développée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

⁶⁴ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 24 juillet 1926, *Journal*, t. 2, p. 520. Coppet, de son côté, s'insurge contre la conception de la vitre : « Quand j'ouvre au hasard l'un des deux derniers volumes [des *Thibault*] j'ai l'impression que telle ou telle phrase est telle qu'elle doit être dans l'absolu, qu'on ne pourrait, qu'on ne devrait pas l'écrire autrement. C'est au point que certaines pages ressemblent à une traduction parfaite. Tu sais ce que je pense d'un tel style et je n'y reviens pas ; il est à mes yeux ce qu'une eau bouillie et filtrée est à une eau de source. Je préfère la source, même trouble, même dangereuse, et que l'eau ait du goût. » ; lettre de Marcel de Coppet du 3 août 1928, *Journal*, t. 2, p. 654.

contraire, cette lecture n'a fait, au fond, qu'aggraver en moi le désir d'un style pur et concret, précis sans sécheresse, *d'aspect très neutre, d'aspect sans chaleur*, strictement transparent. Un style si limpide qu'il ne soit pas visible. Un style qui soit comme un verre devant une gravure⁶⁵. » Le sème de la transparence passe du sens visuel à celui d'une forme de compréhension immédiate et complète. On le voit, les termes choisis comme points de comparaison (neutre, sans chaleur, transparent, limpide) sont de nature à caractériser une voix auctoriale, et permettent ainsi à Martin du Gard d'esquisser un éthos.

Il ne revendique pas d'ailleurs d'originalité particulière à cet égard, au contraire. Cet éthos est enraciné dans la lecture des grands auteurs russes et anglo-saxons. Ainsi, la notion de transparence appliquée au style trouve une origine dans le rôle fondamental qu'ont joué dans sa formation esthétique les grands textes lus en traduction. « Je crois avoir sagement agi, écrit-il, en m'efforçant vers un style sobre, excessivement simple ; si je parviens à l'extrême simplicité et à la justesse constante, cela pourra avoir quand même une certaine beauté, par/dans *l'honnêteté*. (...) Le style d'une bonne et adroite traduction. Suis-je trop ambitieux⁶⁶ ? » Là encore, on remarque que les termes employés pour caractériser son style idéal définissent en creux une persona essentiellement morale. La modestie à laquelle renvoie ce style dont l'horizon serait une transparence parfaite à l'objet relève d'une nécessité à la fois éthique et logique, dans la mesure où Martin du Gard conçoit l'ornementation du style comme incompatible avec la mise en place du spectacle romanesque. Cet effacement rêvé de l'écriture correspond la volonté de s'abstraire du texte chez un écrivain qui n'assume plus de servir d'intermédiaire. Il s'agit de ménager une confrontation directe, seule susceptible de provoquer la réflexion, entre lecteur et personnage. Un travail du style qui attirerait l'attention sur l'écriture elle-même, ainsi, serait conçu comme un obstacle.

Quand je pense à de grands modèles, je pense à *Guerre et paix*, à *Middlemarch*, à *Jude l'obscur*, etc. Remarque que c'est presque toujours à des auteurs traduits que je pense, c'est-à-dire à des œuvres où justement le style n'est rien, rien qu'une vitre bien claire à travers laquelle on voit vivre un aquarium. L'intérêt n'est pas dans le verre de la vitre, mais dans ce qui se passe de l'autre côté, dans l'eau mouvante⁶⁷.

⁶⁵ Ce commentaire accompagne la relecture des trois premiers tomes ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 24 juillet 1926, *Journal*, t. 2, p. 519.

⁶⁶ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 10 octobre 1921, *Journal*, t. 2, p. 267. Ce scrupule lié à l'excès d'ambition n'empêche pas Martin du Gard de se montrer conscient du danger inverse, celui de l'ennui suscité par un style continuellement lisse : « Mais j'ai une telle phobie de la tournure "artiste", de la recherche verbale, des grâces du style ; je tiens tellement à ce que mon lecteur dépasse ce genre d'intérêt-là, et vienne avec moi regarder vivre mes gens de tout près, sans s'attarder à des jouissances de dilettante, – que j'en suis arrivé à exagérer ce souci de simplicité, et à construire toutes mes phrases comme si elles étaient des exercices de thème pour étrangers ! Je m'en rends bien compte, mais je ne parviens pas à rompre cette monotonie. » ; Martin du Gard, lettre à Émile Mayer du 12 février 1928, *Correspondance générale*, t. 4, p. 272.

⁶⁷ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 24 juillet 1926, *Journal*, t. 2, p. 520.

La transparence de la vitre contraste avec le mouvement de l'eau dans l'aquarium : le spectacle du monde ne se présente pas à nous avec clarté. La première fonction de la vitre est donc de nous forcer à mieux regarder. Le romancier est donc avant tout un adjuvant pour le lecteur, et Tolstoï est selon Martin du Gard l'exemple le plus significatif de ce rapport éthique. « Tolstoï (...), explique-t-il, ne cherche pas à "posséder" le lecteur en spéculant sur ses nerfs et ses faiblesses. Son but est uniquement de rendre clair (et peut-être uniquement à ses propres yeux) ce qu'il a vu de son pénétrant regard d'observateur. Vitre limpide, à travers laquelle nous voyons, un peu grossi, mais nullement déformé, et vraiment tel qu'il est, le spectacle du monde⁶⁸. » Là où Proust invoquerait les projections mouvantes et colorées de la lanterne magique, Martin du Gard se situe du côté non d'une transfiguration du réel, mais d'une simple transposition. La vitre tolstoïenne opère cependant plutôt comme une lentille : elle oriente le lecteur vers un effort d'intellection et de déchiffrement du monde. Elle suscite notamment une qualité d'attention que l'événement de la guerre rend cruciale au moment où sont écrits les romans-fleuves. Mais ce portrait de Tolstoï insiste sur un autre aspect éthique de la transparence du style : il s'agit de renoncer à produire tout effet émotionnel sur le lecteur, bref d'orienter décisivement, d'une manière ou d'une autre, la réception du texte. La notion de probité⁶⁹ est en effet centrale dans l'éthos défini par Martin du Gard, et le pacte de lecture d'un roman comme *Les Thibault* est fondé sur la même notion. Le lecteur, en effet, ne maintiendra la suspension d'incrédulité qu'à condition de ressentir le rapport de confiance qui s'établit entre l'auteur et lui. Et cette confiance ne saurait s'instaurer en présence d'une voix narrative autoritaire ou manipulatrice.

Songez à Mérimée, ce trop malin ; et songez aux grands honnêtes, Tolstoï, Tchekhov, George Eliot, etc., si peu « ficelles », si probes dans leur humilité devant le modèle, dans leur façon d'attaquer le sujet en face, sans chinoïseries, sans biais... Ce n'est pas manque d'adresse, chez eux : c'est loyauté naturelle, et aussi, peut-être, l'intuition que pour atteindre de plein fouet le lecteur et l'émouvoir jusqu'aux profondeurs, il importe qu'il ne sente aucune rouerie d'intention, qu'il s'abandonne au spectacle qu'on lui met sous les yeux avec la même *confiance* que devant le spectacle de la vie, et non comme devant une représentation préparée ou une séance de prestidigitation⁷⁰.

⁶⁸ Martin du Gard, lettre à André Gide du 27 septembre 1930, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 417.

⁶⁹ Gide développe cette notion à propos du *Pénitencier* : « C'est d'une qualité, m'a-t-il dit, qu'il est fort malaisé de préciser, cher, car je n'en vois d'analogie nulle part. Vous arrivez à donner une impression d'art par une absolue *honnêteté*. Je ne sais comment dire. Une sorte de *cordialité honnête*, dont je ne sais aucun autre exemple, et qui fait de vous, quoi que vous pensiez, un écrivain extrêmement personnel. Dès que l'on ne cherche plus l'art dans la forme, on le trouve aussitôt ailleurs, dans vos dialogues, non, dans le fond même du sujet... Enfin c'est très difficile à définir : c'est excessivement *particulier*, croyez-moi. Et la qualité de cela, fait votre œuvre *durable*, j'en suis certain. » ; 7 mai 1921, *Journal*, t. 2, p. 234.

⁷⁰ Martin du Gard, lettre à Clarisse Francillon du 11 avril 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 449.

Concevoir le texte comme entièrement détaché de « l'intention d'auteur » est évidemment impossible pour Martin du Gard, dans la mesure où ce serait en rester à un niveau d'analyse dont lui-même n'est pas dupe, puisqu'il avoue volontiers la prégnance de ses convictions politiques dans le tissu narratif des *Thibault*. Mais indépendamment de l'effet produit sur le lecteur, un pacte de confiance initial est indispensable pour que le lecteur accepte de suivre les personnages et de croire à la pertinence réaliste du texte. Le loyalisme du réalisme tel que le conçoit Martin du Gard relève donc plutôt d'une sorte de ruse de la raison. Ce n'est pas l'idée d'un jugement de l'auteur qui est rejetée, mais l'explicitation de ce jugement dans le roman.

C'est là un point sur lequel Martin du Gard et Jules Romains, dont les orientations politiques et historiques peuvent apparaître comme extrêmement proches, dans la mesure où les mêmes problématiques sont mises en intrigue dans leur roman-fleuve, divergent assez nettement. Martin du Gard, qui surveille avec admiration et inquiétude la parution, parallèle pendant quelques années à celle des *Thibault*, des *Hommes de bonne volonté*, cherche dans le *Journal* à rendre compte de la conception de la mimésis selon Jules Romains. L'image de la vitre est corrigée par celle du miroir : l'exposé de sa méthode est un développement de la célèbre image stendhalienne.

Si j'ai bien compris, son idée est celle-ci : « La littérature est une façon personnelle de réfléchir, comme un miroir, la réalité. Miroir je suis. Je vaud ce que je vaud, en tant que miroir, peu importe. Ce qui importe, c'est de réfléchir, à ma manière, la réalité. Pour cela, entrer le plus possible, en contact avec cette réalité, directement. Voir le plus de gens possible, pénétrer les milieux les plus différents, se tenir au courant de son époque, en épouser le plus étroitement possible les pulsations, en guetter toutes les manifestations. Lire les journaux, les livres de pensée, de science, connaître les nouvelles techniques, *être bien au fait de tout ce qui modifie l'époque* ; suivre ses réactions sociales, religieuses, politiques. Quant à la littérature romanesque, je n'en ai que faire. Peu m'importe la façon dont le miroir voisin réfléchit la réalité. Je n'ai rien à y apprendre. Je suis un miroir, comme lui, individuel ; je ne puis modifier ma structure de miroir⁷¹. »

La prosopopée participe de la mise à distance des revendications de Jules Romains : Martin du Gard s'oppose à ce dernier comme l'écrivain ancré dans ses lectures à une figure beaucoup plus impliquée dans la vie publique. Le travail romanesque de Romains semble à la fois plus proche de la société, dans laquelle l'auteur n'hésite pas à plonger (alors que la posture qu'aime à maintenir Martin du Gard serait plutôt celle du retrait ou du surplomb), et plus éloigné, dans la mesure où il assume, voire revendique, sa dimension personnelle. Il faut donc tenir compte de la syllepse de sens qui se joue sur « réfléchir » : la fonction de l'auteur est à la fois de refléter et de développer la réflexion sur la société qu'il reflète.

⁷¹ 27 janvier 1935, *Journal*, t. 2, p. 1118.

Ainsi, la réflexion dans le miroir se produit dans les deux sens : le texte reflète la société observée par l'auteur, mais aussi la pensée et la persona de l'auteur. Il renonce donc au numéro de disparition annoncé par Martin du Gard. Cependant, cette interférence n'est pas conçue comme un obstacle, dans la mesure où, partageant la conception métonymique selon laquelle il importe de plonger en soi-même pour parfaire sa capacité d'observation, il est plus volontiers prêt à assumer qu'on se copie toujours soi-même. En cela, il est appuyé par un exemplum incontournable : alors que Balzac est considéré comme un immense observateur social, rappelle Romans, il s'est enfermé vers sa trentième année pour écrire. Il n'a donc pu puiser qu'en lui-même ses types et personnages.

Quand l'homme de lettres Balzac a écrit ses romans, et que dans ses romans il a eu besoin de mettre en scène, de faire vivre, de faire sentir, penser, parler, agir, des financiers, des hommes de loi, des prêtres, des militaires, des bourgeois, des courtisanes, des commerçants, etc., il n'a eu besoin que d'inviter tour à tour le financier, l'homme de loi, le prêtre, le militaire, la bourgeoise, la courtisane, le commerçant... qu'il y avait en lui, et qui attendaient patiemment (qui auraient attendu jusqu'à la consommation des siècles, si Balzac n'avait pas été romancier) à venir au premier plan, à prendre la parole, à faire ce qu'ils avaient envie de faire, ce que leur nature leur dictait de faire⁷².

Le monde balzacien n'est pas une copie d'après nature de la société de l'époque, mais bien de l'auteur. Ainsi, le copiste qu'est le romancier réaliste n'a véritablement à sa disposition que des modèles imaginaires ; mais ces modèles qui auront posé pour le romancier deviendront des modèles au sens émulateur, pour une société peuplée de lecteurs. Cette thèse est partagée par Duhamel, qui fournit de la création balzacienne une analyse tout à fait parallèle à celle de Romans :

On dit que Balzac, harcelé de souci, n'a pas eu le temps d'observer les gens qu'il a mis en scène. Mais qui parle d'observer ? Balzac est un contemplateur. Il n'avait pas besoin de courir au devant du monde : le monde venait à lui. Balzac trouvait le monde en lui. (...) Balzac n'aurait pas eu de modèles ? Voire ! Ses modèles vivent encore, nous les rencontrons chaque jour. Mais comme Balzac était un très puissant créateur, il a remodelé ses modèles et ceux-ci, par la suite, ont, le plus souvent sans le savoir, imité leur propre portrait, ils se sont parfaits à l'image que leur proposait Balzac⁷³.

Le personnage est donc susceptible d'informer à son tour un groupe, une génération – comme le montre par exemple la fréquence des antonomases forgées à partir des personnages

⁷² Cette phrase de *Souvenirs et confidences d'un écrivain* est citée par Jules Romans lui-même dans André Bourin, *Connaissance de Jules Romans : essai de géographie littéraire*, Paris, Flammarion, 1961, p. 70.

⁷³ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 156-157. Son argumentation répond à une analyse absolument parallèle que livrait Vogüé de Balzac : « En résumé, il n'est pas absolument exact de dire que Balzac décrit la vie réelle ; il décrit son rêve ; mais il a rêvé avec une telle précision de détails et une telle force de ressouvenir, que ce rêve s'impose à nous comme une réalité. Et cela nous explique une étrangeté qu'on a remarquée bien souvent, les peintures du romancier sont plus fidèles pour la génération qui l'a suivi que pour celle qui posait devant lui. Tant ses lecteurs s'étaient modelés sur les types idéaux qu'il leur proposait ! » ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 49.

balzaciens. On touche ici à l'idée essentielle de réciprocité du processus mimétique. Il est en réalité difficile de délimiter les influences mutuelles entre roman et société : le monde créé dans le roman est susceptible de « déborder » sur la réalité. C'est là une articulation essentielle de l'analyse que fournit Zweig – avec lequel chacun de nos auteurs entretient une correspondance – de la complexe fonction démiurgique du génie romancier, à partir des trois figures de Balzac, Dickens et Dostoïevski :

Le romancier, au sens le plus noble, le plus élevé du terme, ne peut être que le génie encyclopédique, l'artiste universel qui – ici interviennent l'ampleur de son œuvre et l'abondance de ses personnages – bâtit tout un cosmos et installe, à côté du monde terrestre, son propre univers, avec ses types humains spécifiques, ses lois de gravitation, son firmament. Qui imprègne de son être chaque personnage, chaque événement, au point qu'ils ne deviennent pas seulement typiques pour lui mais qu'ils ont, pour nous aussi, une telle puissance d'évocation que nous sommes souvent tentés de qualifier en fonction d'eux des événements et des gens – à propos de personnes réelles nous dirons : une figure balzacienne, un personnage à la Dickens, une nature dostoïevskienne. Chacun de ces artistes façonne une « loi de la vie », une conception de la vie à travers la multitude de ses personnages, dans une perspective si unitaire qu'il est en fait à l'origine d'une nouvelle forme du monde⁷⁴.

L'entreprise du roman-fleuve table sur la grande porosité qui existe entre mondes fictifs et monde réel, et que met en évidence Zweig dans les chefs-d'œuvre du siècle précédent. Le romancier, ici, n'est pas seulement qu'un créateur de monde : son univers propre informe le nôtre. L'imitation qui se joue entre réalité et fiction est réciproque. C'est bien ce que conclut Duhamel sur le cas Balzac : « Comme Laurent Pasquier, je suis bien sûr qu'un grand romancier, tel Balzac, imite ses contemporains, sans doute, mais que ses personnages sont finalement imités par les lecteurs, car ce n'est pas en vain que l'on consulte les miroirs⁷⁵. »

Ainsi, le rapport mimétique double qui unit roman et société pousse les auteurs de romans-fleuves à reconnaître, et même à tableur sur la dimension profondément politique de l'écriture. L'espoir de faire du roman un instrument politique est fondé sur l'espoir de pouvoir influencer sur la société. La réception du roman est ainsi conçue comme un processus réflexif exercé par la société sur elle-même. Le réalisme est donc considéré à la fois comme la condition et le moyen de l'action politique du roman⁷⁶. Ce qui implique de réinvestir pleinement l'idée de responsabilité auctoriale. On comprend ainsi la double motivation attribuée par Jules Romains au choix de ce qu'il appelle un « réalisme social » : « le roman

⁷⁴ Zweig, *Trois maîtres*, p. 8.

⁷⁵ *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 39.

⁷⁶ Cette action est toujours conçue comme opérant de façon détournée. Martin du Gard précise : « Si j'ai réussi mon conte, le lecteur se trouve devant mes personnages et leur action, comme devant des êtres vivants et devant un acte réel ; et il est libre de réagir *comme* il réagit devant les faits. » ; Martin du Gard, lettre à André Gide du 17 mars 1931, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 463.

fresque à l'intention sociale constitue (...) une expression du réalisme social, dans une double intention documentaire et de combat historique »⁷⁷.

Cette volonté de combat historique est bien évidemment à resituer dans le contexte de l'après-guerre. Le problème du rapport entre réalité et fiction se cristallise en effet de façon particulièrement douloureuse dans le moment littéraire de l'entre-deux-guerres, autour du trou noir de la Première Guerre mondiale, qui sort petit à petit de l'inconcevable pour se constituer comme objet de pensée. Dès lors, il incombe à l'écrivain d'adopter, en plus de celle de romancier, les postures du chroniqueur et de l'historien. La guerre rend en effet essentielle la fonction de témoignage⁷⁸. « Le romancier est l'historien du présent⁷⁹ et l'historien est le romancier du passé »⁸⁰, explique Duhamel. Dans l'*Essai sur le roman*, la symétrie entre les deux rôles est développée en ces termes : « J'estime d'ailleurs que, si le passé appartient aux historiens, les romanciers sont, avant tout, les ouvriers du présent. (...) nous sommes fondés à peindre nos contemporains. Notre devoir est de témoigner pour notre époque, de témoigner devant l'avenir qui nous jugera sur nos monuments et nos ouvrages⁸¹. » L'art mimétique du romancier est donc profondément articulé à son devoir envers ses congénères : Duhamel ressent à la fois la nécessité d'une fidélité absolue à l'expérience des combattants et celle d'avertir ses lecteurs futurs pour éviter que le pire ne se reproduise. Annonçant l'importance que ne peut manquer de prendre la littérature de témoignage, Duhamel affirme au lendemain de la guerre qu'il est non seulement possible, mais nécessaire d'écrire l'indicible. Après le traumatisme, la nécessité s'impose aux romanciers réalistes de susciter un nouveau monde, qui ne peut se concevoir en dehors d'une double perspective d'élucidation et de commémoration.

Il faut recréer le réel. Le grand événement humain le plus proche de nous, la guerre, le grand événement auquel ont été mêlés des millions d'hommes encore vivants, personne n'y comprend plus rien. J'ai composé, pendant la guerre, un certain nombre de récits pour affirmer ce qui me semblait alors la seule certitude indiscutable, l'unique réalité parfaite, la

⁷⁷ J. Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Fayard, 1958, p. 66.

⁷⁸ Duhamel revendique la parenté de la littérature de témoignage, dont il annonce l'avènement lors d'une conférence prononcée à la Maison des amis des livres, la librairie d'Adrienne Monnier, le 13 novembre 1920, et publiée sous le titre *Guerre et littérature*. Le témoignage a fait l'objet d'une bibliographie abondante depuis la somme rassemblée par Jean Norton Cru, *Témoins : Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (Paris, Les Éditions de la Pléiade, 1929). Son approche a été renouvelée par le développement de l'analyse du discours, notamment grâce aux travaux de Ruth Amossy. Pour une synthèse sur les enjeux et la critique du témoignage au lendemain de la Première Guerre, je renvoie à la thèse d'H. Batty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, chapitre 3.

⁷⁹ Duhamel affirme partager avec Martin du Gard cette posture paradoxale d'historien sans recul : « J'étais heureux de ce que nous avions, Roger et moi, le même sentiment en ce qui touche l'actualité du roman, sa force et sa valeur de témoignage. Le roman était ou pouvait être historique à nos yeux, dans la mesure où il contait l'histoire de ce temps qui était le temps de notre vie. » ; *Carrefour*, 1^{er} février 1956.

⁸⁰ G. Duhamel, *Le colloque de novembre*, p. 75.

⁸¹ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 54-55.

souffrance des hommes. J'ai recréé cette souffrance pour qu'elle ne risquât point de périr. Je pense que mes anciens blessés, s'ils lisaient aujourd'hui leur propre histoire, la reconnaîtraient rarement. (...) L'un au moins de mes blessés a – j'ai des raisons de le savoir – adopté délibérément ma version de son aventure. Ainsi les gens sensés qui font d'intelligents efforts pour ressembler à leur portrait. Qu'on me tende un bon miroir, un miroir fraternel, je ne le refuserai pas⁸².

Duhamel va ainsi à l'encontre des conceptions de Norton Cru, dont le critère d'appréciation des récits de guerre tient à la seule évaluation de leur degré de véracité (en fonction, il est vrai, des connaissances incomplètes du critique)⁸³. La fidélité, selon lui, n'implique pas une pure retranscription des faits. Une fiction prise en charge par un narrateur empathique est préférable : ce n'est pas là le moindre paradoxe de la conception maximaliste de la mimésis que développent les auteurs de roman-fleuve. Comment parvenir à « recréer le réel », si tel est le devoir de l'auteur ? Cette ambition se heurte à la logique profondément paradoxale de la mimésis romanesque, dont il faut à présent mettre en évidence les apories.

1.4. LES IMPASSES LOGIQUES DU RÉALISME

Martin du Gard me communique cette citation de Thibaudet : « Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel⁸⁴. »

La phrase de Thibaudet nous met sur la voie de l'impossibilité fondamentale qui est au cœur de la mimésis : il ne suffit pas, pas plus qu'il n'est possible, de copier la réalité pour en produire la meilleure représentation. Le naturalisme avait déjà tenté de produire une solution

⁸² G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 49-51.

⁸³ Voir par exemple Leonard V. Smith, « Le récit du témoin. Formes et pratiques d'écriture dans les témoignages sur la Grande Guerre », *Vrai et Faux dans la Grande Guerre*, La Découverte, Paris, 2003, p. 277-301.

⁸⁴ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 98.

pour surmonter cette difficulté. Dès 1888, dans la célèbre préface de *Pierre et Jean*, Maupassant affirmait que le réalisme se doit d'être un illusionnisme⁸⁵ : en laissant de côté la compréhension littérale de l'idée de mimésis, il s'agit de produire la meilleure illusion de véracité possible. Là est l'ultime paradoxe d'une préface entièrement orientée par cette figure de pensée, dans la mesure où elle tente de rendre compte des tensions internes de la poétique mimétique et de les dépasser. Elle annonce ainsi des questions que reprendront nos auteurs, pour y apporter une réponse quelque peu différente.

Ainsi, la poétique d'un réalisme véritable se doit de corriger quelques idées préconçues. C'est le cas de l'hypothèse d'une objectivité de la vision naturaliste. L'observation, en effet, met en jeu un sujet du regard aussi bien qu'un objet. Ainsi, l'impératif mimétique n'évacue en rien l'idée d'une vision personnelle – bien que le romancier prétende « nous donner une image exacte de la vie »⁸⁶.

Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. À force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance⁸⁷.

La volonté évoquée par Maupassant de faire penser le lecteur en reproduisant scrupuleusement un point de vue sur le monde semble annoncer la posture éthique définie par les auteurs de roman-fleuve. Il s'agit de transmettre un point de vue. Maupassant justifie cette orientation par le vieil argument de la distinction entre vrai et vraisemblable.

Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. »

Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même⁸⁸.

La réalité produite par le roman dépassera donc la réalité même. Une justification d'ordre logique est ainsi apportée à l'excessive cohérence des univers romanesques. Le choix est

⁸⁵ « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. » ; G. de Maupassant, « Le roman » (préface de *Pierre et Jean*, 1887), *Romans*, éd. Louis Forestier, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 709.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 706.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 706.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 708.

donc un procédé essentiel du roman réaliste. Mais le pouvoir du choix, continuellement exercé par le romancier face au chaos du réel, confère à ces univers un défaut corollaire : leur caractère lacunaire. Maupassant débouche ici sur le problème de l'impossibilité de la totalité de la représentation.

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre faits divers.

Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté⁸⁹.

Dans le roman-fleuve, dont le postulat premier est celui de la création d'un univers entier, cette problématique est fondamentale. On le verra, c'est également à partir de cette question de la totalité qu'il s'éloigne de la ligne tracée par Maupassant : si les auteurs de romans-fleuves n'hésitent pas à accomplir de multiples choix, ils ne font pas qu'assumer le caractère lacunaire de l'univers représenté, mais en font un incontournable effet de réel. Et ce, probablement parce que le roman-fleuve se ressent beaucoup plus profondément que le roman du siècle précédent de la tentation du chaos : il ne part pas du principe qu'une cohérence s'impose en définitive au monde qu'il tente de susciter.

Toujours est-il que Maupassant fournit un ensemble de solutions pour élaborer une poétique illusionniste, et que ses suggestions sont appliquées sans hésitation par les auteurs de romans-fleuves. On ne peut se permettre de prendre pour argent comptant la notion de mimésis, et c'est là ce que confirme Martin du Gard lorsqu'il admet que l'écrivain est doué d'une persona de prestidigitateur : « Faut-il donc ramener le métier d'écrivain à celui de prestidigitateur ?... mon dieu, je finis par le croire... l'important est que le prestidigitateur soit convaincu de la noblesse de son art... Je me suis aperçu que les romans les plus simples, ceux dont on dit : "C'est un rien, mais c'est du génie" sont les plus truqués⁹⁰... » En dépit de cette expression de regret, Martin du Gard ne nie nullement la fabrication de sa propre création littéraire. Mais si le jeu qui se joue avec le lecteur est celui de l'illusion mimétique, on peut supposer que celui-ci cessera de marcher dès qu'il verra les mains du magicien⁹¹.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 708.

⁹⁰ Martin du Gard, lettre à Gustave Valmont du 17 août 1901, *Journal*, t. 1, p. 103.

⁹¹ Cette réflexion se poursuit encore 40 ans plus tard, comme le montre cette discussion avec Jean Prévost sur l'objectivité : « La mystique de l'objectivité est absurde, parce que l'objectivité absolue est impossible, et que l'objectivité relative est tellement relative qu'elle fait penser aux doses homéopathiques... Mais l'apparence de l'objectivité, c'est tout autre chose, et une chose réalisable ; à peu près, tout au moins. Et je tiens que cette

L'accomplissement de l'illusion esthétique, assumée par Martin du Gard en dépit de sa posture d'honnêteté absolue dans le domaine esthétique, requiert donc un petit miracle, par la grâce duquel le naturel se produirait à force d'art – c'est-à-dire à partir d'un artifice maximal.

Là où, en revanche, la conception de la poétique mimétique chez les auteurs de romans-fleuves diffère de la fameuse préface de *Pierre et Jean*, c'est qu'ils demandent à être eux-mêmes victimes de l'illusion mimétique – ce qui semble invalider dans une certaine mesure la figure du prestidigitateur. La construction des paradigmes visuels du réalisme chez Martin du Gard, en effet, implique une compréhension si littérale de la notion de mimésis que cette conception prenait un tour quasi merveilleux. Le monde représenté, en effet, ne présente pas par rapport au réel un degré moindre de réalité, comme dans l'analyse platonicienne de la mimésis. Au contraire, il dépasse son modèle. Le rejet de l'imitation de la réalité, au profit de la création d'une réalité alternative, est au centre de la mise au point sur le réalisme romanesque que fournit Copeau en 1912 dans la *N.R.F.* Il cite Dostoïevski pour appuyer un modèle alternatif de réalité fictionnelle : « “J'aime”, écrit Dostoïevski dans sa correspondance, “j'aime avec passion le réalisme dans l'art, ce réalisme qui touche, pour ainsi dire, au chimérique... Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique n'est pour moi que l'essence même de la réalité.” Il y a un réalisme qui imite, et un réalisme qui crée⁹². » Le réalisme qui crée, le seul capable aux yeux de Copeau d'assurer une survie littéraire à l'œuvre, ne doit rien au travail de la vraisemblance, mais confine au fantastique. Analysant le réalisme de Dostoïevski, Zweig cite à son tour une autre version de la même phrase :

Il est réaliste avec une telle logique qu'il va toujours à la limite de toute chose, là où les formes ressemblent mystérieusement à leur contraire, là où la réalité prend une apparence fantastique pour quiconque est accoutumé au terre-à-terre de la vie banale et moyenne. “J'aime le réalisme, dit-il, jusqu'au point où il touche le fantastique ; qu'y a-t-il pour moi de plus fantastique, de plus inattendu, de plus invraisemblable même que la réalité ?” La vérité, Dostoïevski nous impose cette constatation, ne s'abrite pas derrière la vraisemblance, mais paraît s'opposer à elle⁹³.

Finalement, l'idée d'une ressemblance entre monde réel et monde fictionnel doit faire place à celle d'une concurrence. L'hésitation maintenue entre réalité et fiction constitue dans la

apparence d'objectivité est un élément essentiel pour s'assurer la crédibilité du lecteur, et l'entraîner dans le récit, les yeux bandés, docile comme un sujet en hypnose. C'est sur la question de la crédibilité (...) que j'aimerais, un jour, jouter un peu avec vous. Pour peu que vous m'accordiez qu'un romancier doit faire croire que “c'est arrivé”, je vous tiens ! Car il suffit, au lecteur qui s'est laissé prendre au récit, d'apercevoir l'ombre du bras qui tient les ficelles, pour qu'il se dégonfle d'un coup, et ne “marche” plus. » ; Martin du Gard, lettre à Jean Prévost du 20 février 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 425.

⁹² J. Copeau, « Chronique des romans : sur *Mlle de Jessincourt* et *L'Invasion*, de Louis Bertrand », *N.R.F.*, n° 38, t. 7, 1912, p. 470-471.

⁹³ Zweig, *Trois maîtres*, p. 151.

perspective critique de Zweig point commun entre les « trois maîtres » (Balzac, Dickens, Dostoïevski) qu'il érige en paradigmes du génie romanesque, aux côtés de Tolstoï. Son étude de l'éthos balzacien ménage une place centrale à cette confusion, née de l'excès de vie produit dans le cycle balzacien :

Balzac ne savait pas toujours arrêter le travail de son imagination, à la manière d'une machine ; il ne savait pas interrompre immédiatement le mouvement du monstrueux volant ; il ne savait pas distinguer la réalité de ce qui n'était pas son image vue à travers un miroir ; il ne savait pas tracer des lignes de démarcation bien nettes entre le monde réel et le monde qu'il imaginait. (...) Et ce qui distingue cette hallucination si contenue, si intense, si complète de l'aliénation pathologique, ce n'est peut-être que l'identité des lois qui régissent la vie extérieure et cette nouvelle réalité (ce sont les mêmes causalités qui conditionnent l'être), ce n'est pas tant la forme de la vie, que la capacité de vie de ses personnages qui, venant du dehors, entraînent dans son ouvrage, comme s'ils n'eussent eu qu'à franchir la porte de son cabinet de travail⁹⁴.

L'illusion, ou plutôt l'hallucination mimétique est ici fondée sur l'impression d'une continuité parfaite entre le monde et le roman, et cette continuité est assurée par la « vie » que manifestent les personnages – or cette vie accordée au personnage constitue une antienne du discours critique contemporain de l'écriture des romans-fleuves. Le personnage joue en effet, on va le voir, un rôle central dans le développement de cette esthétique romanesque située à la limite du merveilleux.

1.4.1. *Le mythe de l'indépendance des personnages*

Dans cette esthétique romanesque qui fait le pari d'une illusion mimétique si intégrale qu'elle touche l'auteur lui-même, le personnage est la pièce maîtresse. Aussi bien les textes critiques que les écrits personnels de nos auteurs manifestent durant l'entre-deux-guerres un recentrement de l'esthétique romanesque sur le personnage. Rivière déclare à Frédéric Lefèvre pour « Une heure avec » :

(...) je ne crois, moi, qu'au roman d'observation, j'entends d'observation intérieure, au roman dans lequel un, deux ou plusieurs personnages, si l'auteur est assez puissant pour les évoquer à la fois, sont lentement conduits à vivre à l'aide de notations sensibles et vraies. L'idée d'un roman ne peut jamais naître, me semble-t-il, que d'une crise d'*admiration*, au sens le plus fort du mot, qui prend l'écrivain devant un être rencontré⁹⁵.

⁹⁴ Zweig, *Trois maîtres*, p. 32.

⁹⁵ F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière » [1^{er} décembre 1923], *Une heure avec...*, t.1, p. 328.

Ainsi, non seulement la réussite esthétique du roman est proportionnelle à la vie des personnages, mais la personne est le seul sujet de roman viable. Comme sous la plume de Martin du Gard, l'activité du romancier est définie de façon visuelle : on retrouve l'idée d'« observation intérieure », c'est-à-dire de projection fantasmatique. Mais Rivière ajoute à la démarche décrite par Martin du Gard la cause de la pulsion mimétique et littéraire qu'il juge seule valable : la rencontre d'une personne susceptible d'enfermer l'auteur dans la posture d'observation. C'est cette posture fascinée qu'il s'agit de transmettre au lecteur. Le roman naît ainsi de la rencontre avec une personne, et veut faire partager au lecteur l'expérience de cette rencontre. C'est pourquoi, d'après Duhamel, le roman véritable n'a pas à proprement parler de sujet⁹⁶.

Je crois pourtant que le roman véritable se distingue d'abord du conte moral ou philosophique en ceci que le roman n'a pas de sujet. Le roman véritable est essentiellement un portrait ou une galerie de portraits. Ces portraits ne sont pas immobiles. Ils entrent en action. L'action ou plutôt les actions qu'ils produisent ne sont jamais concertées en vue d'une démonstration idéologique. Les personnages des romans, quand ils sont vraiment vivants, engendrent eux-mêmes les événements et déterminent les situations. S'il arrive que ces événements prouvent quelque chose ou se déclarent soudain gros d'une leçon, c'est, pour le romancier, œuvre involontaire et surrogatoire. Le roman véritable ne comportant pas de moralité est presque toujours, comme la vie, fort difficile à raconter, à résumer et même et surtout à comprendre. (...) La vie aussi, la vie, notre modèle, est difficile à raconter⁹⁷.

Par « sujet », Duhamel entend une thèse, qu'il qualifie ici péjorativement d'« idéologique ». Duhamel s'éloigne ici, comme Martin du Gard, de l'argumentation de Maupassant, en refusant d'assigner au point de vue singulier qui se dégagerait du roman un caractère autre qu'involontaire. Mais en déléguant la marche de l'intrigue à des personnages indépendants, il est possible de libérer le roman réaliste d'un caractère dogmatique assumé, de Balzac au roman à thèse. Pour Martin du Gard, qui proteste en termes parallèles de l'absence de sujet des *Thibault*, Tolstoï fournit un précédent illustre du roman qui élimine la thèse au profit des personnages.

Je voudrais te dire le « sujet » du livre, mais il n'y en a pas⁹⁸. Ce n'est pas analysable ; tout

⁹⁶ « J'appelle donc sujet un événement historique ou légendaire, une idée philosophique, un argument moral, parfois même une combinaison d'éléments anecdotiques susceptibles de servir de fondement ou de ressort à une œuvre d'art. Comme le mot l'indique, le sujet est donc, bien exactement, ce qui gît sous les apparences, la réalité essentielle qui détermine et coordonne les aspects. » ; G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 247. *La Peau de chagrin* ou *Le Portrait de Dorian Grey*, ou les romans de Zola, ainsi, sont des romans à sujet. Le problème qui peut se poser, dès lors, est l'asservissement des personnages au sujet. « Quand le romancier est un grand artiste et qu'il se trouve séduit par un sujet, il s'en tire toujours adroitement. Même asservi – je devrais dire assujéti – par les lois du genre, le personnage prend de la vie. Je veux dire que la vérité souffre, les nécessités de la démonstration s'opposant aux nécessités des caractères. » ; G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 251.

⁹⁷ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 252-253.

⁹⁸ On pourrait proposer comme sujet des *Thibault* la guerre balayant une époque en même temps que les deux familles ; il faut reconnaître que ce sujet nettement politique par le pacifisme qui transparaît dans le roman-

le sujet vient de la complexité des caractères, de l’emmêlement des biographies. Ce n’est pas une thèse, ni un problème. Ce sont *des êtres*. *Guerre et paix* ne prouve rien (ou si Tolstoï en a voulu tirer des conclusions et des preuves, c’est arbitraire, cela n’ajoute rien à l’œuvre, cela peut en être rejeté sans que l’œuvre bronche). *Ce sont des êtres* (...)

Je m’appuie cette fois, non sur ma pensée, non sur mes lectures, non sur telle ou telle documentation approfondie ; je fais uniquement fond sur le *don de vie*. Si je l’ai, mon héros vaudra quelque chose. Si je ne l’ai pas, ce ne sera rien, ce ne sera sauvé par rien, car je n’y mets rien d’autre *que de la vie*⁹⁹.

Martin du Gard assume le risque de confier au personnage la valeur littéraire de son roman. L’audace de sa prise de position est renforcée par le fait que son interprétation de Tolstoï est tout sauf évidente, dans la mesure où elle semble faire bon marché du sujet latent que la plupart des critiques assignent à *Guerre et paix* (la grande plaine russe, selon Thibaudet, ou plus exactement, pourrait-on dire, le chronotope de la Russie), ainsi que de son copieux épilogue théorique sur l’Histoire et la question des grands hommes. Mais, en réalité, il ne saurait, pas plus que Tolstoï, renoncer à imposer une vision du monde – en dépit de ses protestations. En 1932, il écrit encore à Gide que ses limites sont « strictement la création, douée de vie, de personnages fictifs »¹⁰⁰. Mais cette affirmation est logique, si l’on suppose qu’il fait fond sur sa conception du personnage pour acquérir une identité propre en tant que poéticien – par opposition, notamment, à un Balzac en qui il voit plutôt un peintre de types sociaux¹⁰¹. L’enjeu, dès lors, est de ne pas présenter frontalement de thèse au lecteur :

Je voudrais qu’un livre de moi fût assez chargé de vie directe pour que l’on n’y cherchât d’abord aucun autre intérêt. Et si j’ai l’ardente ambition de « faire penser », je voudrais que

fleuve s’impose tardivement. De même que le sujet de Proust (« je deviens écrivain », comme le suggère Genette), celui des *Thibault* émerge de la lecture intégrale du roman-fleuve, mais on ne peut déduire à partir du sujet la manière dont le roman entier en découle.

⁹⁹ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 7 avril 1920, *Journal*, t. 2, p. 118. Le *Journal* présente mainte variation sur cette phrase. Encore à Coppet, Martin du Gard répète : « *Mon livre n’a pas de sujet. Ce sont des êtres*. Et c’est tout. Des êtres, que je possède bien, que j’ai bien creusés, que je connais dans les coins, et qui, durant quarante années, vivent et évoluent au milieu des cent mille incidents de la vie. *Pas une idée*, pas une thèse, rien d’“intellectuel” ». ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 18 mai 1920, *Journal*, t. 2, p. 129.

¹⁰⁰ Martin du Gard, lettre à André Gide du 23 février 1932, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 512.

¹⁰¹ « C’est toujours la grande question de ce qui est *actuel* et de ce qui est *humain*. Ç’a été la pierre d’achoppement de bien des réalistes. Je persiste à croire qu’il faut se garer comme du feu de tout ce qui est peinture d’un milieu, d’une société. À moins d’écrire pour des élèves d’histoire. Si l’œuvre de Balzac me semble toujours assez indigeste (mais je ne la connais presque pas, à vrai dire) c’est justement parce que la peinture sociale y tient une place énorme, et que cela ne peut plus beaucoup intéresser, sinon « historiquement ». Souci de collectionneur. Bérénice est éternelle. Je n’arrive pas à penser que Hulot le soit. Ma dernière expérience, *La Cousine Bette*, que je me suis condamné à relire cette année, m’a paru concluante. Une telle lecture m’assomme littéralement, et ne m’apporte absolument *rien*. Les êtres ne me paraissent ni vivants, ni vrais, sinon dans ce monde factice que Balzac a créé pour eux et auquel nous ne pouvons plus guère nous laisser prendre. Manon Lescaut, Andromaque, Anna Karénine, Dorothee Brooke, sont des figures éternellement humaines, qui intéresseront tant qu’il restera un homme sur terre, comme fait encore Œdipe, comme fait Antigone. » ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 16 août 1927, *Journal*, t. 2, p. 576-577. Il est essentiel de noter qu’en se démarquant de la peinture « sociale », Martin du Gard tourne le dos non seulement à Balzac, mais surtout au naturalisme. Le critère du réalisme est donc doublement axé sur le personnage : reconnaissance du personnage comme un parent par le lecteur, et capacité du personnage à transcender son époque.

ce fût toujours indirectement. Je voudrais éveiller la pensée par le spectacle des personnages ; je voudrais que mes bonshommes fissent réfléchir à la façon d'Anna Karénine et de Wronsky, indirectement, en dehors d'eux, à propos d'eux, et non comme Lévine, qui vous oblige à raisonner, et guide sans cesse la pensée du lecteur dans une direction établie d'avance et raide comme des rails¹⁰².

Là encore, les exigences d'honnêteté, qui impose à la voix auctoriale de sortir de son silence, et d'illusion réaliste, qui impose le paradigme du roman-spectacle, doivent être conciliées en dépit de leur tension manifeste. Comment, en effet, obtenir du lecteur cette réflexion indirecte ? C'est selon Martin du Gard le travail du personnage qui permettra de mener à bien cette quadrature du cercle. Mais cela implique que le personnage convainque le lecteur qu'il échappe au contrôle de l'auteur.

L'indépendance des personnages

Dans la perspective du roman sans sujet, l'auteur doit s'efforcer d'effacer de l'œuvre toutes ses traces. Cette hypothèse débouche sur un autre problème inhérent à l'ambition d'un réalisme total : celui de la contingence. Les auteurs de roman-fleuve n'assument pas (comme le suggère la préface de *Pierre et Jean*, dans le souci de produire une représentation cohérente et entièrement signifiante) de ne laisser aucune place au hasard dans le développement du roman. Un monde fictionnel a en effet pour différence irréductible d'avec le monde du lecteur le fait qu'il est dépourvu de hasard : tout s'y produit pour une raison. Faire semblant d'intégrer le facteur hasard en faisant simplement suivre à la narration un cours apparemment hasardeux ne suffit pas. Dans un cadre fictionnel, tout ne peut pas se produire totalement au hasard, sinon la lecture n'est plus possible. Et dans un cadre réaliste, il est difficilement concevable qu'une machine à coudre rencontre un parapluie sur une table de dissection. On suppose donc qu'il faudrait ménager au hasard une place, sans toutefois en faire un principe systématique d'écriture ; tout en sachant que la notion même de hasard est illusoire : il ne peut pas y avoir de véritable hasard¹⁰³, puisque c'est inévitablement l'auteur qui règne sur le système d'aiguillage narratif. En revanche, il est possible de faire des choix délibérément surprenants, apparemment arbitraires, pour susciter une illusion de hasard. Tel est le double impératif auquel se soumet le romancier réaliste. Lukács souligne cette difficulté dans *Problèmes du réalisme* : « Sans éléments de contingence tout est mort et abstrait. Nul écrivain

¹⁰² Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 13 septembre 1918, *Correspondance générale*, t. 2, p. 245.

¹⁰³ *Hasard*, lit-on sous la plume de Breton dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* : « Manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient. » ; P. Éluard, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 748.

ne peut figurer quelque chose de vivant s'il évite complètement le contingent. D'autre part, il lui faut, dans la figuration, aller au-delà de la contingence brutale et nue, dépasser le contingent en l'intégrant à la nécessité¹⁰⁴. » Si l'on veut représenter le réel de façon convaincante, il faut donc renoncer à une maîtrise totale de son texte¹⁰⁵. L'analyse de Tiphaine Samoyault sur le roman-fleuve, dès lors, pose problème : si tous les éléments convergent vers une lisibilité parfaite, s'il n'y a pas de scorie du roman-fleuve, le hasard est tout bonnement absent, ce qui implique un renoncement à l'accomplissement de la mimésis. Or il s'agit pour les auteurs de romans-fleuves d'abdiquer dans une certaine mesure l'omnipotence auctoriale qui s'exerce sur tout texte de fiction. Pour introduire cette part de hasard, ils choisissent d'accorder aux personnages une apparence d'arbitraire propre ; autrement dit, de leur accorder leur liberté. La vie, l'indépendance des personnages constitue dans la première moitié du XX^e siècle un véritable mythe qui circule dans les revues¹⁰⁶, et sert même de critère de réussite esthétique¹⁰⁷. La poétique du roman-fleuve s'articule autour de ce mythe critique.

Dans la perspective du personnage vivant, il ne peut plus être question de superposition, partielle ou complète, entre auteur et personnage. L'écriture romanesque doit être le lieu d'un renoncement à soi : la création du personnage ne peut se nourrir que d'altérité. Ainsi le romancier cherche à détacher autant que faire se peut le personnage de lui-même et de sa plume, afin de susciter l'illusion d'un monde peuplé de personnages autonomes. Cette indépendance était déjà ressentie comme une nécessité esthétique dans le programme du roman d'aventure. Le personnage, préconisait Rivière, devait être un être à part entière.

Dans la plupart des romans français, on sent que l'auteur a obtenu ses personnages de lui-même, qu'il les a faits sortir de son âme à force de soin, de patience et d'ingéniosité (...) ; il est parti de son propre visage et, par de petites suppressions, par de petites touches ajoutées de ci de là, il a insensiblement atténué les ressemblances, il a détourné ses traits vers des traits nouveaux et fait naître son héros sur les confins de lui-même. Dans ce mode d'invention par aiguillage, on voit le personnage quitter son auteur et par une belle courbe commencer à ne

¹⁰⁴ G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975 (trad. Claude Prévoost et Jean Guégan), p. 132.

¹⁰⁵ Voir T. Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 84 sq.

¹⁰⁶ *La Crise du roman* situe historiquement cette tendance : « Rien n'est plus caractéristique de l'après-guerre que ce culte de l'indépendance des personnages à qui l'on reconnaît l'autonomie de sujets agissants ; on souligne leur transcendance par rapport au récit. » ; M. Raimond, *La crise du roman.*, p. 464.

¹⁰⁷ C'est notamment un leitmotiv de la correspondance de Martin du Gard, qui donne des avis à nombre de jeunes (ou moins jeunes) romanciers. Voir par exemple la Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 13 septembre 1918, *Correspondance générale*, t. 2, p. 244 ; à Gide du 23 juin 1929, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 373 ; à Mauriac du 19 avril 1933, *Correspondance générale*, t. 6, p. 61 ; à Clarisse Francillon du 11 décembre 1938, *Correspondance générale*, t. 7, p. 363 ; à Jean Morand du 11 décembre 1938, *Correspondance générale*, t. 7, p. 365 ; à Pierre de Lescure du 10 juin 1939, *Correspondance générale*, t. 7, p. 440 ; à J. de Lacretelle du 21 mai 1953, *Roger Martin du Gard – Jacques de Lacretelle : Correspondance 1922-1958*, p. 137 ; voir encore *Journal*, t. 3, p. 567.

plus être une même chose avec lui. Dans le roman nouveau, au contraire, on le verra revenir sur son auteur, marcher sur lui ; c'est un étranger¹⁰⁸.

L'indépendance du personnage implique de le situer, à la faveur d'une métalepse, sur le même plan que l'auteur, qui perd le rôle du démiurge pour se retrancher dans celui du simple observateur. Dans la droite ligne de cette conception, Martin du Gard s'insurge contre l'envahissement des confessions, autobiographies et autres portraits, et encourage ses correspondants à le rejoindre dans le camp des créateurs.

Nous n'avons ni Cervantès, ni Dickens, ni Tolstoï, ni Dostoïevsky. Nous avons de grands ouvriers, Balzac et Flaubert ; et des générations de scribes qui se confessent dans leurs œuvres. Ils ne savent pas en France ce que c'est que de créer des êtres hors de soi, *en coupant le cordon*, ni ce qu'est un long récit, rebondissant et varié, l'histoire qu'on se laisse conter... Ils aiment que l'auteur entre en scène¹⁰⁹.

L'image de la naissance explicite ici la conception d'un être à la fois créé et indépendant : un type de personnage qui relèverait uniquement de l'effet-personne¹¹⁰.

Le surgissement de l'effet-personne, qui conduit à infléchir le genre romanesque en roman biographique, fonde le roman sur une métalepse. Si l'on convoque ici ce terme, c'est parce qu'il implique que le personnage évolue dans le monde du lecteur, ou qu'il appartienne à son passé. Le jeu métaleptique tend à susciter un vertige que le roman-fleuve cherche à entretenir. Le but du roman n'est pas de créer un personnage, mais une personne – ce qui va plus loin encore que l'effet-personne, dans la mesure où cela exige que son créateur lui-même se prenne au jeu¹¹¹.

(...) idée importante, qui n'est pas de moi, qui est à tous : un romancier, un vrai, doit créer ses personnages, et non les crayonner, pauvrement, d'après nature, comme fait le reporter dans les procès à scandales ; ils doivent tenir debout, vivre, en dehors de lui. Et un lecteur, un vrai, doit se donner à l'illusion ; il doit oublier l'auteur ; il doit, le livre fermé, ne pas bien savoir si tel ou tel est un héros de livre ou un être qu'il a connu. Vous me répondez que ça dépend du « don de vie » de l'auteur. Hélas ! Mais que le lecteur y mette au moins un peu de bonne volonté, consente à se laisser « prendre » ! Je vous assure que je ne puis faire de différence entre Natacha et telle ou telle enfant que j'ai vu devenir jeune fille et femme : un

¹⁰⁸ J. Rivière, *Études*, p. 339.

¹⁰⁹ Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 13 septembre 1918, *Correspondance générale*, t. 2, p. 245.

¹¹⁰ Pour reprendre le terme développé par Vincent Jouve, dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF collection « Écriture », 1992.

¹¹¹ Dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, en 1932, Bergson notera la capacité d'hallucination volontaire de certains romanciers en la comparant aux mécanismes de fabulation qui créent les religions : « (...) considérons une faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire. Elle prend une singulière intensité de vie chez les romanciers et les dramaturges. Il en est parmi eux qui sont véritablement obsédés par leur héros ; ils sont menés par lui plutôt qu'ils ne le mènent ; ils ont même de la peine à se débarrasser de lui quand ils ont achevé leur pièce ou leur roman. Ce ne sont pas nécessairement ceux dont l'œuvre a la plus haute valeur ; mais, mieux que d'autres, ils nous font toucher du doigt l'existence, chez certains au moins d'entre nous, d'une faculté spéciale d'hallucination volontaire. » ; Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 2008, p. 206.

même halo les enveloppe dans mon souvenir¹¹².

Martin du Gard fournit une clef de lecture pour ses romans en réclamant pour eux plus encore que la suspension d'incrédulité ; il s'agit d'accepter que se confondent dans le souvenir êtres réels et fictifs, réunis dans une même probabilité d'existence, un même monde possible. L'avènement du personnage en tant que personne, l'infléchissement du roman en vie, sont le fruit d'une collaboration entre un auteur illusionniste et un lecteur peu réfractaire à la feintise ludique. Le roman se muera alors pour le lecteur en monde alternatif, comme Rivière l'appelait de ses vœux : « Le livre que nous souhaitons de pouvoir bientôt ouvrir contiendra tout un peuple de personnages qui vivront tous seuls enfin et qui n'auront pour se présenter à nous, pour se faire comprendre de nous, que leurs noms propres. Ce sera une œuvre habitée, et le propriétaire ne saura pas faire autre chose que de nous en ouvrir la porte¹¹³. » Mais le roman-fleuve, s'il cherche à se présenter comme une utopie habitable, est un monde perpétuellement menacé de disparition – le caractère miraculeux de la métalepse qui invite le lecteur à l'envahir n'a d'égal que sa fragilité.

Le personnage menacé

La vie du personnage, en effet, n'est pas un simple postulat esthétique : c'est pour l'auteur une conquête de tous les instants. « Le premier devoir de l'écrivain en général et du romancier en particulier est de nous attacher à ses créatures¹¹⁴. », écrit Duhamel. Cette remarque permet de préciser ce qu'on entend par vie du personnage. On peut considérer que le personnage vit, au sens où l'entendent les auteurs de romans-fleuves, dans la mesure où il suscite chez le lecteur une adhésion qui le fasse croire, sinon à l'existence du personnage, du moins à sa véracité. Mais il y a plus : le personnage a en réalité une espérance de vie bien supérieure à la nôtre, dans la mesure où cette vie, non sujette *a priori* à l'inconvénient de la mortalité, se maintient dans la mémoire collective. Mauriac développe cette interprétation dans « Le romancier et ses personnages » :

Le romancier est, de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu : il est le singe de Dieu. Il crée des êtres vivants, il invente des destinées, les tisse d'événements et de catastrophes, les entrecroise, les conduit à leur terme. Personnages imaginaires ? sans doute ; mais enfin les Rostow dans *La Guerre et la paix*, les frères Karamazov, ont autant de réalité

¹¹² Martin du Gard, Martin du Gard, lettre à Henriette Charasson du 30 juillet 1916, *Correspondance générale*, t. 2, p. 152.

¹¹³ J. Rivière, *Études*, p. 340.

¹¹⁴ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 40.

qu'aucune créature de chair et d'os ; leur essence immortelle n'est pas, comme la nôtre, une croyance métaphysique : nous en sommes les témoins. Les générations se les transmettent, tout frémissants de vie¹¹⁵.

Le personnage vit donc par le truchement de notre investissement émotionnel dans sa destinée. Il ne s'agit pas là d'une pure manipulation littéraire, dans la mesure où cet investissement est présent au premier chef chez l'auteur. Le personnage déborde perpétuellement sur la vie de son créateur, qui consent à cette chronophagie. Martin du Gard donne des nouvelles de ses personnages exactement comme il en donne de la santé fragile de sa femme : « Le père Thibault se meurt lentement sur mes genoux. Je lui ai administré aujourd'hui un lavement assez pathétique. Je tiens à dessiner très soigneusement les dernières semaines de ce pauvre vieux¹¹⁶. » L'auteur envahit l'espace romanesque, d'abord comme témoin empathique (« sur mes genoux », « ce pauvre vieux »), puis comme actant (il prend la place d'Antoine ou de l'infirmière pour administrer le lavement). L'effet émotionnel, qui renforce la stature du personnage, est ici mis à distance et souligné à la fois. « Mais je m'isole avec le père Thibault qui n'en finit pas de s'emmourir...¹¹⁷ », répète-t-il à Gide. Duhamel écrit de même à Martin du Gard sur la fin de Salavin : « Salavin est mort. C'est fini. Quinze ans de vie en commun. Je suis comme une âme en peine et presque malade de tristesse¹¹⁸. » L'imbrication de la vie du personnage et de celle de son créateur est également retranscrite sur un mode extrêmement solennel à la fin de *Tel qu'en lui-même*, lors de l'adieu du romancier au personnage qui est devenu son compagnon de quinze ans :

Dors, dors, pauvre homme ! Dors, toi, mon ami, mon frère malheureux. Tu as bien assez souffert par moi, et j'ajoute aussi pour moi. Tu as, depuis tant d'années, bien assez souffert en moi. Il est temps que je t'abandonne, maintenant que vient le soir. Tu ne marcheras plus à ma gauche, dans les ruelles creuses et pourries de la montagne Sainte-Geneviève. Tu ne me réveilleras plus, la nuit, pour me tourmenter de tes rêves. Est-ce possible ? est-ce possible ? Je vais donc te quitter, mon frère, à l'heure où recru de chimères, j'accepte, avec un calme désespoir, de n'être que ce que je suis¹¹⁹.

Duhamel mêle ici tous les plans, sommeil et veille, rêve et lucidité résignée. Il apostrophe son héros, et souligne l'intimité qui le lie à son héros en associant à chaque phrase les pronoms de première personne à ceux de la deuxième – pour laquelle la fonction sujet l'emporte très largement. Mais le rapport entre sujet et objet s'inverse à la fin, lorsque le narrateur annonce qu'il abandonne son héros. In extremis, l'auteur reprend ses droits. Martin du Gard, de son

¹¹⁵ F. Mauriac, « Le roman », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 751.

¹¹⁶ Martin du Gard, lettre à André Gide du 16 mai 1927, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 310.

¹¹⁷ Martin du Gard, lettre à André Gide du 20 juillet 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 348.

¹¹⁸ Lettre du 25 février 1932, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 237.

¹¹⁹ *Tel qu'en lui-même*, Salavin, t. 5, p. 288.

côté, envisage une situation plus pathétique. La mort du personnage, en effet, n'est pas nécessairement du fait de l'auteur. Le miracle métalectique qui lui donne vie n'est pas un dû ; s'il s'interrompt, le personnage connaît une extinction plus poignante encore.

J'écris, je commence à aligner du noir sur du blanc. Antoine se lève, Jenny entre... Une lassitude affreuse m'arrête, le crayon en l'air. Ils ne vivent pas, devant moi. Ils n'ont plus d'existence *neuve*. Ils ne sont que les spectres des personnages qui *vivaient* dans mes précédents volumes. Ils ne font que les gestes qu'ils ont déjà faits, ils n'ont plus de pensées que celles que je leur ai prêtées jadis. (C'est comme si l'auteur des *Thibault* était mort, et qu'un ami, survivant, essaye de finir l'œuvre en reprenant ses éléments dans les volumes déjà publiés.) Car c'est là le pire : ces personnages ne sont que des fantômes, des souvenirs ; ils ne réagissent plus ; ils se recommencent¹²⁰.

À la dynamique du destin des personnages se substitue un cycle de ressassement, qui les prive de toute animation. L'écriture romanesque est ici profondément théâtralisée, et la dramatisation de la scène est assurée par la menace de l'épuisement et du recommencement. Mais il ne s'agit pas ici d'un simple effet de suspense : Martin du Gard esquisse dans sa correspondance et dans le *Journal* le roman plein d'humour noir de l'écriture des *Thibault*¹²¹. Ce roman en miniature est caractérisé par un travail du merveilleux assumé, bien que le cadre reste autobiographique. « Des fantômes, des souvenirs » : ces deux modes d'existence des personnages prennent ici une signification funèbre. Mais le fait même d'envisager une mort des personnages derrière laquelle ne serait pas l'auteur ne peut être fondé que sur l'idée que le personnage peut effectivement s'échapper – ou du moins opposer à son créateur sa mauvaise volonté. Ce que confirme les vains efforts de l'auteur en vue de les réanimer :

Chaque matin je reprends un de mes personnages, un de mes épisodes, j'essaie de leur insuffler un peu de vie. Il me semble être accroupi sur des corps de noyés, m'épuiser des heures de suite à les rappeler à la vie par des tractions patientes, obstinées, inefficaces, désespérées. Je me dis, comme un sauveteur qui s'acharne : « Peut-être qu'ils sont sur le point de ressusciter. Il faut lutter encore une heure, peut-être que le cœur va se remettre à battre, courage, ne pas lâcher, peut-être est-ce justement l'instant du miracle... » Et quand le soir arrive, j'abandonne, épuisé ; je consens aux cadavres¹²² !

Le démiurge des *Thibault* est peut-être créateur de ses personnages, mais il ne se targue pas du pouvoir de résurrection. Une fois que les personnages sont affranchis, ils peuvent échapper irrémédiablement au contrôle de l'auteur : c'est là une nouvelle aporie de la conception que développe Martin du Gard d'un roman qu'il n'appelle ni « réaliste » ni « naturaliste », mais « objectif », ce qui souligne sa volonté de désengagement vis-à-vis de l'intrigue.

¹²⁰ Martin du Gard, lettre à André Gide du 12 août 1933, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 572-573.

¹²¹ Voir, dans une perspective similaire, l'article d'Hélène Baty-Delalande, « Lire le *Journal* comme un roman », *Martin du Gard et le biographique*, dir. H. Baty-Delalande et J.-F. Massol, Grenoble, Ellug, 2009, p. 49-65.

¹²² Martin du Gard, lettre à André Gide du 12 août 1933, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 571.

Romancier *objectif*. Ça veut dire que, contrairement à la plupart des romanciers contemporains dont la matière est essentiellement de source intime, intérieure, moi, j'ai, avant de pouvoir mettre ma matière en œuvre, à la créer hors de moi, à la poser devant moi, séparée, détachée de moi, presque étrangère à moi. J'ai à donner une vie propre à mes personnages, et pas seulement à me refléter plus ou moins en chacun d'eux. Alors, ce grand effort quotidien, qui me paraît si vain, c'est peut-être ça le secret travail de la conception et de l'accouchement. Peut-être qu'après plusieurs semaines de ces spasmes désespérés, j'aurai de nouveau devant moi des êtres autonomes, doués de vie, dont je n'aurai plus qu'à regarder les mouvements et à relater les actes, les pensées, les débats¹²³ ?

La multiplication des pronoms personnels de première personne révèle la gageure inhérente à ce programme esthétique : l'image de l'accouchement¹²⁴ renforce le lien entre auteur et personnages en même temps qu'il le nie. Aussi son œuvre ne peut-elle jamais être que « presque » étrangère à l'auteur¹²⁵. Cependant, la fin de l'histoire est heureuse : Martin du Gard finira par renoncer aux centaines de feuillets déjà écrits de *L'Appareillage*, et se résoudra au tournant de *L'Été 1914*, que gloseront pendant des décennies les commentateurs comme une rupture de construction inexplicable – sans se dire que l'auteur avait peut-être cherché à prouver, en renonçant à son projet primitif, qu'il valait mieux laisser l'initiative à ses créatures. Son échec à se tenir au plan initial¹²⁶, pourtant l'une de ses grandes obsessions, a sans doute permis la résurrection attendue. Moyen spectaculaire d'accorder à ses personnages une part de liberté. En cela, les personnages de Martin du Gard confirment point par point la thèse radicale formulée par Forster, qui se fait lui aussi l'avocat de cette conception du personnage comme instrument de perturbation du texte, lors des Clark Lectures prononcées à Trinity College en 1927 :

The characters arrive when evoked, but full of the spirit of mutiny. For they have these

¹²³ *Ibid.*, p. 572.

¹²⁴ Cette image est également récurrente dans les écrits personnels. Martin du Gard souligne par exemple la nécessité du temps long dans la gestation des personnages : « Un roman s'apparente à l'architecture. Les parties doivent être équilibrées, ajustées ; l'harmonie se dégage de l'ensemble. Comment réussir, sans un plan bien établi, longuement médité, corrigé, retouché ? et ce n'est pas seulement vrai pour la composition du sujet et l'ordonnance des scènes. C'est vrai pour les personnages. La plupart des personnages du roman contemporain manquent de racines dans la vie et laissent l'impression de fantoches sans réalité profonde. Cela tient, selon moi, à ce que nos camarades veulent fabriquer un gosse en trois semaines, et n'accouchent que de fœtus. Il faut *porter* ses personnages des mois, des années. Après quoi, ils vivent tous seuls, ils existent, et ils durent. » ; Martin du Gard, lettre à Ferdinand Gabilanez du 10 août 1935, *Correspondance générale*, t. 6, p. 409.

¹²⁵ *Maumort* pose à cet égard un problème spécifique, dans la mesure où la tentation de l'autobiographie y est beaucoup plus prégnante : « Je connais trop mal encore mon bonhomme. Un romancier qui commence un roman avec une connaissance insuffisante de ses personnages se trouve gêné dans son travail ; mais son travail même l'aide à en sortir ; chaque scène qu'il écrit lui permet de préciser, de donner vie à ses bonshommes ; le mal n'est pas sans remède. Mon cas était tout différent, et bien plus grave. Ce n'est pas vraiment un roman que j'écris : c'est un journal. Or, en avançant quand même sous cette forme autobiographique, non seulement le caractère propre de mon personnage ne se précisait pas, mais l'emploi du *je*, et cette forme du "journal" m'amenaient de plus en plus à écrire *en mon nom*, à me substituer insensiblement à Maumort. Et plus j'allais, plus je m'écartais du but. » ; 18 février 1942, *Journal*, t. 3, p. 466.

¹²⁶ Voir le tableau de la « fabulation initiale » des *Thibault* cité en annexe dans la thèse d'Hélène Batty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 850-854.

numerous parallels with people like ourselves, they try to live their own lives and are consequently often engaged in treason against the main scheme of the book. They 'run away', they 'get out of hand' ; they are creations inside a creation, and often inharmonious towards it ; if they are given complete freedom they kick the book to pieces, and if they are kept too sternly in check they revenge themselves by dying, and destroy it by intestinal decay¹²⁷.

L'affranchissement du personnage, même s'il peut avoir des conséquences catastrophiques sur le développement du texte, n'est donc pas une incongruité théorique : il apparaît dans mainte construction théorique contemporaine du roman-fleuve.

Le personnage évadé

Martin du Gard ne peut être que confirmé dans cette posture d'irresponsabilité partielle face à ses personnages par celle de Gide, avec qui il est en contact tout au long de l'écriture parallèle des *Thibault* et des *Faux-Monnayeurs*. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* (1927), parallèle lui aussi aux deux romans, celui-ci ne revendique guère vis-à-vis de ses personnages que le rôle d'un espion :

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont. (...)

J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages, ni qui ils étaient. Ils se sont imposés à moi, quoi que j'en aie. Rien de miraculeux là-dedans. Je m'explique assez bien la formation d'un personnage imaginaire, et de quel rebut de soi-même il est fait¹²⁸.

Gide ne nie pas plus que Martin du Gard le caractère inévitablement personnel de la matière des personnages (le « rebut » de l'auteur). Mais, refusant le rôle du metteur en scène, il va plus loin encore que son fidèle papier tournesol, en accordant à l'ouïe le privilège par rapport à la vue. Par la grâce du personnage vivant, le début de son roman a jailli presque sur le mode de l'écriture automatique. Son commentaire quasi dépréciatif (« Rien de miraculeux là-dedans ») ne fait bien entendu que renforcer le caractère merveilleux de la naissance spontanée des personnages.

¹²⁷ « Les personnages répondent à l'appel, mais ils sont bien décidés à se mutiner. Comme ils nous ressemblent par bien des aspects, ils essaient de vivre leur propre vie et se trouvent du coup occupés à trahir le propos essentiel du livre. Ils "s'évadent", ils "échappent", ils sont une création dans la création, et cette création interne est souvent discordante ; si on leur laisse une liberté totale, ils sont capables de détruire le livre à coups de pieds, et si on leur impose une discipline excessive, ils se vengent en mourant, et en le laissant pourrir de l'intérieur. » (je traduis) ; E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 72.

¹²⁸ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 85-86.

Romain Rolland pose une relation d'un autre ordre entre romancier et personnage, dans la préface de 1922 à *L'Âme enchantée*. Ce n'est pas ce dernier qui prête à ses créatures un peu de vie, mais bien les personnages qui viennent à la rencontre d'un auteur réduit au rôle du camarade, voire du « secrétaire », et qu'ils accompagnent pendant de longues années :

Quand j'écris un roman, je fais choix d'un être avec qui je me sens des affinités ; – (ou plutôt, c'est lui qui me choisit). – Cet être une fois élu, je le laisse libre, je n'ai garde d'y mêler ma personnalité. C'est une charge pesante qu'une personnalité qu'on porte depuis plus d'un demi-siècle. Le divin bienfait de l'art est de nous en délivrer, en nous donnant d'autres âmes à boire, d'autres existences à revêtir (...).

Quand donc j'ai adopté Jean-Christophe, ou Colas¹²⁹, ou Annette Rivière, je ne suis plus que le secrétaire de leurs pensées. Je les écoute, je les vois agir, de je vois par leurs yeux. À mesure qu'ils apprenent de leur cœur et des hommes, j'apprends avec eux ; quand ils se trompent, je trébuche ; quand ils se reprennent, je me relève, et nous nous remettons en route. Je ne dis pas que cette route soit la meilleure. Mais cette route est la nôtre. Que Christophe, Colas et Annette aient ou n'aient pas raison, Christophe, Colas et Annette sont. La vie n'est pas une des moindres raisons¹³⁰.

On retrouve ici l'inversion de la rencontre entre personnage et auteur (le personnage venant à la rencontre de l'auteur), qu'évoquait Rivière. Le personnage est ici à la fois achevé, c'est-à-dire préexistant à une éventuelle création par l'auteur, et inachevé, dans la mesure où il vit une vie, et non un destin prédéterminé. C'est l'auteur qui vit par procuration à travers ses personnages, qui lui prêtent leur vie propre : on est à l'opposé de la conception gidienne. La conception de Rolland fait écho, en revanche, à la lecture proposée par Gide des personnages de Dostoïevski : « Il faut ajouter que les autres, les grandes figures du premier plan, il ne les peint pas, pour ainsi dire, mais les laisse se peindre elles-mêmes, tout au cours du livre, en un portrait sans cesse changeant, jamais achevé. Ses principaux personnages restent toujours en formation, toujours mal dégagés de l'ombre¹³¹. » L'indépendance d'un personnage en un sens auteur de lui-même correspond ainsi à un refus de la clôture du sens, qui contribue à susciter un « effet-personne ».

Autre caution intellectuelle d'une stature indéniable, Alain renchérit sur cette ligne argumentative dans le numéro d'août 1928 de la *N.R.F.*, en soulignant l'inopportunité d'une connaissance trop approfondie du personnage. Le romancier doit en particulier se garder de tracer à l'avance la trajectoire de son personnage, sous peine de le voir crouler sous le poids d'une idée :

Des projets de l'homme, du passé, de l'étiquette, de l'homme enfin tel qu'il se présente, comme un huissier qui s'annoncerait lui-même, il ne veut rien savoir. Il observe et conserve, à ce qu'il me semble, la forme et le mouvement ; autre expression, elle-même, inexprimable,

¹²⁹ Colas Breugnot est le troisième héros romanesque de Romain Rolland.

¹³⁰ R. Rolland, *L'Âme enchantée*, p. XXI.

¹³¹ Gide, *Dostoïevski*, p. 63.

mais qui a de l'avenir, qui se trouve ici à l'état naissant, comme disent les chimistes, et qui peut entrer en combinaison. Un tel être a de l'avenir ; il n'est point fini ; il commence. Et c'est cet avenir réellement indéterminé qui fait la vie d'un personnage ; au lieu que, dans le romancier qui pense trop son homme, tout est défini dès le commencement ; et je sens qu'il me raconte une histoire déjà finie. L'idée a tué le personnage¹³².

Le personnage est nécessairement « à suivre » : c'est sans doute dans cette dimension fondamentale d'inachèvement qu'on touche à la ressemblance la plus profonde entre le roman-fleuve et le feuilleton. Mais comment penser une autonomie du personnage alors que la responsabilité de l'auteur dans sa création est, malgré les dénégations de Gide, inévitable ?

Mauriac affirme de manière beaucoup plus radicale encore la liberté du personnage. En 1928, dans « Le roman », il fait de cette liberté du personnage, plus qu'une constatation, une nécessité d'ordre poétique. C'est aussi une nécessité logique : pas de « vie » du personnage sans révolte.

Qu'il me soit permis d'apporter ici, en homme de métier, le témoignage de mon expérience : lorsque l'un de mes héros avance docilement dans la direction que je lui ai assignée, lorsqu'il accomplit toutes les étapes fixées par moi, et fait tous les gestes que j'attendais de lui, je m'inquiète ; cette soumission à mes desseins prouve qu'il n'a pas de vie propre, qu'il ne s'est pas détaché de moi, qu'il demeure enfin une entité, une abstraction ; je ne suis content de mon travail que lorsque ma créature me résiste, lorsqu'elle se cabre devant les actions que j'avais résolu de lui faire commettre ; peut-être est-ce le fait de tous les créateurs de préférer à l'enfant sage l'enfant prodigue. Je ne suis jamais tant rassuré sur la valeur de mon ouvrage que lorsque mon héros m'oblige à changer la direction de mon livre, me pousse, m'entraîne vers des horizons que d'abord je n'avais pas entrevus. Ceci peut nous aider à comprendre que, tout en ordonnant la psychologie des protagonistes de nos drames, selon la tradition française, nous puissions cependant, dans une mesure qu'il appartient à chaque créateur de déterminer pour lui-même, nous puissions faire confiance à ces êtres sortis de nous et à qui nous avons insufflé la vie, respecter leurs bizarreries, leurs contradictions, leurs extravagances, – tenir compte enfin de tout ce qui, en eux, nous paraît imprévu, inattendu, car c'est là le battement même du cœur de chair que nous lui avons donné¹³³.

Dans cette conception aux accents nettement religieux, le romancier joue face au personnage le rôle de Dieu : le mystère de la prédestination et du libre-arbitre se rejoue entre eux. Martin du Gard maintient dans sa réflexion critique la tension problématique entre création et libération du personnage, mais la persona de romancier qu'il se forge est située sur un tout autre plan. L'impuissance jouée et ressentie face à ses personnages le pousse à renoncer à son rôle de romancier, pour se cantonner à celui, plus ingrat et plus satisfaisant, de l'historiographe. L'indépendance des personnages exerce à son tour une contrainte sur le romancier, dans la mesure où il perçoit leur évolution comme gravée dans la pierre – à l'instar des événements historiques.

¹³² Alain, *Propos sur les Beaux-Arts* [août 1928], p. 228.

¹³³ F. Mauriac, « Le roman » [1928], *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 767.

J'ai hâte d'arriver à la guerre ; mais mes bonshommes vivent plus que je ne voudrais, et ils me font les quatre cents coups en cette année 1913-14 ! Plus je vais et moins je me sens romancier, plus je me vois historien. Les amours de Jacques *m'assomment* ; mais je ne puis faire que ses aventures ne soient pas arrivées ; et je ne puis pas plus éviter le récit de ses amours qu'un historien de Bonaparte ne peut raconter Brumaire sans parler de la rue de la Victoire et de Joséphine de Beauharnais !... Et puis, à tort ou à raison, il me semble que c'est seulement par le détail que mon œuvre vaut quelque chose ; c'est ça qui l'enracine si fort dans la réalité humaine. (...) Me voici, bon gré mal gré, l'historiographe des Thibault, et ce sont eux qui me mènent. Si j'essayais de donner un coup de pouce à la direction de leurs existences et si je voulais raconter d'eux autre chose que ce qu'ils ont réellement fait au cours de cette vie qu'ils ont si indiscutablement menée dans mon esprit depuis dix ans, je fausserais tout, je décalerais tout l'ensemble : je suis condamné à les suivre pas à pas ; non plus en romancier, mais en historien. Et j'enrage en pure perte¹³⁴...

Cette frustration appuyée dissimule une certaine jubilation, puisque l'impuissance de l'auteur sanctionne en fait son succès : il s'agit de transcrire, non plus d'écrire, la biographie imaginaire de ces évadés. L'évasion de Jacques, en particulier, est d'autant plus spectaculaire qu'il est le seul à être au départ cerné par les données biographiques d'un personnage historique : Pierre Margaritis. Mais, là où l'ami disparu présente la vue d'ensemble d'un destin achevé, Jacques, en dépit du plan méticuleux de son auteur, a encore la vie devant lui¹³⁵ :

Les premiers traits de Jacques sont de Pierre. Cela a été à peu près pendant la fugue à Marseille. Mais dès le pénitencier j'ai senti que Jacques *m'échappait*. Exactement comme un père peut le sentir pour un enfant, comme je le sens pour Christiane.

Et maintenant, c'est fini : *Jacques existe*. Il vit d'une existence à lui. j'essaie de le ramener dans les contours de Pierre. Je ne peux plus. Il se développe librement, d'après sa logique à lui, et me force la main quand j'essaie de le réduire au souvenir de Pierre¹³⁶.

Cette thèse de l'autonomisation du personnage se fonde sur l'hypothèse que ce que nous connaissons sous le nom de « personnage de papier » s'enrichit d'une dimension inconsciente, qui joue dans le processus de sa création aussi bien que dans celui de sa réception. On retrouve à l'heure actuelle la naïveté ou l'audace de cette conception dans les outils de réflexion proposés par Pierre Bayard, qui met en évidence chez les personnages un pouvoir de dissimulation.

Un grand nombre d'éléments de leur vie, tant psychique qu'événementielle, ne nous sont pas communiqués. Cette incertitude a partie liée avec un point essentiel que j'étudierai plus loin, qui est le mode particulier d'existence des personnages littéraires, lesquels, j'en ai la conviction, jouissent d'une autonomie beaucoup plus grande que celle qu'on leur prête et sont donc en mesure de prendre des initiatives, à l'insu de l'écrivain comme du lecteur¹³⁷.

¹³⁴ Martin du Gard, lettre à Lucien Maury du 5 décembre 1930, *Correspondance générale*, t. 5, p. 134.

¹³⁵ On retrouve chez Thibaudet la conception erratique du personnage : « Un romancier, ayant conçu l'embryon de ses personnages, vit avec ces personnages, se laisse conduire par leurs expériences de vie, se garde de vivre leur durée avant qu'eux-mêmes l'aient vécue. », A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 185.

¹³⁶ *Journal*, t. 2, p. 265.

¹³⁷ P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 68.

Mais dans quelle mesure les initiatives des personnages peuvent-elle mettre en danger le déploiement de l'intrigue ? Comment concevoir une composition du roman-fleuve, si c'est un texte à la fois démesuré et désordonné par un principe de contestation interne ?

C'est la question que pose Romains, dont le propos, moins fantasmagique, est orienté vers les aspects techniques du problème. Il part lui aussi de l'idée d'une indépendance du personnage, qui prend vie peu à peu, et fait du compte-rendu de ses états d'esprit une activité d'observation, non de création¹³⁸. Son rôle se rapproche donc plutôt de celui de l'expérimentateur naturaliste. Mais cet expérimentateur est également le seul garant de la cohérence du vaste univers romanesque qu'il a créé¹³⁹. Si Mauriac lui reproche de se comporter en « dieu normalien », incapable d'abdiquer le contrôle sur sa création, c'est parce que Romains juge qu'une liberté totale accordée aux personnages serait un principe de perturbation de la structure textuelle trop puissant. Le jeu sur le libre-arbitre du personnage, en effet, se complique d'autant lorsqu'il s'agit d'un personnel romanesque de vaste dimensions. Le romancier louvoie perpétuellement entre l'excès de maîtrise et l'absence totale de contrôle. Romains décrit ainsi l'entre-deux dans lequel l'enferme la position de créateur fictionnel.

Il ne suffit plus alors, en effet, de laisser le personnage suivre sa pente, dévider peu à peu le fil de sa destinée, faire les actions qu'il a envie de faire. Il faut encore veiller aux correspondances que doivent entretenir entre elles ces séries d'actions ; à leurs influences mutuelles ; à leurs points de rencontre et de choc ; aux nouvelles directions de destinées qui en résultent. Bref, une imitation, à une échelle plus ou moins réduite, du problème que pose n'importe quel « univers » pour la pensée créatrice, qui se charge tout à la fois de le prévoir et de l'organiser, et qui est tenue de résoudre cette quadrature du cercle qu'on pourrait appeler la quadrature « divine » : faire que chaque être se développe et évolue librement comme selon sa loi, et, pourtant, que toutes ces libres évolutions de destinées se composent et se déterminent¹⁴⁰.

De « laisser » à « veiller », le rôle de l'écrivain s'infléchit. Par opposition à des romans entièrement simultanés, comme *Manhattan Transfer* ou la trilogie *U.S.A.*, l'œuvre de Romains se veut régie par une instance plus nettement unificatrice et organisatrice, ce qui

¹³⁸ J. Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, p. 108 sq.

¹³⁹ Olivier Rony confirme la position démiurgique adoptée par Jules Romains vis-à-vis du monde fictionnel qu'il suscite : « Ce qu'il voudrait, c'est réunir simultanément en un seul livre les mémoires d'une œuvre et d'une vie. Un livre unique et multiple. Il pourrait s'y raconter, y raconter un monde à lui, dont il serait le créateur permanent, dont il dépendrait certes, mais qui lui devrait tout. Il y a du démiurge évidemment dans un pareil rêve de création absolue. Il n'est pas jusqu'au début des *Hommes de bonne volonté* qui ne le souligne : une vue aérienne panoramique plongeant soudain sur l'anonymat grouillant des rues de Paris, dans lequel, tel un dieu qui séparerait la lumière des ténèbres pour donner naissance à sa création, il a l'air de choisir ceux qu'il a élus. » ; O. Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, p. 376.

¹⁴⁰ J. Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, p. 107.

cristallise le caractère problématique de la thèse de l'indépendance des personnages. L'abdication totale du contrôle par le romancier, en effet, lui semble pouvoir ressortir plus de la facilité que du défi. Romains pointe ainsi des dangers supplémentaires :

Que cette autonomie des personnages comporte une part d'illusion consentie ou favorisée ; que ce soit une façon pour l'auteur de s'abandonner aux mouvements de son imagination (...), c'est ce qu'une critique attentive ne manquerait pas de faire souvent paraître. Elle s'étonnerait, en particulier, que ces créatures du romancier aient une terrible propension à se trouver comme par hasard aux mêmes endroits, mêlées aux mêmes événements locaux, à devenir les unes pour les autres des agents de la destinée un peu trop exclusifs et prévus, un peu trop sous la main¹⁴¹.

Cette « illusion consentie ou favorisée » est peut-être l'élément essentiel de la poétique mimétique du roman-fleuve. Pourtant, cette confiance que pose l'auteur en sa propre imagination, sur laquelle ne doit pas peser de contrôle intellectuel, comporte des dangers qui rendent la posture de l'illusion consentie difficile à tenir. Peut-être la seule solution est-elle, dans ces conditions, de maintenir la tension entre perte et ressaisie de la maîtrise du développement du texte.

Le personnage lacunaire

Cette tension reproduirait ainsi celle qui se fait jour à travers le développement de l'effet-personne : le personnage est à la fois livré à la connaissance approfondie du lecteur et dérobé. L'entreprise épistémologique que constitue le roman-fleuve se trouve, du fait du postulat de l'indépendance du personnage, irrémédiablement lacunaire. Le personnage est essentiellement fragmentaire : sa vie se poursuit en dehors du roman¹⁴². Ce qui est retranscrit au niveau thématique dans *Les Thibault*, puisque le roman-fleuve se structure autour des trois fuites de Jacques – à Marseille, à Genève, puis dans la mort. Les ellipses de son destin sont consubstantielles au personnage : le caractère fragmentaire de Jacques fait partie de l'arsenal illusionniste de l'auteur. Dans le portrait qu'il lui consacre dans le *Mercur de France*, Gaëtan Picon reconnaît ainsi à Martin du Gard la capacité à créer des personnages qui échappent à une causalité trop évidente, et ainsi à la capacité anticipatrice du lecteur¹⁴³. Sa lecture des

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴² Voir à ce sujet la synthèse critique de Christine Montalbetti, dans l'introduction à son anthologie critique : *Le personnage*, GF coll. « Corpus », 2003, p. 21-27.

¹⁴³ Voir également l'article de R. Fernandez, qui soutient dans la *Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1924, p. 110, que les personnages de *La Belle Saison* « abandonnés à leur devenir, non point (...) apparitions sentimentales (...) ou silhouettes plates » sont des « personnages à trois dimensions ». Voir encore P. Cryle, *Martin du Gard : de l'intégrité de l'être à l'intégrité du roman*, Paris, Minard, 1986, p. 46.

Thibault permet de montrer comment l'indépendance supposée du personnage construit une nouvelle forme de réalisme, qui inclut une part d'obscurité¹⁴⁴. Au lieu que toutes les actions du personnage découlent de son caractère ou puissent être déduites de son type, le lecteur achoppera sur les détails de son comportement¹⁴⁵. Sa figure se constituera donc de façon inductive, par la somme de ses actions contradictoires. Martin du Gard rend ainsi compte du paradoxe qui veut qu'une personne nous soit toujours à la fois connue et inconnue :

Les gens de *Guerre et paix*, d'*Anna Karénine*, de *Crime et châtiment*, de *L'Idiot*, écrit-il, me sont certainement aussi familiers que des êtres avec qui j'aurais réellement vécu ; j'ai devant eux cette connaissance très approfondie, et en même temps incomplète, forcément incomplète, qu'on a devant des êtres réels, qu'on connaît bien, mais qui, par ce fait qu'ils sont vivants, riches de vie, ont sans cesse des faces nouvelles de leur caractère à laisser découvrir¹⁴⁶.

L'image du lecteur immergé dans un monde fictionnel est renversée : ce sont les personnages qui sortent du livre pour rejoindre le monde, en passant par la mémoire du lecteur.

Le roman-fleuve devient ainsi le lieu d'une tension entre volonté d'une saisie de la personne, et résignation au fait qu'elle est par définition inconnaissable. Le roman n'est là que pour rémunérer dans une certaine mesure ce défaut de compréhension qui nous enferme chacun, selon Martin du Gard, dans notre « sac de peau »¹⁴⁷.

¹⁴⁴ « Si *Les Thibault* sont un grand livre, c'est avant tout par une succession de trouvailles qui sont des trouvailles vraies. Trouvailles méritoires parce qu'elles consistent souvent à taire, non à dire, et parce qu'il leur arrive d'arracher le personnage à la logique abstraite pour le fonder sur l'imprévisibilité de la vie. On parle beaucoup, à propos de Martin du Gard, de réalisme. Mais son réalisme consiste à suggérer ce que l'on ne voit pas aussi bien qu'à noter ce qu'on voit. Une part essentielle des personnages et de leurs rapports est laissée dans l'ombre : et le romancier montre cette ombre d'un doigt léger sans la dissiper. » ; G. Picon, « Portrait et situation de Roger Martin du Gard », *Mercure de France*, vol. 334, septembre 1958, p. 20.

¹⁴⁵ « Il faudrait citer aussi toutes les trouvailles par lesquelles, échappant à la détermination de leur caractère, les personnages accèdent à l'imprévisibilité de la vie. Où nous attendions Jacques, à la sortie du pénitencier, révolté ou brisé, nous le trouvons silencieux : ne sachant plus où il en est, privé de lui-même. Devant son père agonisant, sa rancune va-t-elle se durcir ? Sa tendresse refoulée va-t-elle crever ? Ni l'un ni l'autre. Il oscille entre la pitié et l'indifférence. Il est vrai que, dans l'œuvre, il représente la part du contradictoire. Mais Antoine le simple, le clair, le raisonnable, "l'homme moyen" est fait lui aussi de possibilités contradictoires, de stratifications successives, et nous ne savons jamais ce qui, sous le choc de l'événement, va monter à la surface. » ; G. Picon, « Portrait et situation de Roger Martin du Gard », *Mercure de France*, vol. 334, septembre 1958, p. 21.

¹⁴⁶ Martin du Gard, lettre à Pierre Margaritis du 30 octobre 1916, *Journal*, t. 1, p. 732. Mauriac s'appuie sur cette dimension pour distinguer le roman « moderne » du roman balzacien : « ici apparaît une autre tendance très nette du roman moderne, et qui l'oppose au roman issu de Balzac ; nous souhaiterions ne pas introduire dans l'étude de l'homme une logique qui fût extérieure à l'homme ; nous craignons de lui imposer un ordre arbitraire. Un héros de Balzac est toujours cohérent, il n'est aucun de ses actes qui ne puisse être expliqué par sa passion dominante, ni qui ne soit dans la ligne de son personnage ; et cela certes est excellent ; on a le droit de concevoir l'art comme un ordre imposé à la nature ; on peut considérer que le propre du romancier est justement de débrouiller, d'organiser, d'équilibrer le chaos de l'être humain. » ; F. Mauriac, « Le roman », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 762.

¹⁴⁷ Martin du Gard, lettre à Jean Fernet du 12 mars 1918, *Correspondance générale*, t. 2, p. 229. Voir aussi K. Haedens, *Paradoxe sur le roman*, p. 36 : « Nous savons peu de choses des êtres que nous rencontrons dans la vie, les plus proches nous restent parfois étrangers. Si le hasard nous fait comprendre un de leurs gestes, il nous arrive d'être stupéfaits de l'inconnu qu'un geste révèle. Or, on demande au romancier de nous montrer des êtres

Savez-vous exactement ce que Tolstoï pense de Natacha ? moi, non. Il nous la montre agissant, vivant, devant nous. Et si Natacha est si vivante, c'est justement parce qu'elle nous est donnée sans intention (visible), sans étiquette, et que nous sommes libres de la juger adorable ou agaçante, selon notre humeur ou nos goûts personnels. Je vous défie bien de faire en trois lignes, ou en vingt, une analyse de son caractère qui la contienne en entier, dans ses multiples complexités d'être vivant ! Vous pourrez dire : « Elle est ceci, et cela », et ce sera sans doute exact. Mais elle est encore bien autre chose que ceci ou cela, et parfois tout l'opposé ; et tous les jugements qu'on peut porter sur elle sont à la fois vrais et faux, toujours incomplets. Ce qui fait l'admirable réussite de cette peinture, c'est qu'elle échappe à toute analyse, c'est qu'on sent toujours qu'elle est beaucoup plus qu'elle ne paraît et impossible à étiqueter, à enfermer dans une définition : comme sont les êtres vivants¹⁴⁸.

Le personnage vivant pourra être reconnu comme personne dans l'impossibilité, précisément, qu'il y a à le connaître entièrement. Le lecteur ne peut donc que reconnaître un personnage, sans le connaître jamais tout à fait. C'est là une première façon dont peut s'incarner le personnage vivant. Mais nous pouvons également reconnaître comme vivants, sur un mode différent, des personnages qui nous sont familiers du fait de leur postérité littéraire ou de la ressemblance que nous leur reconnaissons avec des comportements humains – des personnages qui ont place, comme Rastignac ou Œdipe, dans notre « grand livre » intérieur. La reconnaissance du personnage vivant par le lecteur rend donc compatible, contre toute attente, la conception du personnage indépendant avec la notion de type – qui est aussi revendiquée par les auteurs de roman-fleuve.

1.4.2. *Le commun et l'exceptionnel : Tolstoï et Dostoïevski*

La conception du personnage vivant, fondée sur le travail de l'individualité, semble a priori exclure de la poétique romanesque la notion de type, héritée de la comédie et gravée dans l'histoire du roman par Balzac. Pourtant, le type reste un horizon du roman, au même titre que le personnage vivant. Martin du Gard écrit à Duhamel, à propos de *Deux hommes* : « Je commence à voir ce qu'est en réalité votre Salavin ; et je vous prédis, si vous parvenez à vous en délivrer complètement, à l'objectiver tout entier, tel qu'il est en vous, encore si caché, si confus, et douloureux, – je vous prédis un de ces grands bouquins qui créent un type et font

pareils à ceux que nous rencontrons dans le roman, c'est-à-dire des êtres que nous ne connaissons pas ou dont nous n'avons pu saisir que des apparences élémentaires. »

¹⁴⁸ Martin du Gard, lettre à Jean Morand du 26 avril 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 459. Voir aussi dans le *Journal*, où Martin du Gard déclare que les héros de roman français sont « des silhouettes dessinées d'un contour net et définitif ». « Mais ce frémissement de la vie, ce flou, ce frémissement de l'être qui vit encore, qui palpète, qui change sans cesse, puisque la vie est une transformation de chaque seconde, voilà ce qu'a su fixer le génie russe. », conclut-il ; *Journal*, t. 1, p. 733.

date »¹⁴⁹. L'idée d'engendrement, celle d'objectivation renvoient bien à la conception du personnage indépendant, mais comment le personnage peut-il produire une illusion mimétique complète s'il renvoie à une catégorie de personnes, ou à un concept ? le type ne présente-t-il pas un degré d'abstraction qui semble l'opposer diamétralement au personnage-personne ? De fait, la tentation du type est parfois présentée comme un danger qui guette le romancier réaliste. C'est ainsi que Martin du Gard conteste à plusieurs reprises le personnage de Cécile, la muse de la musique dans *La Chronique des Pasquier*, qu'il juge trop abstrait¹⁵⁰.

Le type est en réalité le lieu d'une ambiguïté fondamentale, dans la mesure où il semble concilier singularité et universalité : un personnage type comme le père Goriot est à la fois parfaitement unique et universel. Le but, ainsi, n'est pas de produire un exemplaire rattachable à un concept, mais d'ajouter un archétype à la mémoire collective des lecteurs. À propos de *Cri des profondeurs*, Martin du Gard écrit encore à Duhamel : « Créer des êtres représentatifs, doués de "présence" grâce à la vie que l'auteur est parvenu à leur donner, – qui, à la fois, surprennent par leur originalité et sont cependant l'échantillon d'un "type" humain, général et bien caractérisé, mais qui, jusque là, n'avait jamais été défini, dégagé de la collectivité, – c'est notre plus difficile objectif de romanciers¹⁵¹. » Le type, en effet, ne doit pas être copié, mais créé. L'enjeu véritable du roman réaliste serait de doter la mémoire collective de nouveaux types.

Le type est-il donc l'incarnation du commun, de ce que partagent les lecteurs, ou est-il du côté de l'exceptionnel ? Dans la perspective de Martin du Gard, Salavin, avec toutes ses pathologies et ses idiosyncrasies, relève sans aucun doute de l'exceptionnel, mais la reconnaissance que lui accordent les lecteurs en fait un type. Cette reconnaissance est fondée sur la conviction du caractère profondément représentatif du personnage. Salavin

¹⁴⁹ Lettre du 17 juin 1924, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 112.

¹⁵⁰ Martin du Gard reproche à plusieurs reprises à Duhamel d'avoir produit, avec le personnage de Cécile, une pure allégorie. Il écrit, à la lecture du *Jardin des bêtes sauvages* : « Un reproche : Cécile. *Pour l'instant*, dans ce volume-là, le personnage de Cécile détonne par je ne sais quelle insensibilité, inexistence, parmi des êtres si bien circonscrits ; on dirait un tableau inachevé, un groupe de portraits parmi lesquels resterait une figure en blanc que le peintre n'aurait pas eu le temps de peindre, et dont il n'y aurait que la place ; ça fait un vide, un trou. Mais sans doute te réserves-tu ? un peu artificiel peut-être aussi d'avoir centralisé en elle la sainteté miraculeuse de l'art ? Oui, miraculeuse... Elle fait un peu « apparition », elle manque d'épaisseur, de réalité concrète. Est-ce exprès ? Et as-tu raison ? » ; Lettre du 14 mars 1934, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 264. Duhamel lui promet, dans la lettre du 17 mars 1934 (*Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 265), qu'il « verra » Cécile bientôt. Mais Martin du Gard persiste dans son reproche. À propos de sur *Vue de la terre promise*, il lui écrit : « Tu m'avais promis une Cécile moins inhumaine. Je crois que tu n'y parviendras pas. Merci pour tes efforts. Mais elle demeure une statue d'albâtre à laquelle Pygmalion lui-même ne réussirait pas vraiment à donner la vie. Elle a beau casser des vases, elle reste une entité ; et, comme tu l'avoues toi-même, "elle est ton besoin de joie et de pureté." Tant pis. Je m'y ferai. » ; Lettre du 28 octobre 1934, *Correspondance Martin du Gard – Duhamel*, p. 272.

¹⁵¹ Lettre du 31 janvier 1952, *Correspondance Martin du Gard-Duhamel*, p. 401.

est « humain, trop humain ». Obéissant au paradoxe proustien selon lequel « c'est à la cime du particulier qu'éclôt le général », le type concilierait ainsi une singularité maximale avec une banalité maximale¹⁵².

La notion de type nous permet donc de toucher à une autre problématique, qui fait notamment l'objet d'une longue conversation par lettre interposée entre Gide et Martin du Gard : celle du banal et de l'exceptionnel (qui recoupe l'opposition, évoquée par Maupassant et aussitôt dépassée, entre vraisemblable et vrai). Deux thèses antagonistes sur les moyens et les conditions de possibilité d'un réalisme intégral sont en présence, incarnées par deux figures paradigmatiques : Tolstoï et Dostoïevski. D'après la première thèse, le réalisme opère quand le lecteur se trouve en situation de reconnaissance immédiate. La tâche du romancier est donc de représenter le banal. D'après la seconde, un réalisme intégral ne peut se contenter du banal, qui abolit artificiellement les différences. Il lui faut donc s'affronter à l'exceptionnel.

La position de Martin du Gard est initialement proche de la première thèse. Ce que confirme la reconnaissance de Gide : selon lui, la banalité connaît dans l'écriture de son ami une réhabilitation incontournable, dans la mesure où la lecture du roman-fleuve offre un parallèle immédiat avec les rencontres que nous faisons dans la réalité. À côté d'un roman comme *Les Thibault*, la production romanesque contemporaine prend un caractère fabriqué.

Oui, sans doute, cela est banal ; c'est-à-dire que ces personnages ne se distinguent pas de ceux que vous rencontrez tous les jours. Banal oui ; puissamment banal. Et tout autre livre à côté (je parle de ceux de notre époque) paraît aussitôt quintessencié, recherché, précieux. Oui, ces livres de solide et robuste bon sens s'opposent à la préciosité générale. (...) Je comprends, en lisant *Les Thibault*, que ceux-là seuls m'intéressent profondément, qui luttent contre leur époque et nagent à contre-courant. Je ne viens pas prétendre que Martin du Gard soit le seul de nos jours à n'être point précieux, mais il me paraît que parmi les non-précieux lui seul compte¹⁵³.

Le caractère quelque peu réactionnaire d'une poétique réaliste opposée à tout travail ornemental du style, comme l'implique le rejet de la préciosité, est ici renversé en posture quasi provocante. Pourtant, la position de Martin du Gard n'est pas uniforme, dans la mesure où il remet perpétuellement en question les fondements de son esthétique. Lui qui s'est toujours dit « de la famille de Tolstoï » doute par moments de la pertinence de l'observation comme moteur poétique. Cette mimésis, fondée sur le désir de faire du roman une scène, risque l'enfermement dans la surface des choses. Aussi faut-il mettre à distance les éléments traditionnels du roman réaliste et naturaliste.

¹⁵² Proust, lettre à Daniel Halévy, *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1965, p. 248.

¹⁵³ Gide, « Martin du Gard, lettre à Mme X », *N.R.F.*, décembre 1929, p. 763-4, citée dans *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 694.

Et ce qu'il faut laisser tomber, c'est ce à quoi j'ai toujours attaché trop d'importance, le détail accessoire, le cadre, le décor, le geste vrai mais inutile, la copie servile de la vie extérieure, cette puérole mise en scène qui nous ravissait dans le théâtre Antoine et qui ne s'inspirait que des apparences de la vie. J'ai toujours cette tendance, superficiellement réaliste, pour peindre un personnage, d'attacher de l'importance à sa cravate, à son cigare, à ses tics, à ces gestes banals que l'art a jusqu'ici négligés à juste titre. *Cela est plus facile* que d'atteindre le fond d'un être. Il est plus facile de faire du mauvais Tolstoï que du mauvais Dostoïevski. Et j'ai derrière moi un long apprentissage de ces descriptions extérieures, j'ai longtemps travaillé à saisir et à dessiner ces détails superficiels. Il faut maintenant travailler en profondeur, exalter mon réalisme, mais le diriger en profondeur¹⁵⁴.

Tandis que Tolstoï est associé à la surface, l'exploration des profondeurs est dévolue à Dostoïevski. Martin du Gard réfute ici le paradigme poétique de la pure observation. L'élément par lequel sa poétique décroche du modèle tolstoïen découle en fait de la conception du personnage qu'ils partagent. Le personnage, indépendant, garde son secret ; or Martin du Gard est si obsédé par son incapacité à doter ses propres personnages de cette dimension obscure qu'il en fait le motif principal de ses doutes de romancier. Il reconnaît à Dostoïevski, dont Gide lui cite l'exemple à maintes reprises, le pouvoir de mettre en évidence ce secret : « Il est bien vrai que Dostoïevski est le plus grand de tous, et qu'il fait pâlir même Tolstoï. Il est le seul qui ait su atteindre et rendre le *secret* qui est en chaque être, cette zone indistincte, trouble, pleine de contradictions à la fois et de logique, ces ténèbres que la conscience individuelle n'éclaire que par lueurs intermittentes, et où gît cependant le centre, le noyau réel de chaque être¹⁵⁵. » Dans la mesure où la poétique romanesque doit coïncider avec une exploration de la conscience et des mystères de son fonctionnement, on peut parler à propos de Martin du Gard, aussi bien que de Proust, d'une poétique du secret. Ils partagent une vision du mystère des êtres et de leur enfermement en soi, de l'impossibilité à percer un for intérieur.

Un privilège est ainsi accordé à Dostoïevski en ce qui concerne la peinture des personnages dans toute leur complexité. « Les personnages de Tolstoï, je les vois vivre. », écrit Martin du Gard, « Ceux de Dostoïevski, je suis eux-mêmes, tout à tous, et j'entre si loin en eux que je ne les comprends plus bien¹⁵⁶. » Il distingue donc entre deux types de lecture : l'une fondée sur l'observation, la faculté imageante qu'est l'imagination, et la compréhension, lecture suscitée par Tolstoï ; et l'autre qui va de la contemplation à la confusion, conciliant paradoxalement projection identifiante et incompréhension. C'est parce qu'ils échappent à

¹⁵⁴ 29 août 1919, *Journal*, t. 2, p. 30.

¹⁵⁵ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 7 mars 1922, *Journal*, t. 2, p. 293.

¹⁵⁶ Martin du Gard, lettre à Hélène Martin du Gard du 16 janvier 1915, *Journal*, t. 1, p. 588.

notre compréhension que les personnages de Dostoïevski produisent l'effet-personne le plus efficace.

Pourtant, Martin du Gard fait preuve d'une certaine méfiance à l'égard d'une esthétique dostoïevskienne qu'il ne se sent pas nécessairement capable d'égaliser. Le travail des personnages chez Dostoïevski comporte un autre risque : celui de l'artifice. Si bien qu'une dizaine d'années après les remarques citées plus haut, l'honnêteté qui transparait dans le choix du narrateur tolstoïen d'un rôle de pure observation reste valorisée.

Tolstoï ne me donne jamais que des spectacles semblables à ceux que la vie m'apporte, *mais* il me les fait voir, alors que, seul, je ne les verrais pas. Dostoïevski m'ouvre un *vasistas* sur un asile d'aliénés. Essayez de faire jouer par des acteurs une scène de *L'Idiot* ou des *Possédés*, en se conformant aux indications scéniques : ce sera si burlesque qu'on échappera même au pathétique de la Salpêtrière¹⁵⁷...

Il semble que Dostoïevski, en dépeignant un réel envahi par l'exceptionnel et la folie, fasse une place excessive au « veau à cinq pattes » que Martin du Gard préférerait bannir. Ce modèle, selon ce dernier, n'est pas importable : chez un épigone, il se ramène à un truquage. Le « truc », sur lequel la correspondance et le Journal reviennent à maintes reprises, consisterait en une complaisance à produire un personnage purement illogique ou inexplicable dans sa complexité. Aussi Martin du Gard se garde-t-il cette tentation : « Mais je préfère encore m'être tenu pauvrement dans cette psychologie courante –, à défaut de découvertes, de plongées géniales – plutôt que d'avoir cédé à ces fausses complexités auxquelles on se complaît aujourd'hui : la "sauce Dostoïevski"¹⁵⁸. »

Le problème, dès lors, soulevé aussi bien par Copeau que par Gide, dont l'autorité suffit à susciter chez Martin du Gard une remise en question aussi globale que profonde, est celui de l'éventuelle pauvreté du banal. C'est ainsi que Gide tente de convaincre Martin du Gard de surmonter sa peur de l'exceptionnel :

Cher ami, je ne comprends, ni par conséquent n'approuve (car je ne peux approuver ce que je ne comprends pas) cette peur que vous dites « de céder à la tentation de l'*étonnant*, du *très curieux* ». Il est certes très dangereux de courir après ; mais s'il n'est pas artificiel, s'il vient tout spontanément à votre esprit, pourquoi fuir ? Ces indications insolites, ces traits étranges que vous refusez de tracer, sont peut-être ceux qui, demain, feront le plus grand intérêt de vos livres. Ne pensez-vous pas que c'est par rapport à la psychologie courante et admise qu'ils prennent un caractère d'étrangeté qui vous effraie ? Ne répondent-ils pas précisément à ce que Duhamel ou Vildrac vous disait chercher si souvent en vain dans les livres, et marquer soudain d'une croix rouge lorsque par miracle il le rencontrait ? N'est-ce pas là précisément ce qui échapperait à la critique de Copeau comme à la mienne ; ce qui serait

¹⁵⁷ Martin du Gard, lettre à André Gide du 2 mars 1931, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 449.

¹⁵⁸ *Journal*, 6 septembre 1929, cité dans *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 693.

capable de nous donner, et à tant de lecteurs, ce frisson de surprise et d'inquiétude qui nous arrête et nous fait réfléchir, qui fait dresser devant nous l'interrogation...

Cher ami, ne vous méprenez pas. Vous savez que j'ai le plus grand amour du banal, de la norme, de l'ordinaire et que je cherche partout *la loi* ; mais je crois qu'il y a un abîme entre le vrai banal, le véritable ordinaire, et ce que le vulgaire imagine tel. Le banal, que j'exècre, c'est le banal de convention. Le banal que je m'efforce d'atteindre, c'est tel banal méconnu qui surprenne, – et ce n'est point du tout pour surprendre que je le recherche, mais c'est parce que ce banal est inconnu qu'il surprend. C'est celui-là que tout artiste véritable doit s'efforcer d'atteindre¹⁵⁹.

La critique formulée par Gide et Copeau est ici subsumée sous le reproche de la prévisibilité. Le travail de la banalité que souhaite approfondir Martin du Gard appauvrirait le mode de lecture du roman, en empêchant par définition tout effet de surprise, et partant tout déclenchement de la réflexion. Gide affirme pourtant, dans son amour de « la loi », ne pas vouloir consacrer son écriture à l'exceptionnel. L'enjeu qu'il assigne au roman, dès lors, est de débusquer « tel banal méconnu » – autrement dit, il s'agit de révéler que ce que nous prenons pour exceptionnel est banal. La banalité arborée dans l'ensemble de la société, en effet, n'implique pas de normalité générale. Chacun fait attention à revêtir les dehors de la banalité pour protéger son secret. L'enjeu du roman réaliste serait de révéler que la banalité telle que nous l'entendons (ce que Gide appelle un banal de convention) n'est qu'une notion illusoire. C'est en définitive l'exception qui est la règle. Cette idée se conçoit d'autant plus, dans la perspective de Gide, qu'on peut l'illustrer par un exemple évident et obsessionnel, que l'on retrouve chez Proust : la dissimulation de l'homosexualité. Ainsi, la conquête de la véritable banalité consiste en la mise en évidence d'une vérité dissimulée, mais valable pour tout un chacun.

Mais cette conception est largement paradoxale, dans la mesure où il s'agit d'une banalité susceptible de frapper le lecteur par son exactitude, alors que la sémantique de « banal » exclut a priori l'idée de surprise. On le voit, la solution au dilemme que fournit Gide repose sur une manière de jouer sur les mots : elle revient à nier tout bonnement la notion de banalité. C'est peut-être à cause de cette difficulté intrinsèque que la réponse de Martin du Gard maintient le choix de l'ordinaire comme sujet premier.

Mon ambition est de créer des personnages *d'un modèle courant*, non des exceptions. (Je crois d'ailleurs que, – à réussite égale, si l'on peut dire, – c'est plus difficile, et de beaucoup plus *durable*. Je crois, par exemple, Antoine bien plus « difficile à réussir » que Jacques... Ou même que Jenny. Mais, si je « réussis » Antoine, ce sera à force de sacrifices, et en m'interdisant justement de lui fournir de ces étrangetés qui plaisent tant aujourd'hui (et qui, peut-être, rendront bien des œuvres d'aujourd'hui aussi illisibles que sont pour nous les

¹⁵⁹ Lettre d'André Gide du 28 septembre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 354-355.

La quête de la banalité débouche donc sur une quête de l'universalité : elle est la condition d'un véritable réalisme, dont l'ambition inclut la volonté de s'élever au-dessus d'une époque. Le maintien de la ligne de la banalité est pour Martin du Gard un garde-fou contre le procédé d'une psychologie du personnage qu'il soupçonne à juste titre datée. Il perçoit en outre ce travail de la psychologie comme un apport purement externe au personnage, alors que sa vision du personnage exige qu'il se développe en fonction d'un principe interne, principe qui échapperait à la maîtrise de l'intelligence auctoriale. Il est donc contraint à s'en tenir, par prudence, à une certaine banalité.

La question se pose donc toujours : comment susciter un effet de profondeur des personnages ? Ou plutôt, puisqu'il ne s'agit pas d'exercer un contrôle absolu sur le personnage, comment révéler cette profondeur ? Comment faire pour situer ses personnages du côté de l'universel plutôt que de l'ordinaire ?

Je sens bien que je ne parviens pas à aller assez loin dans le cœur et l'esprit de mes personnages et que mes observations psychologiques ne vont pas avant. Les conseils que l'on peut me donner, je ne les peux pas suivre sans tomber un peu dans ce travers facile de compliquer gratuitement les caractères de mes personnages, d'y glisser ce grain d'inattendu, d'incohérence, de contradiction, qui fait que le lecteur, étonné et ravi, s'écrie : « Comme c'est profondément vu ! » Ça, je crois que je le ferais aussi bien qu'un autre, si j'en juge par le nombre de fois où je dois me retenir de le faire, pour ne pas céder à un entraînement artificiel, pour rester fermement dans la ligne réaliste que je ne veux pas quitter ; fût-ce en demeurant banal et plat. La difficulté, c'est d'apercevoir dans la nature de mes bonshommes des dessous, *qui y sont*, des complications et des *contradictions qui y sont*, (et non que j'ajouterais avec mon intelligence) ; et de rendre ces dessous intelligibles au lecteur¹⁶¹.

Martin du Gard s'appuie ici sur la conception du personnage qu'il a développée pour surmonter la difficulté du double impératif de profondeur et de naturel. Par un étonnant tour de passe-passe, il se dédouane de l'effet de profondeur, laissant à ses personnages, dans leur triomphante indépendance, le soin de le fournir eux-mêmes. Cette idée, qui semble naïve à première vue, l'est moins si on la replace dans le contexte des débuts de la psychanalyse. Lorsque Martin du Gard récuse l'intervention de l'intelligence, il compte sur celle de l'inconscient pour doter ses personnages d'une dimension nouvelle. La dimension inconsciente des personnages, ainsi (qui apporte une précision à l'idée assez floue de « profondeur »), peut naître en dehors de l'intervention consciente de l'auteur, grâce au travail de son propre inconscient. Cette hypothèse est effleurée dans une analyse sur l'invention des personnages chez Tolstoï.

¹⁶⁰ Martin du Gard, lettre à André Gide du 30 septembre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 356.

¹⁶¹ 6 septembre 1929, *Journal*, t. 2, p. 720.

Je crois – pour en revenir à l'*invention* dans le roman – qu'il y a chez un écrivain de génie une façon subconsciente d'*inventer* qui lui permet parfois d'atteindre dans ses inventions les qualités de spontanéité, de vérité en profondeur, que beaucoup d'écrivains montrent dans leurs écrits autobiographiques. (...) Tolstoï a le don d'inventer, en extrayant ce qu'il invente des profondes réserves de son expérience, de sa sensibilité. C'est une sorte de transposition. Il n'invente pas en projetant sa vision hors de lui ; il semble transfuser son propre sang aux êtres qu'il invente, et puiser en eux, comme d'autres ne peuvent puiser qu'en eux-mêmes¹⁶².

Ainsi, si Tolstoï peut compter sur le développement en profondeur de ses personnages, c'est grâce à la part vitale de lui-même qu'il leur a donnée. La création de personnages se confond donc dans une certaine mesure avec une exploration du moi¹⁶³. Pour l'auteur comme pour le lecteur, l'extériorité du personnage n'est qu'un détour. Et parce que c'est ce mystère si proche de nous qui est transposé dans les personnages, l'élément de surprise potentiel qui réside dans la découverte d'un fait psychologique inconnu (que l'on a vu Martin du Gard disqualifier comme une facilité), reçoit une portée différente : il n'est pas nécessairement lié à l'exceptionnel. Il s'agit en réalité pour le lecteur de retrouver quelque chose d'inconnu dans ce qu'il connaît le mieux.

En réalité, si je priais Dieu, je ne lui demanderais pas le don de « surprendre » mes lecteurs par l'inattendu de mes inventions psychologiques, mais de pénétrer si avant dans l'âme courante que j'y puisse *faire des découvertes* ; non pas donner au lecteur le sentiment de l'inattendu, mais le sentiment, au contraire, de toucher enfin le secrètement *attendu* ; *ce qu'il pressentait*¹⁶⁴. (En ceci, vous voyez, je ne crois pas qu'il me faille m'engager dans le chemin tracé par vos *Faux-Monnayeurs*. J'y marcherais d'un pas factice)¹⁶⁵.

Ce refus d'obliquer dans la direction des *Faux-Monnayeurs* ne témoigne pas d'une véritable divergence de vues. En réalité, Martin du Gard admet que la complexité des personnes est la chose du monde la mieux partagée. Simplement, il souhaite maintenir un meilleur équilibre

¹⁶² 13 septembre 1919, *Journal*, t. 2, p. 45.

¹⁶³ Cette articulation entre autobiographie et roman est également une intuition très prégnante chez Proust. Voir à ce sujet le chapitre de Dorrit Cohn sur *À la recherche du temps perdu* dans *Le propre de la fiction*. Gide livre un commentaire tout à fait parallèle à cette analyse à propos de Dostoïevski, en montrant que l'artiste donne vie à ses personnages en partageant avec eux une part inconsciente : « Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre... Dostoïevski ne s'est jamais cherché ; il s'est éperdument donné dans son œuvre. Il s'est perdu dans chacun des personnages de ses livres ; et c'est pourquoi dans chacun d'eux on le retrouve. Nous verrons tout à l'heure son excessive maladresse, dès qu'il parle en son propre nom ; son éloquence, tout au contraire, lorsque ses propres idées sont exprimées par ceux qu'il anime. C'est en leur prêtant vie qu'il se trouve. » ; Gide, *Dostoïevski*, p. 70.

¹⁶⁴ Cette formulation a pu être influencée, là encore, par la lecture du *Dostoïevski* de Gide, qui cite notamment cette phrase de *L'Idiot* : « Pourquoi, quand vous vous réveillez et rentrez dans le monde, sentez-vous presque toujours, et parfois avec une rare vivacité, que le songe en vous quittant emporte comme une énigme *indevinée* par vous ? L'extravagance de votre rêve vous fait sourire et en même temps vous sentez que ce tissu d'absurdités renferme une idée, mais une idée réelle, quelque chose qui existe, et qui a toujours existé dans votre cœur ; vous croyez trouver dans votre songe une prophétie attendue par vous... » (*L'Idiot*, t. 2, p. 185) ; Gide, *Dostoïevski*, p. 70.

¹⁶⁵ Martin du Gard, lettre à André Gide du 30 septembre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 356.

que celui qu'il décèle chez Gide entre les deux pôles de l'antithèse, banalité et complexité. La synthèse qu'il propose pour sortir de l'aporie consiste à faire du réalisme un instrument herméneutique, un instrument de dévoilement de faits psychologiques largement répandus, qui ne relèveraient donc pas de l'exceptionnel, mais qui nous échappent. Il faut se garder d'appeler anormal ce qui nous est simplement inconnu.

Je ne sais si je parviendrai à descendre vraiment très avant dans mes personnages, et à *compliquer* surabondamment leur psychologie pour atteindre un peu de cet imbroglio de sentiments et de passions contradictoires qui forme le vrai fond d'un être. (...) On m'accusera peut-être de faire *anormal* ; c'est toujours ce qu'on dit de ceux qui découvrent quelque chose qu'on laissait jusque-là dans l'ombre. L'anormal, en psychologie, c'est ce fragment de nature générale qui n'avait pas encore été étudié avec quelque relief¹⁶⁶.

Dans cette lettre de 1922 à Marcel de Coppet, Martin du Gard acceptait bel et bien le risque lié au traitement de l'exceptionnel. Mais Gide lui reproche de ne pas assumer suffisamment ce choix pour, par exemple, faire de Michele, l'enfant né d'un frère et d'une sœur dans *Confidence africaine*, autre chose qu'un enfant qui s'étirole, condamné par la maladie¹⁶⁷. Il trouve la conclusion de la nouvelle excessivement moralisante, et considère qu'elle ne fait qu'exclure de la norme éthique le couple incestueux, au lieu de fournir un point de vue nouveau – de sorte que le sujet exceptionnel de Martin du Gard est en quelque sorte rattrapé par une vision du monde dominée malgré tout par la norme.

La tension entre les deux pôles que représentent chacun Gide et Martin du Gard ne se résout donc pas entièrement avec cette première proposition de synthèse. En effet, tout en donnant raison à Martin du Gard, Gide continue à l'avertir des risques que comporte son orientation esthétique.

Pour moi, où que je regarde dans la vie je ne vois que du surprenant, sitôt que le regard passe outre la croûte Henry Monnier, où l'on s'en tient d'ordinaire. Ce qui me fait croire que, sans que l'œil y mette du sien, banalité ou étrangeté, (ennui, écœurement ou surprise) est dans le regard bien plus que dans la chose regardée. Et c'est bien ce que vous exprimez aussi lorsque vous m'écrivez que c'est en profondeur que vous prétendez « faire des découvertes ». Parfait. Mais faites-les¹⁶⁸.

La conception de Martin du Gard, en définitive, ne peut être confirmée que par la réception du roman-fleuve, qui seule pourra sanctionner les « découvertes » qu'il annonce. On remarque encore que le point commun essentiel à la position de Martin du Gard et à celle de Gide est le fait qu'ils considèrent le roman dans une large mesure comme une entreprise d'ordre épistémologique. En une tentative supplémentaire de faire coïncider les points de vue, Gide

¹⁶⁶ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 20 avril 1922, *Journal*, t. 2, p. 305.

¹⁶⁷ La querelle autour de Michele se cristallise dans la correspondance, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 453 sq.

¹⁶⁸ Lettre d'André Gide du 2 octobre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 357.

propose à son tour une synthèse : la distinction entre banal et exceptionnel peut être atténuée, dans la mesure où elle est liée au point de vue de l'auteur, et non intrinsèque à son sujet.

Buffon estimait indigne de lui de s'occuper des « trop petits animaux », des insectes. En quoi il prouvait qu'il n'était pas un véritable naturaliste. Je crains que vous n'agissiez de même à l'égard de ce que vous appelez, pour un triomphe plus facile : les « veaux à cinq pattes », les monstres, les exceptions. Je crois que le vrai naturaliste est celui qui sait retrouver, à travers l'exception apparente, la loi, la règle, et, artiste, peindre la créature à l'apparence la plus banale, comme il ferait une exception¹⁶⁹.

Le regard artistique tel qu'il est défini ici abolit doublement la différence entre banal et exceptionnel, en ramenant d'une part les exceptions apparemment dispersées à des lois générales, et en accordant inversement au sujet le plus banal l'attention que susciterait une aberration. On le voit, la querelle du « veau à cinq pattes » contribue à définir l'éthos de l'auteur réaliste : il lui faut maintenir face au monde une attention absolue.

C'est du fait de cette dimension éthique que la position des auteurs de roman-fleuve reste plus proche que celle de Gide du traitement de la banalité, d'un commun social, qu'il importe d'éclairer et d'explorer – au risque cependant d'une certaine platitude. Cette posture réaliste reste donc éminemment problématique.

1.4.3. D'une poétique illusionniste à un réalisme magique

La conception du réalisme que développent les auteurs de romans-fleuves hésite donc entre un illusionnisme dont Maupassant donnait déjà un premier mode d'emploi, et ce qu'on pourrait appeler par anticipation un réalisme « magique », dans la mesure où l'auteur lui-même tombe volontairement sous le coup de l'illusion suscitée. On pourrait proposer comme figure emblématique de ce type de réalisme la métalepse. Le roman-fleuve s'efforce en effet d'établir une équivoque entre réalité et fiction, et de mettre à profit une porosité maximale entre les mondes, pour susciter de nouveaux effets de lecture. Les auteurs de romans-fleuves développent dotent par exemple le personnage de la capacité à circuler dans le monde réel, par l'intermédiaire de la mémoire des lecteurs. Dans ces romans réalistes largement

¹⁶⁹ Lettre d'André Gide du 11 mars 1931, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 457-458.

historiques, le réel déborde sur la fiction, mais la fiction déborde à son tour sur le réel¹⁷⁰. On comprend, dès lors, le commentaire d'André Thérive à la parution des *Superbes* et des *Humbles* : « Ignorer l'univers créé par Jules Romains, ce serait désormais ignorer le réel¹⁷¹. »

Cette variation sur l'esthétique réaliste confirme la revendication par les auteurs de roman-fleuve de la filiation slave, dans la mesure où cette esthétique métaleptique apparaît très nettement dans la littérature critique sur le roman russe. Voici par exemple comment Vogüé rend compte de la façon dont le monde décrit par Dostoïevski est venu déborder sur le sien :

En cet instant, j'eus la vision rapide de toute l'œuvre du défunt, avec ses cruautés, ses épouvantes, ses tendresses, son exacte correspondance au monde qu'elle avait voulu peindre. Tous ces inconnus prirent des noms et des visages qui m'étaient familiers ; la chimère me les avait montrés dans les livres, la vie réelle me les rendait, agissant de même dans une scène d'horreur semblable. Les personnages de Dostoïevsky venaient le tourmenter jusqu'après la fin, ils lui apportaient leur piété gauche et rude, sans souci de profaner l'objet de cette piété. Cet hommage scandaleux, c'était bien celui qu'il eût aimé¹⁷².

Ainsi la critique du roman russe, que fréquentent nos auteurs, nourrit leur propre construction théorique. De façon très significative, la métalepse envahit également le discours du poéticien, auquel elle donne ainsi un caractère quasi merveilleux – ce qui est pour le moins étonnant si l'on considère que ces auteurs, attachés au devoir de véracité du roman mimétique, se veulent les émules des « grands honnêtes », comme dit Martin du Gard.

L'élément qui se dégage de la manière la plus récurrente, peut-être, des récits de création littéraire ou des discours prescriptifs que l'on retrouve dans les paratextes est la nécessité d'une déprise de la part de l'auteur, au profit d'un texte qui se déploierait comme en liberté, suivant les mouvements de personnages indépendants, libérés des schémas de pensée de l'auteur. C'est là le paradoxe fondamental, et le plus difficile à tenir, peut-être, de la conception maximaliste du réalisme qu'ont en partage les auteurs de roman-fleuve. Mais ce paradoxe a des ramifications multiples.

Les problèmes qui se cristallisent dans les discours théoriques, sans jamais être ni surmontés ni évacués, font du roman-fleuve le lieu d'une synthèse rêvée, et participent d'une esthétique qui procède par détours. Détour, en premier lieu, *par l'artifice pour y trouver le naturel* : le polissage du style doit le rendre aussi transparent qu'une vitre. Duhamel reformule ainsi le paradoxe du naturel artistique : « J'aime d'abord la vérité, la vérité naturelle. Et la

¹⁷⁰ La métalepse peut prendre un tour tragique : Vogüé rappelle que le crime décrit par Dostoïevski fut reproduit à la parution de *Crime et châtiment*, en 1866 ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 242.

¹⁷¹ *Le Temps*, 14 décembre 1932 et *Bulletin de la Société des Amis de Jules Romains*, n° 10, 1977, p. 38.

¹⁷² E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 255.

vérité n'est naturelle qu'au prix d'une savante préparation qui, le plus souvent, est une préparation simplificatrice et non pas amplificatrice et non pas nécessairement ramificatrice¹⁷³. » L'auteur doit donc, à force de maîtrise, s'efforcer d'imposer au lecteur l'impression de son absence.

Cette absence ne signifie cependant pas un renoncement à l'invention, au profit d'un réalisme qui tiendrait de la copie fidèle de la société et des événements. Aussi le second détour consiste-t-il à *passer par l'invention pour retrouver la copie*, voire le souvenir ; à passer par l'imagination pour retrouver une représentation photographique du réel, qui aurait la force persuasive de l'hypotypose. « Je constate que les mots typiques, révélateurs, ne sont presque jamais ceux que je place dans mes livres parce que je les ai entendus et notés ; mais au contraire ceux que, en me mettant bien dans la peau du personnage, j'*invente*, sans effort¹⁷⁴. », note Martin du Gard. L'expression elle-même est dévolue au personnage : le romancier se dédouane ainsi de la responsabilité d'une écriture qui procéderait de la même nécessité interne que les actes des personnages. Le détour par l'extériorité des personnages permet ainsi d'atteindre une qualité de véracité, qui est celle de l'autobiographie. En réalité, et ce n'est pas là le moindre paradoxe de cette esthétique, il n'est pas possible d'évacuer tout à fait le sème de la copie du mot mimésis. « *Mais* prenons garde, et n'oublions pas que "créer" est un bien grand mot et qu'un écrivain ne crée que fort relativement. On copie toujours quelque chose. On se retrouve toujours plus ou moins dans ce qu'on écrit, dans les personnages qu'on met en scène¹⁷⁵. », avertit Martin du Gard. L'auteur ne peut pas s'extraire entièrement de l'œuvre : il l'habite sur le mode de la présence-absence.

Il nous met ainsi sur la voie d'un troisième détour : *celui qui fait passer l'auteur par le travail de l'extériorité des personnages pour explorer leur intériorité* – et la sienne propre. Ce troisième détour part de la surface pour plonger dans les profondeurs, et de la peinture des détails extérieurs pour percer le mystère du réel. À cet égard, le roman-fleuve se situe une fois de plus dans le droit fil de la critique du roman russe : « Après la sympathie, le trait distinctif de ces réalistes est l'intelligence des dessous, de l'entour de la vie. Ils serrent l'étude du réel de plus près qu'on ne l'a jamais fait, ils y paraissent confinés ; et néanmoins, ils méditent sur l'invisible ; par-delà les choses connues qu'ils décrivent exactement, ils accordent une secrète attention aux choses inconnues qu'ils soupçonnent¹⁷⁶. », explique Vogüé. Le roman-fleuve se

¹⁷³ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 25.

¹⁷⁴ 29 juin 1928, *Journal*, t. 2, p. 650.

¹⁷⁵ Martin du Gard, lettre à Henriette Charasson du 20 décembre 1916, *Correspondance générale*, t. 2, p. 166.

¹⁷⁶ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 59.

confond donc bien, en dépit de la priorité qu'il accorde à l'illusion mimétique, avec la quête d'un sens caché. Pour autant, l'auteur ne saurait prétendre en détenir la clef.

Détour, enfin, par *l'effacement de l'auteur*, pour qu'un message puisse se dégager en dehors de toute intervention auctoriale. C'est ainsi que Martin du Gard refuse non seulement le roman à thèse, mais même une composition axée sur l'affrontement de thèmes et de thèses, qui attacherait inévitablement à l'œuvre une signification idéologique trop nette. C'est donc ici une double abdication de la maîtrise sur le texte qu'il prône.

Rien de plus dangereux que ces « intentions » théoriques, que de vouloir faire volontairement et sûrement du « contrepoint » ! Pourquoi échafauder des théories critiques, chercher des « thèmes » à entrecroiser, etc. Pourquoi « opposer » des christianismes différents ? Pourquoi d'avance vouloir donner à l'œuvre une « thèse » ? C'est *aller à contresens*. Partir des personnages, des êtres, de la psychol. : les connaître à fond, leur donner le plus de nuances possibles, de reliefs. Et les jeter dans leur aventure. Le reste s'orchestrera tout seul. Et si l'œuvre doit avoir une résonance philosophique, une portée générale, une signification profonde, que cela naisse de l'œuvre, presque à l'insu du romancier. Pour qu'une œuvre exprime plus que ne l'a voulu et ne le sait l'auteur – marque des grandes œuvres – il faut que le romancier, humblement attaché à créer de la vie, n'en ait pas eu le dessein prémédité.

*Traitement quotidien : quelques pages de Guerre et paix*¹⁷⁷.

Martin du Gard s'inscrit en rupture avec les écrivains de son temps (avec Gide, avec Huxley notamment¹⁷⁸), dans la mesure où il récuse toute intention idéologique. Cela ne veut pas dire que la portée de l'œuvre reste indécélable ; simplement, cette portée naît de l'œuvre elle-même, en dehors d'une intention d'auteur affichée. Ce sont les personnages qui, en s'individualisant, rendent la production romanesque possible, au point de prendre en charge l'évolution de l'intrigue, et l'élaboration éventuelle d'un système de valeurs. L'œuvre s'impose ainsi comme douée d'une vie propre.

Le réalisme tel que le conçoivent et l'interrogent les auteurs de romans-fleuves est donc le lieu d'une dialectique constante. L'approche mimétique du texte est fondamentalement interrogative, puisqu'elle revient constamment sur ses propres conditions de possibilités. Comment prendre le parti d'imiter le réel, en effet, lorsqu'on est tout sauf certain de le connaître véritablement ? Le roman mimétique, dès lors, participe d'un mouvement herméneutique, d'un mouvement d'approximation du réel, qu'il s'agit de représenter pour apprendre à mieux le connaître. L'écriture comme la lecture sont rêvées

¹⁷⁷ Martin du Gard, lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 358-359. Tolstoï est son exemple privilégié. Pourtant, on ne peut pas dire que la visée théorique en soit absente, ni même le contrepoint (on peut penser par exemple au travail de l'alternance entre les périodes de paix et l'univers de la guerre) : les cent pages de la conclusion sur le rôle de l'histoire resitent et cadrent la portée de l'intrigue.

¹⁷⁸ Pourtant, Martin du Gard admire le *Contrepoint* de Huxley, et par-dessus tout *Les Faux-Monnayeurs* (voir par exemple la lettre à Élisabeth Herbart du 21 juillet 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 490).

comme le lieu d'une prise de conscience. L'auteur comme le lecteur d'un roman réaliste imiteraient donc pour mieux apprendre. On passe ici à un nouveau sens de mimésis, fondé sur la notion d'imitation, mais une imitation dont l'objectif est éminemment pédagogique. Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer montre que le point commun entre toutes les formes de fiction que nous pratiquons couramment, du jeu au jeu vidéo en passant par la littérature et le cinéma, est la règle du jeu que nous acceptons systématiquement devant une fiction : la feintise ludique. La feintise ludique, variation élargie de la suspension d'incrédulité, dans la mesure où elle est déjà pratiquée par l'enfant dans ses jeux imaginaires, est en un sens un instrument de connaissance, puisque les fictions font signe vers des situations réelles. Elle ne nous entraîne pas dans l'illusion, puisque nous nous inscrivons consciemment dans la convention du jeu. C'est cette feintise ludique que le roman-fleuve s'efforce de susciter chez son lecteur. Le roman-fleuve se veut l'instrument d'un apprentissage transposé du héros au lecteur de roman. L'idée de la dimension pédagogique de la fiction, dont nous transposons sans le savoir les cadres dans notre vie, est à vrai dire déjà présente de façon latente dans les lectures que font les contemporains des romans-fleuves des romans réalistes du XIX^e – en particulier dans le topos critique de l'imitation réciproque entre roman et société. Gide appelle ses contemporains à prendre conscience qu'ils ont d'eux-mêmes une compréhension et une perception profondément informées par le modèle social littéraire le plus prégnant que leur ait légué le dix-neuvième siècle : le roman balzacien.

Aussi bien dirai-je que, non seulement les personnages de sa *Comédie humaine*, mais ceux aussi de la comédie réelle que nous vivons, se dessinent – que nous tous Français, tant que nous sommes, nous nous dessinons nous-mêmes et selon un idéal balzacien. Les inconséquences de notre nature, si tant est qu'il y en ait, nous apparaissent gênantes, ridicules. Nous les renions. Nous nous efforçons de n'en pas tenir compte, de les réduire. Chacun de nous a conscience de son unité, de sa continuité, et tout ce qui reste en nous de refoulé, d'inconscient, semblable au sentiment que nous voyons reparaître soudain chez Claes, si nous ne pouvons pas précisément le supprimer, du moins cessons-nous d'y attacher de l'importance. Nous agissons sans cesse comme nous estimons que l'être que nous sommes, que nous croyons être, doit agir. La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes, et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne¹⁷⁹.

Les problèmes que posent la redéfinition d'une mimésis romanesque enfin accomplie montrent que le choix du réalisme pour nos auteurs est bien plus qu'un postulat : c'est une orientation qui permet de problématiser inlassablement la poétique du roman-fleuve. Or la nécessité de cette négociation sans cesse reconduite ne s'imposerait pas, si le roman-fleuve

¹⁷⁹ Gide, *Dostoïevski*, p. 118-119.

n'était pas occupé à une autre négociation plus large, mais dont le problème de la mimésis constitue un pan essentiel : celle du pacte de lecture, celle de la part due au lecteur.

LE RENOUVELLEMENT DU PACTE DE LECTURE

Au fil de cette exploration des discours critiques des auteurs de romans-fleuves et de leurs contemporains s'est dégagée de manière récurrente l'annonce d'un nouveau pacte de lecture, dont les modalités sont interrogées aussi bien à travers la thématique de la longueur que celle de la mimésis. Ce renouvellement du pacte de lecture invite essentiellement le lecteur à une participation accrue. Le roman-fleuve tend ainsi à se muer en outil de communication, fournissant l'occasion d'un dialogue différé, *in absentia*, entre auteur et lecteur.

La présentation indirecte : vers une lecture participative

La volonté, partagée par les auteurs de roman-fleuve, de produire une littérature accessible à tous, et par conséquent marquée par une aspiration éthique à la transparence, semble a priori contrevenir au désir de faire intervenir le lecteur dans la construction progressive du sens : il s'agirait au contraire de livrer une vision cohérente et déchiffrable par le plus grand nombre. Tiphaine Samoyault met l'effort de transparence au centre de la poétique du roman-fleuve, qu'elle estime fondée sur l'idée que le monde est encore explicable. L'entreprise du roman-fleuve s'enracinerait donc dans un espoir de fournir au lecteur une sorte de vademecum, pour l'aider à orienter sa pensée et son action dans un monde où les repères s'effacent petit à petit – espoir ultime, qui disparaîtra dans le gouffre éthique et intellectuel de la seconde guerre mondiale. Mais cette hypothèse implique un mode de lecture fondé sur la compréhension et l'adhésion immédiates ; à ce titre, il semble qu'elle entre largement en contradiction avec les réflexions sur la lecture qui prévalent à l'époque dans le cercle de la *N.R.F.*

D'après Gide, la lecture, loin d'être une expérience purement gratifiante, une satisfaction systématique des attentes intellectuelles, doit évoluer en un processus de réflexion. Il ne s'agit pas de faciliter la tâche au lecteur, ni surtout de le guider, mais de le

maintenir dans un état d'attente. L'univers du roman, ainsi, ne doit surtout pas être aplati par un éclairage uniforme et complet, mais baigner dans le clair-obscur – la signification du paradigme visuel, majeur chez Martin du Gard, s'infléchit donc par la référence à l'éclairage, omniprésente dans la réflexion critique de Gide sur le roman. Martin du Gard donne la parole à son interlocuteur privilégié, dans le *Journal*, gravant ainsi la trace d'une discussion reprise maintes fois au fil de l'écriture des *Thibault*. La nécessité de maintenir le lecteur en suspens ne s'accommode pas, selon Gide, d'une présentation frontale et immédiatement intelligible des éléments narratifs.

Un événement est généralement bien plus intéressant pour le lecteur s'il est vu par sa répercussion sur un personnage, et non présenté tout de go. Je crois qu'il y a là une règle d'art. Prendre souvent les événements par leur revers. Votre procédé ne donne pas aux événements tout l'éclairage que l'art permet de leur donner. Je pense à Rembrandt, à ses reliefs de lumière, à ses ombres pleines de profondeur. Il y a une science de l'éclairage dans le roman. De même, attendez toujours – et ceci aussi est une grande règle d'art –, attendez la curiosité, la question du lecteur¹⁸⁰.

Gide livre ainsi à Martin du Gard une première impression de la technique de la « présentation indirecte », qu'ils tenteront chacun de leur côté de développer. Le travail de l'éclairage en appelle au réinvestissement de la technique du point de vue. Si l'éclairage total que rejette Gide représente le point de vue omniscient, le clair-obscur peut être obtenu par un montage lacunaire de points de vue chacun incomplets et informés par la subjectivité d'un personnage-personne. La superposition des points de vue donnerait ainsi une image floue qu'il appartiendrait au lecteur d'ajuster pour comprendre les véritables enjeux de l'intrigue : c'est là le mode d'emploi que Gide retranscrit parallèlement à l'écriture de son unique roman, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour bien se dessiner.

C'est ainsi que toute l'histoire des faux-monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent¹⁸¹.

L'adhésion du lecteur au texte serait ainsi assurée par le pouvoir de rectification qui lui serait conféré. La conception de Gide reflète ici explicitement une vision de la réception comme participante et constitutive de l'œuvre littéraire. Il en appelle à une participation située même en deçà de l'interprétation et de la compréhension des personnages, dans la mesure où elle serait nécessaire à la construction même de l'intrigue. Aussi cette construction ne saurait-

¹⁸⁰ 24 décembre 1920, *Journal*, t. 2, p. 193.

¹⁸¹ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 32-33.

elle être purement linéaire. C'est pourquoi Gide rejette le modèle du panorama, qui est l'un des comparants privilégiés du roman-fleuve.

Je reprocherais à Martin du Gard l'allure discursive de son récit ; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère¹⁸², chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan ; jamais leurs lignes ne se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective. C'est déjà ce qui me gêne dans Tolstoï¹⁸³. Ils peignent des panoramas ; l'art est de faire un tableau. Étudier *d'abord* le point d'où doit affluer la lumière ; toutes les ombres en dépendent. Chaque figure repose et s'appuie sur son ombre.

Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos¹⁸⁴.

Il attaque ainsi deux modèles essentiels de Martin du Gard : Romain Rolland, et surtout Tolstoï, qu'il range du côté de la lisibilité maximale, dans l'opposition paradigmatique qu'il construit entre ce dernier et Dostoïevski¹⁸⁵. Le parti-pris du clair-obscur fournit une métaphore visuelle d'un texte qui non seulement se déroberait, mais s'assumerait comme troué, et chercherait à donner l'impression au lecteur qu'une saisie totale du sens est impossible. L'aspect lacunaire du texte que laisse prédire le modèle du clair-obscur ne contredit pas le modèle du roman-fleuve, que ses dimensions démesurées conduisent à assumer, de même, un caractère lacunaire. De fait, Martin du Gard comparait, dans une lettre à Pierre Margaritis de 1918, le travail de l'écrivain à celui d'un peintre qui noie peu à peu d'ombre tous les détails. Pourtant, la parenté de sa pensée critique avec celle de Gide n'implique pas une application totale de ces préceptes dans l'écriture romanesque¹⁸⁶. Peut-être

¹⁸² Voir à ce sujet le récit que fait Martin du Gard d'une visite de Gide, qui lui fournit un symbole visuel de la différence entre leurs techniques narratives : « Il a pris une feuille de papier, y a tracé une ligne droite, a pris ma lampe électrique, et l'a promené d'un bout à l'autre de cette ligne, éclairant successivement tous les points de la ligne. Il m'a dit : "Voilà *Les Thibault* ; vous prenez une famille, de l'an 1904 à l'an 1940, et vous projetez votre lumière tout simplement sur elle, d'année en année." Puis, sur la même feuille il a tracé un demi-cercle, et posant la lampe au centre, il en a promené le rayon sur le demi-cercle sans que la lampe ne quitte le point central : "Voilà mes *Faux-Monnayeurs*. Comprenez-vous ?" » ; Martin du Gard, 24 décembre 1920, *Journal*, t. 2, p. 193.

¹⁸³ Gide insère à cet endroit une note qui montre comment s'esquisse à partir du critère de l'éclairage une typologie critique : « Dickens et Dostoïevski sont de grands maîtres en cela. La lumière qui éclaire leurs personnages n'est presque jamais diffuse. Dans Tolstoï, les scènes les mieux venues paraissent grises parce qu'elles sont également éclairées de partout. Intérêt successif. »

¹⁸⁴ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 34-35.

¹⁸⁵ « Il y a entre un roman de Dostoïevski et les romans de ceux que je citais, et les romans de Tolstoï lui-même ou de Stendhal, toute la différence qu'il peut y avoir entre un tableau et un panorama. Dostoïevski compose un *tableau* où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... Dans un roman de Stendhal, de Tolstoï, la lumière est constante, égale, diffuse : tous les objets sont éclairés d'une même façon, on les voit également de tous côtés ; ils n'ont point d'ombre. Nous remarquons aussi chez Dostoïevski un singulier besoin de grouper, de concentrer, de centraliser, de créer entre tous les éléments du roman le plus de relations et de réciprocité possibles. Les événements, au lieu de suivre un cours lent et égal, comme dans Stendhal ou Tolstoï, il y a toujours un moment où ils se mêlent et se nouent dans une sorte de vortex ; ce sont des tourbillons où les éléments du récit – moraux, psychologiques et extérieurs – se perdent et se retrouvent. Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité ; il la protège. » ; Gide, *Dostoïevski*, p. 116-117.

¹⁸⁶ Lacretelle est pourtant de cet avis, lui qui voit dans *La Belle Saison* des moments de « présentation indirecte », auxquels il attache la plus grande importance : « Ce qui m'intéresse par-dessus tout dans un roman,

est-ce pour cela que Copeau, à l'issue de la première partie des *Thibault* (qui mène jusqu'à *La Mort du père*), invite Martin du Gard à modifier la position trop confortable que son texte confère au lecteur.

Et c'est peut-être une objection que je ferais que pour un roman, et surtout pour un roman de telle envergure et de telle durée, ton œuvre manque un peu d'épaisseur, ou de densité. Le cours en est un peu étroit. Il n'y a pas de débordement. Je ne sais pourquoi l'idée de débordement s'allie toujours dans mon esprit à celle de la forme du roman. Le genre de perfection auquel tu aspirés, auquel tu te conformes et qui te conduit à si bien classer toutes ces images de la vie que tu fais défiler sous nos yeux – un peu comme un écran à deux dimensions – il me fait penser au jeu trop surveillé d'un acteur absolument maître de son métier. Je vois toujours où cela commence et où cela finit. Et quand j'ai vu ça deux ou trois fois, j'en arrive à deviner ce qu'il sera par la suite. Le jeu continue de me plaire mais il cesse assez vite de m'apporter quelque chose. Il me semble, en te lisant, que tu montres au moyen d'un appareil très précis, très fidèle, très juste, les choses que sans doute j'aurais vues moins bien et surtout moins bien « rendues » moi-même, mais enfin je les aurais vues tout seul, – et non pas les choses ou les combinaisons de choses qui sans toi m'auraient échappé. J'aime qu'un auteur, par rapport à moi, soit dans le secret de ses personnages¹⁸⁷.

Les reproches de Copeau (manque d'ampleur ou de générosité, trop grande prévisibilité, et pour finir pauvreté conceptuelle), indépendamment de leur sévérité, pointent tous dans la même direction : la maîtrise excessive d'un texte que Copeau préférerait voir, en fleuve digne de ce nom, « déborder ». Il est indéniable que la version que livre Martin du Gard du roman-fleuve est dépourvue de scories, si l'on entend par là des éléments gratuits. Il semble ainsi se conformer par avance à une règle qui sera codifiée et servira de fondement esthétique dans un genre très différent : celui du film hollywoodien, où tout ce qui est montré l'est pour une raison. Jusqu'au moindre détail est signifiant et susceptible de constituer, à des degrés divers, un indice. De même, Copeau suggère ici le narrateur prépare tous les événements marquants par des jalons, notations, réactions, mouvements ou objets qui sont autant d'éléments constitutifs d'une « motivation », au sens où l'entend Genette. À ce titre, l'impression de vérité « psychologique » qui se dégage du déroulement narratif serait le fruit d'une cohérence interne construite de manière à ne pas présenter de faille. Le roman-fleuve se conforme ainsi à l'impératif continuellement renouvelé du *vraisemblable*. On comprend que l'application de ce principe au roman entier lui confère l'aspect d'un monde clos – et ce d'autant plus, dans la perspective catholique de Copeau, qu'il est privé de tout élément de transcendance.

La réaction de Gide à cet échange épistolaire révèle un point de vue convergent, si plus nuancé. Il insiste de son côté sur le trop grand pouvoir qu'exerce encore Martin du Gard

c'est tout ce qui met en lumière l'âme des êtres, et, l'avouerai-je, par une fente. Alors vous devinez à quels moments j'ai le plus admiré. C'est quand la petite Bretonne s'échappe du bras de Daniel, c'est aux scènes entre Jenny et Jacques, c'est à la scène de Maisons-Lafitte entre le père Thibault et ses deux fils, etc... » ; Lettre de J. de Lacretelle de décembre 1923, *Roger Martin du Gard – Jacques de Lacretelle : Correspondance 1922-1958*, p. 30.

¹⁸⁷ Lettre de Jacques Copeau du 11 août 1928, *Correspondance Jacques Copeau-Martin du Gard*, t. 1., p. 439.

sur ses personnages. Comme la connaissance qu'il a de ses êtres fictifs est complète, la lecture est programmée de façon à la fois figée et trop précise par le texte. La marge de manœuvre laissée au lecteur, en somme, est trop étroite. Or, explique Gide, le roman-fleuve fait en cela défaut à l'impératif de réalisme.

Cette façon de toujours peindre directement et de se mettre toujours bien en face de ce que l'on veut peindre ne permet aucun jeu de lumière frissante, ni beaucoup de collaboration du lecteur ; le contour est tracé de telle sorte que vous n'en laissez rien à deviner. Enfin vous-même vous vous y prenez de manière à ne jamais vous laisser surprendre par vos personnages ; il n'y a rien en eux que vous ne sachiez y avoir mis et dont vous n'ayez « fait le tour ». Vous serez loué pour cela même ; cette façon de peindre est vôtre et vous y atteignez la maîtrise. Ingres n'a pas à souhaiter les qualités d'un Rembrandt. – Je crois d'ailleurs que certains reproches que l'on peut vous faire tomberont d'eux-mêmes lorsque l'on connaîtra les dialogues du père Thibault et du prêtre, puis de celui-ci avec Antoine, que je ne puis imaginer ou souhaiter meilleurs. (...)

Comme vous montrez tout¹⁸⁸, chacun y voit *la même chose*, et la voit toute du premier coup. Vos personnages ne prêtent pas aux interprétations ou opinions diverses... comme fait la réalité¹⁸⁹.

Le reproche d'absence de profondeur et d'unilatéralité dans la lecture programmée correspond en réalité à un échec de la mimésis : tout n'est pas si simple dans un monde susceptible de donner lieu à des interprétations multiples. C'est mettre en évidence une contradiction interne de l'esthétique de Martin du Gard, qui bute ici sur une aporie. La question de l'euthanasie, posée principalement à l'occasion de la mort du père, reste pourtant un point obscur, selon Gide. Le roman-fleuve pose et affronte mainte question éthique, sans jamais fournir de réponse tranchée. Mais cette nuance ne permet pas véritablement de surmonter le reproche formulé par Copeau, dans la mesure où l'indécidabilité que Gide décèle malgré tout dans *Les Thibault* est d'ordre éthique, mais non herméneutique. Aussi Martin du Gard prend-il très au sérieux cet ensemble d'objections¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Lacretelle dédouane en revanche Martin du Gard de ce reproche à la lecture du *Cahier gris*, reconnaissant en lui la prééminence de la représentation sur l'explication : « Il y a dans votre ouvrage une vivacité qui devient de plus en plus rare à présent dans les romans où la nature des caractères est le principal ressort. Sans médire des admirables analyses d'un Proust, il me semble que l'on prend trop le goût d'"expliquer" au lieu de "représenter". Ce n'est pas la méthode des Russes, laquelle a produit des chefs-d'œuvre ; et j'imagine que vous avez conçu l'exécution des *Thibault* un peu à la manière de Dostoïevski, c'est-à-dire en laissant la vie sentimentale de vos personnages se développer, sans être découverte par vous, derrière les scènes et les dialogues. » ; Lettre de J. de Lacretelle du 5 mai 1922, *Roger Martin du Gard – Jacques de Lacretelle : Correspondance 1922-1958*, p. 25.

¹⁸⁹ Lettre d'André Gide du 22 septembre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 352-353.

¹⁹⁰ Comme le prouve par exemple la reformulation pointilleuse des thèses de Gide qu'il fournit à Coppet, en termes résolument parallèles à ceux du *Journal* et à ceux du *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Il me reproche – comme à Tolstoï – le manque d'art (comme à Romain Rolland aussi, chez qui ce défaut lui rend toute l'œuvre absolument insipide, insupportable ; et ce manque d'art, c'est, dans une certaine mesure, ce que nous appelons et aimons en disant "simplicité"), le manque d'art qui consiste, non pas à employer des mots simples, un style nu et sans volonté d'art (au contraire, il loue cela) mais cette façon de promener la lumière sur des événements rangés en succession chronologique, comme on promène une lanterne le long d'un mur. Il dit que c'est une grave faute de prendre les événements comme ils se sont présentés, et non à travers les êtres, dans leurs répercussions. Il dit : "Souvent, très souvent, il faut prendre les événements par leur revers." En les éclairant naïvement l'un après

Martin du Gard veut cependant se défendre contre le défaut d'éclairage linéaire et plat que décèle chez lui Gide. La solution qu'il développe réside dans la démultiplication du point de vue, qu'on a vu ce dernier suggérer dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Martin du Gard renvoie en fait à son ami la nécessité de puiser dans les ressources du point de vue, en relisant la fin des *Faux-Monnayeurs* :

Remarqué aussi combien vos scènes sont presque toujours unilatérales. Qu'il y ait 2, 3 ou 4 personnages en scène, il n'y a qu'un personnage qui compte, pour qui la scène ou l'épisode ont été combinés, et tous les autres (fussent-ils ailleurs des personnages de premier plan) s'effacent devant le monologueur. Ne dites pas que c'est exprès, que c'est bien mieux... C'est sûrement un défaut en soi, et vos scènes à multiples personnages eussent gagné à être comme l'Hydre de Lerne. (...) Quand une scène est écrite, il n'y a jamais qu'un personnage qui a retenu l'attention principale de l'auteur ; il faut alors tourner son projecteur sur un second personnage, et refaire le même travail ; puis sur un troisième ; et puis fondre le tout en polissant et en repolissant pour qu'on ne voie pas l'ajustage ; quand le premier jet est bien venu, qu'il a son mouvement, ce mouvement subsiste sous toutes ces retouches¹⁹¹.

La vérité la plus profonde des personnages n'est pas représentable en tant que telle : on ne peut que mettre le lecteur sur la voie. La démultiplication du point de vue permet de donner une illusion de relief : on a affaire à une conception holographique du personnage, qui se construit par superpositions de projections. Le kaléidoscope tourne à chaque scène pour permettre au lecteur d'établir la synthèse des différents angles de vue. « (Dans *Les Thibault*, quel appauvrissement ce serait si le lecteur ne connaissait Jenny ou Mme de Fontanin qu'à travers les lunettes du seul Jacques, ou du seul Antoine !) »¹⁹², conclut Martin du Gard. L'idée d'un objet dont toutes les faces se présenteraient simultanément donne à ce réalisme psychologique un aspect cubiste.

C'est par cet élément cubiste de la co-présence des perspectives que l'esthétique de Martin du Gard se rapproche de l'idée simultanéiste développée par Jules Romains. Henri Legrand écrit à ce dernier qu'il voit dans son roman un mélange de photographies

l'autre, on ne leur donne pas *l'éclairage de l'œuvre d'art*. C'est ce qu'est un chromo documentaire, une photo en couleur, à côté d'un Rembrandt. L'art doit savoir donner à certains clairs un relief exceptionnel, et aux ombres une profondeur. Ne jamais présenter un personnage quand il entre, attendre pour le présenter l'interrogation muette du lecteur, dont on a éveillé la curiosité, qui attend la présentation parce que son intérêt a été piqué déjà. Un événement est bien plus remarquable dans sa répercussion sur les êtres, à travers les personnages, etc. » ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 21 décembre 1920, *Journal*, t. 2, p. 1233.

Plus généralement, les deux derniers volumes, postérieurs au changement de plan, semblent se ressentir profondément des objections de Gide et Copeau. Antoine, essentiellement, prend conscience de la vanité de sa propre persona. C'est presque en tant que personnage qu'il se critique lui-même en fustigeant sa propre bonne conscience, c'est-à-dire son incapacité à se poser des questions. Martin du Gard se réfute lui-même, en quelque sorte, par la palinodie d'Antoine.

¹⁹¹ Martin du Gard, lettre à André Gide du 7 juin 1925, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 267.

¹⁹² Martin du Gard, *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, O.C. 1, p. CXVII.

développées selon différentes techniques : c'est la superposition des éclairages qui permet le simultanément.

Il n'est pas douteux que voilà entamée une chose considérable qui désormais te commande, et qu'il faudra développer sans défaillance, une tentative d'exprimer toute une époque et de la faire apparaître grâce à toutes les ressources de notre connaissance, de notre vérité actuelles : cette image du monde qu'est Paris depuis vingt-cinq ans éclairée non seulement avec de la lumière blanche (usuelle depuis que les hommes ont des yeux) mais avec les dizaines de radiations que depuis notre jeunesse on nous a révélées. À lire certaines parties, je songeais à des photographies de je ne sais plus quelle revue des sciences : objets photographiés à la lumière solaire – les mêmes photographiés à l'ultraviolet – les mêmes à l'infrarouge, etc. Les événements de ton roman sont ainsi simultanément saisis de toutes parts et tu « opères » avec un jeu varié et riche de moyens¹⁹³.

Le travail de la transparence stylistique comporte donc un danger : celui d'un certain appauvrissement de l'expérience de lecture. Mais les auteurs de roman-fleuve veulent au contraire accorder au lecteur une part active. Aussi Martin du Gard s'efforce-t-il perpétuellement d'aller vers cette « présentation indirecte » qu'il s'accorde avec Gide à trouver indispensable. Le roman-fleuve est donc conduit, à défaut d'expérimentation stylistique, à éprouver de nouveaux modes de construction de l'intrigue et du sens.

Déviations : vers une nouvelle composition

Jules Romains est à la fois celui qui va le plus loin dans l'expérimentation et dans le développement de la relation au lecteur. La longue préface qui paraît en tête des *Hommes de bonne volonté*, dans laquelle il livre une méthode de lecture, tient de la *captatio benevolentiae*. Cette méthode exige essentiellement de renoncer aux artifices du protagoniste et de la linéarité, pour assumer de suivre le fil d'un texte délibérément erratique.

Le lecteur, quand il veut, est très débrouillard. (...) Prévenu de certains changements de ses habitudes, j'espère qu'il n'en souffrira pas. Il sait maintenant qu'il ne doit pas s'attendre à voir cette vaste composition s'ordonner, suivant l'artifice traditionnel, autour d'un héros miraculeusement élu. Il se doute qu'il n'a pas à compter sur une action rectiligne, dont le mouvement vous entraîne sans bousculer votre paresse (car il y a, n'est-ce pas ? une inertie du mouvement) ; ni même sur une harmonie trop simple entre des actions multiples, sur une symétrie trop balancée qui deviendrait à son tour une convention. Il devine qu'à maintes reprises le fil du récit lui paraîtra se rompre, l'intérêt se suspendre ou se disperser ; qu'au moment où il commencera à se familiariser avec un personnage, à entrer dans ses soucis, dans son petit univers, à guetter l'arrivée de l'avenir par la même lucarne que lui, il sera invité soudain à se transporter bien loin de là, et à épouser d'autres querelles. (...) Peut-être éprouvera-t-il peu à peu un sentiment d'aération, de diversité imprévisible, de « libre

¹⁹³ Lettre d'Henri Legrand à Jules Romains du 1^{er} avril 1932, cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 281-282.

parcours ». Et si quelque chose, peu à peu, se construit ou se rassemble, peut-être approuvera-t-il que ce soit avec les incertitudes, les retours, les hasards que prodigue la vie¹⁹⁴.

L'enjeu principal est ici le mode de structuration d'un texte dont il est impossible de fournir une vue synoptique. Le principal fil d'Ariane qu'il donne conduit le lecteur à traquer une structure non absente, mais effacée, conséquence d'un réalisme radical. Il faut noter sous la plume de Romains la métamorphose du texte en un espace – métamorphose qui sera reproduite dans la narration par la description de l'espace urbain. Paris était le héros originel du roman. De même qu'il ne peut évoquer Paris sans le promeneur qui y évolue, il ne peut évoquer la lecture sans recourir au champ lexical du déplacement spatial. Il est par ailleurs remarquable qu'avec l'emploi du futur, des modalisateurs, Romains maintienne une incertitude sur la façon dont cette composition se développera. Il inscrit ainsi son écriture dans un processus dynamique, et se définit ainsi comme un explorateur, à la recherche de ce que peut être la représentation d'une société. Le processus d'écriture est ainsi plus étroitement lié au processus de lecture, qui est une manière de recommencer l'exploration à laquelle l'auteur s'est déjà livré. Romains livre cependant des pistes sur la façon dont il pourra déconstruire son roman : l'enjeu de ce nouveau mode de construction est de ménager effectivement une place au hasard, par souci de similitude avec « la vie ».

S'il est essentiel de ménager un « effet de hasard », on revient à l'idée d'un nécessaire renoncement à la maîtrise intégrale du texte. Ce qui implique une forme de désengagement de l'auteur. Or ce renoncement est un enjeu essentiel du pacte de lecture : cet effacement relatif de l'auteur a pour but d'altérer radicalement la perception du lecteur.

(...) la difficulté majeure consistait dans un changement de perspective, ou si l'on préfère un changement de centre de références. Il fallait que le monde, évoqué par le récit, apparût plus indépendant d'une conscience individuelle. Je me borne à dire : plus indépendant. Il y avait en effet une limite. Il ne pouvait être question d'une indépendance absolue, ni d'un transfert complet du centre de perspective. L'auteur lui-même était une conscience individuelle ; et si grands que fussent ses efforts d'imagination, ou, comme je l'écrivais alors, de « participation » à des états de conscience d'un ordre plus vaste, il ne pouvait se transcender que jusqu'à un certain point. Le lecteur de son côté était une conscience individuelle. À quoi bon, même si l'on avait pu, lui parler un langage qui eût cessé d'être humain ? lui fournir quelques suggestions puissantes, l'amener à découvrir dans sa propre expérience les éléments d'une sensibilité sociale nouvelle, et la façon de saisir des événements collectifs, c'était déjà un beau résultat¹⁹⁵.

Malgré les précautions rhétoriques qui viennent nuancer l'idée radicale de déprise par rapport au texte, l'ambition de Jules Romains est immense. Le corollaire espéré du renoncement auctorial est pour le lecteur un renversement quasi copernicien : il s'agit d'adopter sur le

¹⁹⁴ Préface, HBV 1, p. 8.

¹⁹⁵ Jules Romains, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », citée dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 31, 1983, p. 11-12.

monde un point de vue plus global, plus collectif, un point de vue qui coïncide en fait avec l'intuition unanime. L'intérêt de cette métamorphose de la lecture est d'éduquer le lecteur à lire le monde réel autrement. Au lieu de plaquer sur la société qu'il habite le filtre du roman balzacien, où tout est cohérent et centré sur un petit nombre de protagonistes (tendance contre laquelle Gide nous avertissait déjà), le lecteur doit retourner à la société avec un œil neuf, éduqué à déceler ses effets de structure implicites.

Ainsi le pacte de confiance fondé sur l'abdication, consentie par le lecteur aussi bien que l'auteur, d'une maîtrise absolue du livre, donne à Jules Romains l'occasion d'ouvrir les yeux au lecteur sur la nature de son rapport au monde – rapport qui n'est plus de domination, de maîtrise, ni même de compréhension totale. Les termes du pacte sont réévalués au fil de l'écriture. Le simulacre de dialogue entre auteur et lecteur instauré par la préface, ainsi, est repris à la fin du tome 4 dans un autre texte d'adresse où Romains en appelle à la collaboration et la compétence du lecteur.

Maintenant, et pour un certain nombre de volumes, l'allure et l'ordonnance du récit vont changer. Grâce précisément à ce patient travail de reconnaissance préalable, nous allons pouvoir nous attacher de plus près à certaines séries d'événements, accompagner un bon bout de chemin, et d'un pas plus rapide, certaines aventures, certains personnages, les mener jusqu'à un nouveau seuil d'époque, jusqu'à un nouveau palier commun ; sans perdre pourtant, je l'espère, le bénéfice d'une vue complexe et ramifiée des choses, ni le sentiment de leur multiplicité organique, de leurs incessantes corrélations et conjonctions¹⁹⁶.

Auteur et lecteur sont ici réunis par l'emploi du pronom personnel « nous » dans un rôle d'accompagnement des personnages. Le roman-fleuve cherche ainsi à instaurer, par le biais de la métalepse, de nouveaux modes d'interaction, voire d'intimité.

Pour un lecteur de bonne volonté

L'expérience de lecture suggérée par Jules Romains, en effet, a une autre fonction : celle de faire communier autour du texte tous ceux qui auront accepté de le suivre. Poursuivant la *captatio benevolentiae*, il va jusqu'à présenter l'écriture de son immense roman comme une quête héroïque, pour laquelle le lecteur sera un adjuvant décisif : « Un effort comme celui que je tente appelle la plus vaste communion humaine, une immense camaraderie¹⁹⁷. J'ai le respect de l'élite véritable, et c'est d'abord sur elle que je compte pour

¹⁹⁶ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains* n° 6, p. 9.

¹⁹⁷ Olivier Rony souligne la volonté dont fait preuve Jules Romains de définir une nouvelle élite non élitiste : « À cet apaisement sentimental dont il connaît le prix se joint une fierté légitime d'écrivain reconnu depuis que

recevoir les signes d'amitié qui empêchent le voyageur de sentir la fatigue et de douter de son chemin¹⁹⁸. » Le lecteur est ainsi appelé à participer à la construction éthique du texte. L'inclusion du lecteur à la tentative romanesque est essentielle dans *Les Hommes de bonne volonté* : la fin l'invite, comme celle du roman proustien, à reprendre à son compte cette tentative. Dans la recension qu'il intitule « À la recherche des *Hommes de bonne volonté* », René Lalou précise à quel point la compréhension du titre est essentielle à l'appréhension du véritable projet de Romains – un projet d'ordre éthique :

À cette œuvre littéraire il donnait, de plus, la signification d'un acte. Il annonçait que ce roman de dimensions inusitées ne contiendrait pas seulement la peinture d'une époque, mais qu'il s'y poursuivrait une sorte d'enquête morale sur les personnages ainsi mis en scène. Tout particulièrement, ceux qui devaient justifier le titre de cette fresque se révéleraient peu à peu dans la masse des acteurs pour se faire finalement reconnaître par l'auteur comme par les lecteurs¹⁹⁹.

Les « hommes de bonne volonté » désignés par le titre émergeront peu à peu du roman au fur et à mesure que les personnages seront détaillés et qu'une communauté secrète se fera jour ; mais le livre vise à former une autre communauté, qui serait celle des lecteurs. « Il va de soi que pareille conception de l'art romanesque modifie les rapports habituels entre l'écrivain et son public. Il ne s'agit plus, pour nous, d'entendre décrire un voyage mais, plus étroitement, d'y participer²⁰⁰. », précise Lalou. Rassemblés par un livre commun, un lieu partagé où ils pourront retourner à loisir, les lecteurs formeront une société invisible, reflet de la communauté qui se forme progressivement au fil des 27 tomes et se réunit régulièrement pour un banquet fraternel.

Le caractère désarçonnant, préalable à l'établissement d'un lien intime entre lecteur et personnage, était déjà présent dans l'analyse qu'esquissait Vogüé du pacte de lecture dans *Anna Karénine* – à cet égard, une fois de plus, *Le Roman russe* constitue un programme esthétique pour les auteurs de roman-fleuve.

Au début, et pendant un temps assez long, l'esprit sera désorienté ; ne sachant pas où on le mène, il éprouvera de la fatigue, tranchons le mot, de l'ennui. Peu à peu, il sera entraîné, captivé par le jeu complexe de tous ces intérêts ; il se reconnaîtra parmi ces personnages, il trouvera des amis et se passionnera pour le secret de leurs destinées. En fermant le livre, on

Les Hommes de bonne volonté ont fait de lui un des romanciers les plus lus de sa génération. Il est comblé de penser que l'œuvre sur laquelle il joue sa réputation rencontre un accueil aussi favorable qu'il pouvait l'espérer. Jules Romains n'est pas fait pour se contenter de l'approbation d'une élite, il a besoin qu'une grande quantité de lecteurs entourent la naissance de ce livre. *Les Hommes de bonne volonté* exigent une communion autour d'un idéal, la reconnaissance implicite d'un faisceau de valeurs valables pour des publics différents les uns des autres, voire opposés. » ; O. Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, p. 447.

¹⁹⁸ Préface, HBV 1, p. 7-8.

¹⁹⁹ R. Lalou, « À la recherche des hommes de bonne volonté », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 53, 1989, p. 25.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

ressentira le vrai chagrin d'un départ, après des années d'habitude dans une famille d'adoption. C'est l'image fidèle de l'existence, c'est l'expérience du voyageur jeté dans une société nouvelle ; gêne et ennui d'abord, puis curiosité, enfin longs attachements.

Voici, je crois, la différence entre le conteur classique et l'imitateur scrupuleux des procédés de la vie, comme Tolstoï ; un livre, c'est un salon rempli d'inconnus : le premier vous y introduit d'office et vous dévoile d'emblée les mille intrigues qui s'y croisent ; avec le second, vous devez vous présenter vous-même, pénétrer à force d'usage les gens marquants, les rapports et les passions de tout ce monde, vivre enfin dans cette compagnie de fiction comme vous avez vécu dans la compagnie réelle²⁰¹.

Il est d'autant plus tentant de lire rétrospectivement ce commentaire comme un programme pour le roman-fleuve que la métaphore décrite par Vogüé (le lecteur circulant dans le livre comme dans un salon) est inlassablement reprise, sous une forme ou une autre, par les auteurs de romans-fleuves, et se fait métalepse. La dimension profondément éthique du nouveau rapport au lecteur qui se joue est une constante de l'esthétique du roman-fleuve. L'idée de recherche de la bonne volonté, qui se formalise, semble-t-il, à partir du titre de Jules Romains, circule parmi les auteurs. Duhamel, qui rejette la doctrine de l'art pour l'art aussi bien que la conception autarcique léguée par le romantisme²⁰², va jusqu'à écrire que seul le livre peut encore sauver la société :

Non, non, il importe de faire comprendre à la foule que son intérêt suprême est en jeu, que le mieux être, la justice sociale, les joies et les plaisirs temporels, en un mot que le progrès sous ses formes sensibles est lui-même subordonné au constant et harmonieux exercice des facultés intellectuelles et que, sans le livre, vase éprouvé de notre intelligence, la vie individuelle et collective risque de s'abîmer dans une sorte de barbarie dont nos enfants ni les enfants de nos enfants ne verront sans doute la fin. Il importe de faire comprendre à la foule des hommes de bonne volonté que le culte des choses de l'esprit est la condition essentielle d'une vie noble, aimable, féconde, et que le livre est le symbole même de cette religion spirituelle²⁰³.

Le choix du terme de « religion » spirituelle par Duhamel peut surprendre, mais il est signifiant du point de vue étymologique : il s'agit de relier, de rassembler ce qui n'est pour commencer qu'une « foule » – que le livre a pour fonction d'éveiller à la pensée. La reprise du titre biblique de Jules Romains, au demeurant, ne constitue nullement une exception, mais plutôt un signe des temps : la notion circule largement dans les essais et la pensée politiques contemporains.

L'intention de Jules Romains s'arrête en deçà de l'engagement – ne serait-ce que parce que l'idée d'engagement impliquerait que l'action politique peut être efficace, ce qui est tout sauf certain dans les romans-fleuves. Le terme même de *bonne volonté* semble désigner

²⁰¹ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 271.

²⁰² Comme le montre sans ambiguïté ce commentaire : « Eh, bien, cette doctrine est fautive et, je ne crains pas de le répéter, dangereuse. L'art est utile. Cela ne signifie pas du tout qu'il doive servir de véhicule à de pesantes thèses sociales, morales, économiques ou autres. Quand je dis que l'art est utile, suprêmement utile, j'entends qu'il sert à vivre. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 27.

²⁰³ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 64.

une visée politique modeste. C'est exiger du lecteur un état d'esprit, une disposition morale plus qu'un engagement concret. Mais c'est tout de même orienter ce même lecteur, plus explicitement sans doute que ne le faisaient les romans du XIX^e siècle, vers une démarche éthique – sur laquelle pèse toujours un doute. L'adoption de la perspective éthique tient donc dans une large mesure de l'acte de foi ; comment comprendre autrement l'idéalisme à la fois intégral et parfaitement sincère de Duhamel ?

Ce parcours des enjeux esthétiques du roman-fleuve, du lieu polémique d'une longueur rattachée au passé littéraire ou aux domaines romanesques étrangers, à la continuation de l'entreprise mimétique par les moyens illusionnistes que peuvent fournir le théâtre ou le cinéma, témoigne par bien des aspects d'un resserrement du pacte de lecture. Le roman-fleuve invite le lecteur à rejoindre un univers romanesque suffisamment vaste pour l'absorber ou lui fournir un refuge – lieu du développement d'une « bonne volonté ». Il nous faut à présent comprendre comment la nécessité de ce renouvellement s'est imposée. Pour ce faire, je me propose d'élargir cet aperçu sur les sensibilités littéraires à une tentative plus large d'histoire des représentations. Le retour au lecteur se joue en effet en réponse au moment d'écroulement des certitudes qu'est le tournant du siècle. C'est au moment où tout s'effondre que le besoin de regarder en arrière (vers l'épique, vers les romans démesurés du siècle précédent, vers la tradition mimétique) s'impose. Le roman-fleuve tenterait ainsi de compenser l'interruption d'une continuité historique. On bascule donc, en élargissant la perspective contextuelle, de l'anachronisme à l'actualité d'un questionnement quasi existentiel.

Chapitre 2. Roman-fleuve et histoire des représentations

APRÈS L'APOCALYPSE

L'ombre s'étend jusqu'au bout de l'histoire¹.

L'événement traumatique de la grande guerre impose une nouvelle épiphanie de l'historique dans le littéraire². Selon Benjamin, la guerre est le moment qui annule la signification constructrice de toutes les expériences passées.

Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par la bataille de matériel, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain³.

Face à un événement perçu comme relevant de l'inconcevable, un événement qui bouleverse tous les cadres de la connaissance et de l'action, et dont la causalité ne peut être démêlée sans le recul qui s'impose à l'historien, la réflexion littéraire (qu'elle relève du récit ou du discours) est peut-être susceptible d'apporter des réponses.

C'est ainsi que l'entre-deux-guerres est le cadre d'une floraison d'essais littéraires gravitant autour d'un thème apocalyptique : celui de la fin d'un monde⁴. L'enjeu de la réflexion critique est de saisir le processus qui a conduit à un moment d'affolement des avant-gardes, à

¹ Péguy, *Esprit*, 1^{er} avril 1933.

² Nous nous appuyons pour cette tentative de synthèse sur les analyses de Michel Raimond, dont voici l'articulation essentielle : « Les vingt ans qui vont d'une guerre à l'autre présentent deux faces : on passe des « années folles » aux années graves, des jeux littéraires d'une génération fort brillante aux réflexions sur le destin de la civilisation occidentale. C'est autour de 1930 que s'effectue ce passage. Jamais les problèmes du monde moderne n'ont été à ce point à l'ordre du jour. Le tragique de l'Histoire a suscité des fantasmes de saccage et de destruction (...) » ; M. Raimond, *Éloge et critique de la modernité*, p. 11.

³ W. Benjamin, « Le conteur », p. 116.

⁴ Cette thématique remonte également à un pessimisme anti-moderne qui se manifeste déjà à propos d'enjeux plus larges, que ce soit chez le Péguy de *Notre Jeunesse*, dont la voix prophétique s'insurge contre Renan et son *L'Avenir de la science* (1890) ; que ce soit chez Spengler, dont le *Déclin de l'occident* est traduit de 1931 à 1933. Dans *La Foire sur la place*, Romain Rolland livre une vision critique de la société qui fait écho aux réflexions péguystes. L'essai de Jean-Richard Bloch, *Destin du siècle*, s'appuie sur le commentaire du livre de Guglielmo Ferrero, *La Ruine de la civilisation antique*, analysant le parallèle entre l'écroulement de l'empire romain et la situation contemporaine.

commencer par Dada. Dans la critique littéraire, le discours sur la valeur et l'esthétique des œuvres fait place à un discours de tonalité plus politique et plus historique : l'enjeu commun est de remonter aux principes des tendances littéraires de l'après-guerre, et d'éclairer leur troublante convergence. Ces essais tentent ainsi de jeter un pont entre critique littéraire et histoire des idées. Ils ont l'ambition de mettre en évidence une évolution sociale, par le filtre de la lecture et du rapport au littéraire. La réflexion développée dans ces essais dépasse ainsi le cadre de la critique littéraire, pour entrer dans le domaine encore virtuel de l'histoire des représentations. La pensée critique de l'entre-deux-guerres décline sous tous ses aspects ce que Valéry baptise, dès 1919 dans la *N.R.F.*, une « Crise de l'esprit »⁵.

Signes de l'inquiétude

Le point de départ commun à la réflexion de critiques aussi en vue que Jean-Richard Bloch, Marcel Arland, Benjamin Crémieux, Henri Massis, est la cristallisation d'une angoisse collective qui se fait jour dans l'univers littéraire. Paraît en 1924 dans la *N.R.F.* le fameux article d'Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », qui constitue à la fois un bilan et un point de départ sur l'esprit de l'époque. Il ne s'agit pas de se délecter d'un mal néo-romantique⁶, en se payant de mots, explique-t-il, mais force est bien de reconnaître les manifestations d'un malaise ambiant, qui caractérise une génération sacrifiée : « Et quelle que soit notre répugnance pour ce trop emphatique : mal du siècle, nous l'admettons pourtant, si nous en croyons notre angoisse⁷ », conclut Arland. Malgré la multiplication de ses précautions rhétoriques, l'emploi du *nous* situe son discours entre distance critique et empathie. Il fournit pour preuve à l'appui de son diagnostic un symptôme littéraire : le succès de Dostoïevski auprès des lecteurs, affirme-t-il, est un signe des temps.

L'actualité de Dostoïevski est un signe fort net ; jamais l'on ne s'était en France senti plus près de certains des héros des *Possédés* ou des *Karamazov* ; l'angoisse où vivent ces personnages, l'allure tragique de leurs gestes, et le mysticisme évangélique que le romancier partage parfois avec ses héros, ce sont autant de traits que nous pourrions retrouver chez quelques-uns de nos contemporains⁸.

⁵ Voir introduction, n. 66.

⁶ *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin paraît aux Cahiers du Sud en 1937.

⁷ M. Arland, *Essais et nouveaux essais critiques* (1931), Paris, Gallimard coll. « nrf », 1952, p. 19.

⁸ M. Arland, *Essais et nouveaux essais critiques*, p. 20.

L'analyse de l'époque s'appuie ainsi sur un fait de réception. Le processus d'identification des lecteurs au héros de Dostoïevski permet d'éclairer en retour ce lectorat. Mais l'interaction entre critique littéraire et démarche historique est plus étroite encore, puisqu'Arland puise, ou retrouve, dans les romans de Dostoïevski, la notion qui servira de fondement à sa réflexion, puis à tout un faisceau d'analyses convergentes.

En effet, de *Notre inquiétude*⁹ et du *Monde sans âme* de Daniel-Rops à *Inquiétude et reconstruction* de Crémieux, cette notion en vient à constituer une véritable antienne du discours littéraire de l'après-guerre – au point de devenir le miroir privilégié d'une époque à la recherche d'une nouvelle identité. L'origine historique de ce que Crémieux appelle l'« esprit d'inquiétude » est présentée comme relevant de l'évidence :

Cet esprit d'inquiétude est né tout naturellement du désordre qui suivait la fin des hostilités, de la brusque plongée dans la vie de tous les jours des six classes d'hommes (nés entre 1892 et 1898) qui étaient passés directement du collège, ou de l'apprentissage, à la guerre, des modifications profondes apportées par la guerre aux conditions de vie des combattants plus âgés, de l'existence de nouveaux riches et de nouveaux pauvres, et, pour tout dire d'un mot, du divorce non seulement entre l'action et le rêve, mais encore entre l'action et la pensée¹⁰.

L'impact de la guerre tient du renversement copernicien : elle altère radicalement une vision du monde établie. L'écart entre attentes et aspirations, d'un côté, et la catastrophe humaine, politique et militaire, de l'autre, fait voler en éclats le système de valeurs collectif, qui bascule dans le domaine de la fiction, voire du mensonge. La foi en un progrès rationaliste semble recevoir un démenti brutal : « Jugeons après cela », écrit Jean-Richard Bloch dans *Destin du siècle*, « de quelle hauteur sont tombées les espérances des grands intellectuels de notre époque. La foi héritée des géants des siècles derniers – de Hugo, de Quinet, de Michelet – basculait d'un coup. (...) L'avenir n'était pas la récompense obligée du passé¹¹. » L'épopée, qui constitue un trait d'union entre ces trois figures de géants littéraires, n'est plus de mise. Les repères littéraires sont vidés de leur substance. Le portrait que trace Bloch des jeunes mobilisés de 1914 se cristallise de même autour d'un ensemble de références dont la portée semble soudain dérisoire :

À seize ans, ils avaient lu Flaubert et Michelet, Zola et France, Charles-Louis Philippe, *Résurrection*, *Crime et châtime*nt. À dix-sept ans, ils lisaient le *Manifeste communiste*, ils allaient entendre Jaurès et Guesde, leurs yeux s'étaient dessillés, la rue étalait ses misères devant eux comme autant de reproches et d'imprécations. Chacune de leurs promenades ressemblait à un

⁹ L'essai philosophique de Daniel-Rops paraît chez Perrin en 1927. Il fonde sa réflexion sur la notion d'inquiétude face à la disparition des repères religieux.

¹⁰ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, p. 54.

¹¹ J.-R. Bloch, *Destin du siècle* (1931), Paris, PUF, 1996, p. 200.

chapitre de roman social, une scène de drame naturaliste. Ils essayaient sur eux-mêmes les mixtures les plus atroces : vertu chrétienne, ascétisme révolutionnaire, bonté tolstoïenne, sarcasme libertaire, foi dans la masse, crainte des individus, goût du pauvre, haine de la pauvreté, statistique et pitié, aspiration à un destin médiocre, fureur de gloire et de sacrifice, le tout couronné par l'austère discipline de la science et la flamme immolatrice de l'art, double bûcher, double panache, Pasteur et Beethoven¹².

Bloch délimite ici le référentiel d'une génération, et j'entends par là son horizon de pensée aussi bien que son cadre intellectuel : elle est présentée comme profondément imprégnée par le réalisme et le naturalisme, dans toutes leurs implications politiques et scientifiques. Le discours de gauche aimante son idéalisme. Mais la lecture lui a également donné un point de vue : de Zola à Ibsen, en passant par les Goncourt, romans réalistes et drames naturalistes sont des filtres littéraires qui informent l'image de la société. C'est le roman, finalement, qui a rendu visibles les réalités sociales et instillé à la jeune génération une générosité réformatrice. Dans le propos de Bloch, cette génération perçoit la société comme un roman naturaliste qui évolue autour d'elle. Il n'est donc pas surprenant que ce portrait ressemble de manière tout à fait frappante à un commentaire anticipé des scènes des *Hommes de bonne volonté* où Jerphanion découvre les vicissitudes de la vie sociale, au fil de ses promenades dans Paris : dans le roman-fleuve de Jules Romains, le modèle du héros naturaliste s'affrontera à l'épreuve de l'Histoire – la désillusion d'une génération entière, telle qu'elle est analysée dans les essais que nous tentons de synthétiser ici, sera retranscrite sous une forme narrative.

La guerre invalide en effet ce type de héros naturaliste, en renvoyant le système de valeurs élaboré par les mouvements réaliste et naturaliste à son origine fictive. Le détour opéré par la fiction dans ce portrait permet ainsi d'introduire l'idée d'une duperie :

Donc aux derniers fils de l'honnête et sérieux XIX^e siècle, à ces tard-venus, un peu enfants de vieux, qu'est-ce donc qui allait apprendre qu'ils étaient chez eux dans le monde et qu'ils pouvaient lui parler d'égal à égal ?

Mes amis, ne le disons pas trop haut, de peur de nous faire écharper ; c'est la guerre qui a été leur professeur. J'entends la vraie guerre, celle qu'on appelle « la grande », avec un certain orgueil d'avoir réussi au moins ça, d'avoir eu au moins le spectacle de cette grandeur-là.

Elle leur a révélé que les gens ni les choses n'étaient comme on le leur avait dit. Contrairement à la sombre, âpre et perpétuelle révolte dont on leur avait fait la peinture, tout s'est montré prêt à l'accueil, à la soumission, à l'esclavage, à l'adoration.

Et les enfants du plus vertueux, du plus libéral, austère et démocratique des siècles, ont eu tout à coup le sentiment qu'ils avaient été les dupes d'une immense fumisterie¹³.

¹² J.-R. Bloch, *Destin du siècle*, p. 107.

¹³ J.-R. Bloch, *Destin du siècle*, p. 109-110.

La guerre a donc fait basculer le discours social, positiviste, rationaliste du XIX^e siècle dans la fiction : ironie que souligne le ton satirique de l'essayiste. L'image de l'enseignant souligne à la fois la dimension épistémologique de l'expérience de la guerre et la durée de son influence, qui pousse à se détacher du conformisme et de la « soumission » des générations précédentes. Cette crise des valeurs du XIX^e siècle est donc d'ordre littéraire et politique à la fois : elle cristallise la disparition des espoirs que symbolise par exemple par le titre de Jules Romains, *Cette grande lueur à l'Est*¹⁴. Le sentiment d'impuissance général n'autorise plus la foi en la capacité du politique à améliorer la société¹⁵. Aussi, dans la section de son essai intitulée « Sur quelques cadavres de mots », Bloch se livre-t-il notamment à l'éloge funèbre du mot *révolution*. « Tous les mots d'ordre, explique-t-il, partagent la mort de la chose désignée. Il n'en sera pas autrement du mot révolution. Il a été frappé de mort en 1918. Il a été tué par ceux-là mêmes qui le projetaient dans la réalité. Son déclin a commencé à l'heure où ces géants firent passer la révolution de la mystique dans la politique, du symbole à l'existence, du plan idéal au plan matériel¹⁶. » L'accomplissement même de la révolution, avec les événements de 1917, a vidé de son sens l'idée de révolution, que l'on a vue ainsi repoussée dans le domaine des mythes. Là encore, l'espoir politique déçu est représenté par le biais d'une crise langagière : la mort d'un mot.

¹⁴ M. Raimond relève les principales formulations de cette inquiétude d'ordre politique dans *Les Hommes de bonne volonté, Éloge et critique de la modernité*, p. 185-195.

¹⁵ Michel Raimond situe les critiques de la modernité qu'il commente sur un plan plus politique et moral qu'historique, ce qui explique qu'il distingue entre l'inquiétude de l'entre-deux-guerres et des essais dont les enjeux ne sont pas centrés sur la période, et qui tournent plutôt autour de la notion de décadence, comme ceux de Spengler et de Valéry : « Il est vrai que tous ces jeunes essayistes sont attendrissants de sincérité et d'intelligence, parfois aussi de naïveté. Mais il y a un point sur lequel leur propos sonne juste et fort : leur désarroi devant le monde qui est le leur. Ils ont souvent le sentiment de la fin d'un temps. Il ne s'agit pas de l'idée spenglerienne du déclin de l'Occident ; ni d'une résurgence du mot fameux de Valéry : « Nous autres civilisations, etc. » ; ni non plus de l'entropie chère à Péguy – la dégradation, l'usure, la décadence. C'est plutôt un sentiment de malaise devant un monde dont la faillite se mesure au mépris dans lequel il tient la justice et les valeurs spirituelles. L'hégémonie de l'argent, on l'a vu, en est en partie responsable. Mais aussi l'incertitude des lendemains ; le refus du marxisme et du capitalisme ; la déception qu'ont pu susciter les révolutions manquées ou trahies. », M. Raimond, *Éloge et critique de la modernité*, p. 216. Cependant, les analyses de Valéry, au-delà du « mot fameux », me semblent très proches des problématiques développées par Crémieux, Arland ou Bloch. Citons par exemple son « Discours de l'histoire », prononcé le 13 juillet 1932 pour la distribution des prix de Janson : « Toutes les notions que nous tenions pour solides, toutes les valeurs de la vie civilisée, tout ce qui faisait la stabilité des relations internationales, tout ce qui faisait la régularité du régime économique ; en un mot, tout ce qui limitait assez heureusement l'incertitude du lendemain, tout ce qui donnait aux nations et aux individus quelque confiance dans le lendemain, tout ceci semble fort compromis. J'ai consulté tous les augures que je pouvais trouver, et dans tous les genres ; et je n'ai entendu que des paroles fort vagues, des prophéties contradictoires, des assurances curieusement débiles. Jamais l'humanité n'a réuni tant de puissance à tant de désarroi, tant de souci et tant de jouets, tant de connaissances et tant d'incertitudes », P. Valéry, *Variété IV*, Paris, Gallimard coll. « NRF », 1938, p. 140.

¹⁶ J.-R. Bloch, *Destin du siècle*, p. 171.

Les critiques relèvent donc maintes traces littéraires de « l'esprit d'inquiétude ». En observant le changement du rapport du public aux œuvres, ils s'efforcent de cerner un phénomène d'ordre social et politique. Mais l'observation du rapport aux œuvres déjà existantes, en amont, s'accompagne de celle des tendances dans la production littéraire qui coïncident avec ce moment et l'illustrent. Il s'agit d'étudier les visages que prend l'esprit d'inquiétude dans les tendances esthétiques de l'après-guerre.

Formes de l'inquiétude

Il importe à présent d'explorer et de confronter les différentes manifestations de cet esprit d'inquiétude au fil des essais. Crémieux livre, dans *Inquiétude et reconstruction*, une vision particulièrement désespérée de l'après-guerre comme époque post-apocalyptique. La tragédie, explique-t-il, ne réside pas tant dans la catastrophe elle-même que dans l'impossibilité où nous sommes de la surmonter.

Mais, après la paix de 1918, la vie d'autrefois n'a pas repris et c'est à un effondrement du vieux monde qu'on a assisté. C'est pourquoi, bien plutôt que d'une influence de la guerre, il convient de parler d'une influence de l'après-guerre. Toutes les prévisions faites en vue de la paix – et qui, obscurément, identifiaient la paix avec le calme et le bonheur – se sont trouvées démenties. L'enseignement même de la guerre se résumait à une notion, à savoir que l'individu et son droit à la liberté, idoles du XIX^e siècle, n'étaient plus rien, et qu'ils sortaient de ces cinquante-deux mois de discipline, de censure, de conformisme à peu près annihilés. Mais l'enseignement de l'après-guerre fut beaucoup plus radical et essentiel. Il peut se résumer en cette formule sans nouveauté, mais brusquement devenue aveuglante, urgente : rien ne dure et peut-être rien n'existe.

L'éclairage de 1914 faisait apparaître un monde fixe, stable, immobile, ou se déplaçant presque imperceptiblement selon une lente évolution. L'éclairage de 1918 enseignait soudain à tous l'instabilité de ce monde, l'instabilité de la civilisation occidentale, comme de toutes les autres, l'instabilité des régimes collectifs, le pouvoir de la violence, le mépris de la vie humaine, les mutilations apportées aux fondements mêmes de la vie spirituelle. Au monde statique d'avant-guerre se substituait l'image d'un mobilisme universel¹⁷.

L'importance de l'idée de vision ou de lecture du monde est confirmée ici par une autre image : celle de la lumière qui tombe sur les événements – et qui croise la notion d'un « enseignement », d'un apprentissage par la guerre. Sur le théâtre du monde, l'éclairage a changé de caractère, et le spectacle est diamétralement opposé à celui de l'acte précédent.

L'antithèse est de fait la figure centrale des analyses de l'esprit d'inquiétude, dans la mesure où il s'agit toujours de décliner et de souligner l'opposition entre un passé bienheureux et un présent dévasté. Ici, l'opposition entre immobilité et mobilité fournit une clef de lecture du

¹⁷ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 18.

paysage littéraire de l'époque. La formule qui subsume le changement de point de vue, « rien ne dure et peut-être rien n'existe », associe l'idée de crise de la durée, telle qu'elle sera analysée par Thibaudet, à la menace d'un nihilisme, ou plus encore d'un complet relativisme, avec l'emploi de l'adverbe « peut-être ». Cette instabilité générale est reliée par Arland à une fièvre destructrice qui s'exprime ouvertement chez la jeune garde des écrivains :

Grandissant dans une Europe perdue de sang et de haine, au milieu d'hommes déments ou terrifiés, quelle direction, quel appui pouvait trouver notre jeunesse ? Les maîtres d'hier, ces écrivains ironiques ou compassés, elle les détesta. Livrée à elle-même, ce fut d'elle seule qu'elle attendit ses lois. Elle s'interrogea anxieusement, remit en jeu tous les problèmes, chercha un but, une raison d'être.

Un besoin de destruction la prit ; elle rejeta la morale courante et les liens qu'elle n'avait pas établis elle-même : elle fit le procès des mots et des formes littéraires ; elle suspecta les moyens de connaissance. Après avoir fait table rase du passé, elle voulut s'interdire de préparer l'avenir¹⁸.

La seule réponse possible à la désintégration des valeurs est, semble-t-il, d'étendre à la littérature le chaos qui règne de toutes parts. C'est bien entendu Dada qui semble la manifestation la plus évidente de cet élan de destruction, et cet exemple emblématique circule d'un critique à l'autre. En l'absence de toute figure d'autorité, le mouvement est présenté comme doué d'une autonomie radicale et courageuse : la formulation d'Arland tend à assimiler l'esthétique de Dada à une expérience de pensée, une tentative philosophique. Si la radicalité de cette avant-garde semble plus extrême que jamais, c'est également parce que Dada semble comporter en lui-même le principe de son auto-destruction – ce que suggère Arland en assignant au mouvement un renoncement volontaire à tout avenir, c'est-à-dire à toute durée. Ainsi les critiques adoptent-ils un point de vue empreint d'empathie, envers une révolte verbale et littéraire qu'ils ne reprennent pas pour autant à leur compte. C'est notamment le cas pour Duhamel, dont le discours semble adhérer le plus étroitement à celui de Dada – alors même que son esthétique balzacienne figure en bonne place parmi les monuments poussiéreux que Dada voudrait mettre à bas. Cette posture entre compréhension et distanciation pousse les critiques à faire place au discours de la génération sacrifiée – discours qu'ils mettent à distance, mais auquel le procédé de la prosopopée permet de conserver sa violence. C'est ainsi que Duhamel, dans sa première « Lettre au Patagon », sorte d'hommage aux *Lettres persanes* évoquant sur le mode satirique un pays mystérieux appelé Auspasie, prête la parole aux dadaïstes¹⁹ :

¹⁸ M. Arland, *Essais et nouveaux essais critiques*, p. 22.

¹⁹ La circulation et la mise à distance du discours de Dada ne s'arrête pas là : dans ses *Jugements*, Massis paraphrase cette analyse en termes très proches, sous la forme d'une prosopopée de Duhamel en médecin bienveillant de ces

Eh ! quoi ! n'avons-nous ouvert les yeux que pour assister à l'écroulement de cette civilisation dont on ose encore nous vanter les bienfaits et les mérites ? Le vieux monde est ébranlé sur ses bases ; de toutes parts, il menace ruine. Les lois que vous nous présentez comme des modèles de sagesse et de solidité nous apparaissent vaines et dérisoires. Tous les principes moraux dont vous prétendez nous fortifier sont chaque jour violés sous nos yeux par ceux-là mêmes qui ont pour mission de les faire respecter. Cette science, dont vous faites si grand cas et que vous prétendez nous imposer, n'a-t-elle d'autre but que d'enflammer le désordre ? Cette raison, dont vous vous obstinez à nous inculquer les règles, est-ce donc elle qui gouverne ce monde criminel et dément ? Les tables de valeurs que vous nous avez placées entre les mains, ne nous ont-elles pas, dès le premier essai, égarés et trahis²⁰ ?

Le discours prêté à Dada reprend donc les éléments mis en évidence au fil des essais que nous avons mentionnés : écroulement des valeurs, des lois, de la morale, et plus profondément encore, de la science et de la raison. Le monde contemporain est présenté comme le règne du mal : la destruction se décline ici en une isotopie du crime. La fuite en avant de Dada n'est donc pas présentée comme une pure provocation, mais comme le miroir accusateur de l'époque. L'antithèse de l'immobilité et du mouvement fait place à une variation essentielle, l'antithèse de l'ordre et du désordre²¹. L'après-guerre a instauré le règne du chaos.

Cette vision délétère trouve son expression la plus sombre, peut-être, dans le fameux discours de Nizan, à l'incipit d'*Aden Arabie*, qui paraît dans *Europe*, le 15 septembre 1930. Le verbe essayiste est ici réinscrit dans une fiction, dont il se détache malgré tout par sa tonalité discursive et sa position liminaire.

À quoi ressemblait notre monde ? Il avait l'air du chaos que les Grecs mettaient à l'origine de l'univers dans les nuées de la fabrication. Seulement on croyait y voir le commencement de la fin, de la vraie fin, et non de celle qui est le commencement d'un commencement. Devant des transformations épuisantes dont un nombre infime de témoins s'efforçait de découvrir la clef, on pouvait simplement apercevoir que la confusion conduisait à la belle mort de ce qui existait. Tout ressemblait au désordre qui conclut les maladies : avant la mort qui se charge de rendre tous les corps invisibles, l'unité de la chair se dissipe, chaque partie dans cette multiplication tire dans son sens. Cela finit par la pourriture qui ne comporte pas de résurrection.

Très peu d'hommes se sentaient alors assez clairvoyants pour débrouiller les forces déjà à

jeunes révoltés : « On dirait, dites-vous, que le sol manque sous leurs pieds. Ils ne savent où ils doivent aller. Ils crient, ils s'agitent. Le mouvement Dada leur est un moyen d'exprimer le trouble de leur esprit. Leur rage, toute extérieure, de destruction et de négation, trahit précisément un impatient désir d'appui, de bases, de direction. Ils ne cassent tout que parce qu'ils sont inquiets d'avancer dans le désordre. » ; H. Massis, *Jugements*, t. 2, Paris, Plon, 1924, p. 166.

²⁰ Duhamel, *Lettres au Patagon*, p. 40.

²¹ Cette antithèse se retrouve dans le discours proprement politique d'un Thierry Maulnier, annonçant en 1936 la fin d'un ordre bourgeois frauduleux : « La société actuelle n'est point l'ordre – et ceux qui, dans les circonstances actuelles parlent de défendre l'ordre, nous font rire – elle ne comporte aucun facteur d'ordre, elle n'est que l'extrême produit d'une ère de désordre. Le capitalisme n'a su créer sur une structure sociale, ni une hiérarchie, ni des valeurs qui lui soient propres. (...) Si les grèves récentes ont prouvé quelque chose, c'est une universelle décomposition. », de sorte que la destruction de ce désordre serait en fait le seul remède à ce chaos social ; T. Maulnier, « La fin d'un "Ordre" », *Combat*, n° 7, juillet 1936.

l'œuvre derrière les grands débris pourrissants²².

On retrouve ici les éléments d'un lexique apocalyptique et mortifère, rendu plus pressant encore par l'image de la décomposition. L'irruption du désordre dans la belle ordonnance de l'organisme semble dans un premier temps interdire définitivement tout espoir de résurrection. Nizan fait sortir les circonstances historiques du cycle de la grandeur et de la décadence des civilisations : d'ordre différent, cette fin ne peut plus être suivie d'un autre commencement. C'est donc une nouvelle conception du temps qui se fait jour, un temps non plus cyclique, mais irrémédiablement linéaire, et prêt à s'interrompre à tout moment. Ce qui induit d'autres modifications profondes dans la vision collective de l'Histoire : la notion d'avenir semble vaine, celle de progrès dérisoire, et l'étude de l'histoire ne suffit plus à se préparer à la suite – c'est ce que reflète la formule de Valéry, devant les lycéens de Janson de Sailly : « *nous entrons dans l'avenir à reculons* »²³. Cet emblème de l'aveuglement général trouve un écho démultiplié dans le texte de Nizan : sa peinture apocalyptique se double de l'ombre d'un doute. Jusque dans la vision qu'a l'énonciateur de son époque, il n'est pas de vraie certitude. Toutes les perceptions visuelles, qui relaient encore ici l'expression de la pensée collective, sont corrigées par un élément modalisant (« il avait l'air », « on croyait y voir », « on pouvait simplement apercevoir », etc.). C'est en définitive à un monde illisible que Nizan et ses congénères sont confrontés.

Cette illisibilité constitue un fil rouge, qui court d'un essai à l'autre. Pour Crémieux, à la « tragédie de l'action », c'est-à-dire aux problèmes éthiques et politiques de l'avant-guerre, a désormais succédé la « tragédie de la connaissance »²⁴, dans la mesure où le « mobilisme universel » empêche toute construction rationnelle du monde, et remet en question toute possibilité de connaissance, et jusqu'à la possibilité de se connaître soi-même. Un bref rappel du contexte historique permet d'apprécier la portée de cette thèse : c'est le moment où l'écho de bouleversements épistémologiques aussi fondamentaux que la relativité ou la psychanalyse commence à être perçu en France. Daniel-Rops montre ainsi que les théories psychanalytiques ont contribué à faire voler en éclats l'ancienne conception du sujet ; de sorte que même le recours du retranchement en son for intérieur est refusé un individu déjà privé de tout repère extérieur et transcendant. « L'individu contemporain, écrit-il, donne l'impression de flotter sur un océan dont

²² P. Nizan, *Aden Arabie*, Paris, La Découverte, 2002 [1931], p. 55.

²³ Valéry, *Variété IV*, p. 139.

²⁴ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 21.

les courants et les lames de fond le secouent, sans qu'il lui soit jamais permis de jeter une ancre secourable pour s'immobiliser au milieu de cette tempête. Il vit en surface, il a lui-même coupé tout ce qui le rattachait à la réalité, non seulement extérieure, mais intérieure même²⁵. » Cette image pathétique confirme la menace qui réside dans l'esprit d'inquiétude. On ne peut que chercher à sortir de cette situation insoutenable : les argumentations de Daniel-Rops et de Crémieux se rejoignent dans leur rejet d'un nihilisme qui semble pourtant planer comme une menace sur leur tableau de fin du monde. Mais l'erreur de Dada, dans l'optique de nos critiques, est de faire de cette apocalypse une fin en soi. Daniel-Rops appelle au contraire au déchiffrement de l'esprit d'inquiétude, dont il faut faire un signe :

Le désarroi dans lequel vit le monde a un sens. Il faut l'entendre. Je crois que ce désarroi a valeur de signe. L'impression d'instabilité que donne l'époque contemporaine, que les hommes la ressentent dans le tourment ou qu'ils se satisfassent de ses désordres, correspond très exactement au trouble que l'individu éprouve touchant son être même. Mais ce désarroi fait courir à la société – comme la psychose d'angoisse à l'être – un immense danger : valable comme une constatation de fait, comme le refus d'accepter la trahison contemporaine, cette inquiétude ne saurait se considérer comme une fin²⁶.

En comparant le nouveau mal du siècle à une psychose, Daniel-Rops ramène un phénomène apparemment insaisissable à une échelle plus humaine : c'est une façon d'énoncer la possibilité d'une guérison. Passant parallèlement du ton analytique au ton injonctif, l'essai de Crémieux suit un cheminement annoncé par le « et » du titre : à l'inquiétude succède la reconstruction, à la réalité de l'angoisse succède la nécessité de reconstruire. « À tout le moins, conclut-il, il faut admettre que l'esprit d'inquiétude a été le préambule indispensable de l'esprit de reconstruction, lui a déblayé le terrain, a rendu à la fois urgente et possible l'entreprise de reconstruction²⁷. » De même que la dernière phrase de Nizan faisait implicitement signe vers cet avenir qui semblait refusé, le propos de nos essayistes est toujours, après l'évocation de cette longue descente aux Enfers collective, de prescrire un renouvellement. L'esprit d'inquiétude, finalement, n'est-il pas plutôt la preuve d'un élan révolutionnaire ? C'est là l'interprétation que retient Daniel-Rops :

Mais il importe de mieux considérer les mobiles et les aspects de cette littérature d'inquiétude. Si, par bien des côtés, elle traduit de la lassitude, de la veulerie, du scepticisme, du découragement, par bien d'autres côtés, elle traduit un besoin d'absolu, de pureté, la volonté de revisiter les valeurs humaines. En achevant de détruire la notion traditionnelle de l'homme classique, elle ne prétendait pas abolir, comme il a pu le paraître, toute notion de l'homme, mais en créer une nouvelle. Par là

²⁵ Daniel-Rops, *Le Monde sans âme*, p. 199.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 151.

l'esprit d'inquiétude se montrait révolutionnaire ; plus encore qu'à la destruction d'un ordre ancien, il était voué à la préparation d'un ordre nouveau²⁸.

Peu à peu se répandent les formulations d'un refus du pessimisme radical ou d'un simple nihilisme. C'est ce sentiment que décrit rétrospectivement Zweig en 1944, sur un ton lyrique, en racontant son espoir que le temps interrompu par le traumatisme de la guerre s'avère, avec le recul, toujours lancé dans le cycle des recommencements et du progrès : « Même de l'abîme de terreur où nous allons aujourd'hui à tâtons, à demi aveugles, l'âme bouleversée et brisée, je ne cesse de relever les yeux vers ces anciennes constellations qui resplendissaient sur ma jeunesse et me console avec la confiance héritée de mes pères qu'un jour cette rechute ne paraîtra qu'un intervalle dans le rythme éternel d'une irrésistible progression²⁹. »

Vers une reconstruction ?

Peut-être la véritable révolution consisterait-elle à oser entreprendre une reconstruction, à apprivoiser l'inquiétude pour tout refonder. « D'où la chasse, écrit Crémieux, à toutes les formes de pensée et d'art qui coïncidaient avec le sentiment de l'instabilité du monde, qui en fournissaient une clé, qui permettaient de donner une signification à cette mobilité, de la transposer en concepts assimilables et en règles de vie³⁰. » Ainsi les derniers signes du nouveau mal du siècle sont-ils à chercher du côté d'une production littéraire qui s'efforce sinon de le compenser, du moins de le soumettre à l'exploration de l'intellect, pour en tirer une éthique nouvelle – et dont Dada était le premier exemple. L'œuvre littéraire est conçue comme une manière de s'affronter à la vision d'un monde en décomposition. Crémieux pense cerner dans la période de l'après-guerre deux temps de cette lutte contre les représentations collectives. Le premier moment, selon lui, est celui de l'évasion, une évasion symbolisée par des héros qui n'ont aucune prise sur le monde réel.

C'est à ce sentiment profond et généralisé qu'il n'y a rien à fonder sur la réalité extérieure que correspond la mise en vedette, dans toute la littérature de 1918 à 1930, du héros inadapté, de celui que les psychiatres ont appelé schizoïde, de l'homme pour qui la vie réelle a moins de réalité que celle qu'il imagine, souhaite ou invente. Le Marcel d'*À la recherche du temps perdu*, le Salavin de Georges Duhamel en sont les modèles³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁹ S. Zweig, *Le monde d'hier : souvenirs d'un européen* (1944), trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1982, p. 21-22.

³⁰ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, p. 68-69. L'exemple de Proust est quelque peu biaisé, dans la mesure où *À la recherche du temps perdu* est,

Les romans de l'introspection portent également l'empreinte de l'esprit d'inquiétude – empreinte plus significative, peut-être, parce qu'au lieu d'être purement autodestructeurs, à l'instar de Dada, ces romans font place à la recréation de soi. L'inadaptation des personnages tient en fait du quichottisme : elle consiste à accorder un privilège, généralement handicapant par rapport au reste des personnages, dotés d'une teinte plus réaliste, à une construction fictionnelle de sa propre vie. Mais ces personnages déséquilibrés sont autant de figures d'auteurs, désireux d'écrire leur propre roman. Aussi l'enjeu entier de *À la recherche du temps perdu* peut-il être ramené, comme le suggèrent Genette et derrière lui Pierre Bayard, sur un ton quelque peu irrévérencieux, à la proposition suivante : « je deviens écrivain ». Aussi Salavin fait-il tous ses efforts pour écrire, en acte, l'hagiographie de sa propre vie. La folie de ces « inadaptés » se redéfinit ainsi en puissance fictionnelle créatrice. La force de ces personnages vient de leur foi en l'art et en son pouvoir démiurgique. Salavin préférerait vivre une autre vie que la sienne, au point de partir en Afrique, sous le nom de Simon Chavegrand, laissant derrière lui sa femme, dans l'espoir de se fuir³² ; le Narrateur finit par concevoir la nécessité d'écrire à partir des matériaux de sa vie. Dans ces deux exemples, la vie et l'expression artistique ou littéraire de la vie sont deux lignes qu'il importe de faire coïncider.

Crémieux voit dans l'année 1930 un tournant : « À la tragédie de la connaissance, affirme-t-il, succède l'épopée de la reconstitution, l'affirmation d'un nouvel humanisme³³. » Aussi le deuxième moment de cette reconquête de l'esprit d'inquiétude sera-t-il celui d'une synthèse enfin harmonieuse entre fiction et réalité ; le moment où la réalité prendra une forme fictionnelle, sans que l'écart entre les deux instances se creuse aussi douloureusement ou pathétiquement que pour Salavin. Le second moment consiste en une reconduction et une reconstruction du monde dans la fiction. Il puise son énergie (Crémieux qualifie le renouveau de l'écriture réaliste d'« épopée ») dans une foi renouvelée en la création littéraire. Alors que pour Dada, la destruction s'imposait comme seul mode d'expression possible, c'est à présent la création qui l'emporte dans la balance. Déjà, à la fin de la première lettre de « La Crise de l'esprit », Valéry établissait un parallélisme en opposant la paix à la guerre tout comme la création à la destruction – tout en mettant à distance cette sentence, détachée de son discours par

pour l'essentiel de sa conception, antérieur à la guerre.

³² C'est la prémisse du t. 5, *Tel qu'en lui-même*.

³³ *Ibid.*, p. 28.

l'italique : « *La paix est, peut-être, l'état de choses dans lequel l'hostilité naturelle des hommes entre eux se manifeste par des créations, au lieu de se traduire par des destructions comme fait la guerre*³⁴. » C'est à cette supposition que répond Crémieux, lorsqu'il dresse un panégyrique des romanciers des années 30 en ces termes : « Leur caractéristique, c'était alors un besoin de ne faire crédit à rien, ni à personne, et selon le souhait de Valéry et d'Alain, de tout reprendre par la base, de recomposer, de recréer l'homme et la société. (...) Ils veulent refaire le monde de toutes pièces »³⁵. On le voit, la mort de Dieu (qui ne date d'ailleurs pas d'hier) n'empêche pas l'écrivain d'acquérir le statut tout-puissant de démiurge.

Comment cette reconstruction peut-il donner naissance à un monde radicalement nouveau ? Le monde ancien ne peut être reconstruit sur les mêmes fondations. Il nous faut donc tenter d'éclaircir ce qu'entend Crémieux par « nouvel humanisme ». Ce renouvellement de la conscience politique et sociale telle qu'elle peut s'exprimer dans le roman consiste en une forme de renaissance spirituelle ; renaissance qui s'appuiera sur trois éléments essentiels : la quête d'un esprit européen, le renouveau d'un sens du social, et l'évolution de l'humanisme en un « totalisme ». La quête (et l'hypothèse de la faillite) d'un esprit européen jouent un rôle majeur dans *Les Hommes de bonne volonté* aussi bien que dans *Les Thibault*. Plus généralement, le renouveau de l'humanisme est suggéré dans l'esquisse de nouvelles communautés. C'est là un enjeu essentiel de l'évocation des quatorze points de Wilson dans *Épilogue*. La portée de la compassion humaine doit être élargie, de même que le courant politique et réflexif de la « bonne volonté », dans le roman de Jules Romains, s'étend progressivement, par cercles concentriques, de Paris à la France, de la France à l'Europe et jusqu'à la Russie. De manière générale, et ceci nous mène à l'illustration du deuxième point, les accointances politiques de nos auteurs, qu'elles soient publiques ou plus discrètes, coïncident avec un idéal social de gauche – à l'exclusion du communisme. Le renouveau du sentiment social est une problématique qu'approfondit Jules Romains, dans la mesure où c'est une direction qui recoupe ses recherches sur l'unanimisme. Cette conception permet de faire communiquer la vie sociale avec l'idée d'un totalisme, qui exige de ne pas se cantonner au sec exercice de la raison positiviste : le sentiment unanime est au fondement d'un nouveau mysticisme. Les groupes sociaux que décrit Romains, de ses recueils de poèmes aux *Hommes de bonne volonté*, sont en lien si étroit qu'ils donnent l'idée d'une divinité

³⁴ Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. 1, p. 993.

³⁵ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 181.

collective et partagée. Par totalisme, Crémieux entend en effet la volonté de ne laisser de côté aucune forme de perception, de pensée, de communication entre les êtres : une utopie consistant à vouloir saisir tous les aspects de la personne et de la société, bref à fonder une nouvelle connaissance.

Cet humanisme qui veut tout accueillir est avant tout un totalisme intérieur : il ne bannit aucune forme de connaissance, à côté et en dehors de la connaissance logique : intuitive, corporelle, musculaire. Pressé de tous côtés par des forces, des injonctions multiples, appelé par les innombrables possibilités que la science lui dévoile, l'homme sentira de plus en plus le besoin d'élucider, de dominer les unes, de faire fructifier les autres³⁶.

Ainsi, le renouveau de l'humanisme tel que le rêve Crémieux retrouve le sens du spirituel, qui semblait faire si cruellement défaut à la société de l'après-guerre, où la science semblait avoir bousculé toute croyance. Mais ce spirituel résiderait, bien plus que dans le lien vertical entre croyants et divinité, dans le lien horizontal d'une communauté qui se reformerait. C'est ainsi sur une solidarité renouvelée que pourrait être fondé un nouvel humanisme.

Il suffirait peut-être d'un noyau d'hommes de bonne volonté ayant compris, chacun pour soi, la gravité exceptionnelle des questions que nous pose cette disparition de l'âme du monde, ayant résolu, chacun pour soi, ces problèmes délicats sans lesquels on ne peut vivre, et avec lesquels on ne peut pas vivre, tant que leur solution n'est pas devenue notre chair et notre sang. Peut-être, pour se compter parmi ces hommes, faut-il plus de force que nous n'en avons, plus de courage et plus de paix³⁷.

On le voit, l'annonce d'un renouveau n'est pas sans nuances : le rassemblement des bonnes volontés, que Jules Romains mettra en exergue et dont il explicitera la place centrale dans sa préface, est ici repoussé dans le temps virtuel du conditionnel. Peut-être la reconstruction est-elle encore hors de portée.

Ce que ne dit pas Crémieux, c'est que l'espoir d'une telle renaissance est grevé d'un doute lancinant, que ne fait que confirmer la longue marche vers la Seconde Guerre mondiale. Ce doute est beaucoup plus palpable dans les romans-fleuves que dans la péroration d'un essai construit, pour les besoins de l'argumentation, autour d'un double mouvement, descendant puis ascendant. D'une part, l'élan messianique qui transparaît dans son propos, s'il est partagé par Duhamel et Romains, est beaucoup plus mis à distance dans *Les Thibault* – voire annihilé. Martin du Gard laisse sans arrêt affleurer la fragilité d'un monde voué à l'extinction. Jules Romains lui-même, qui incarne sous beaucoup d'aspects le romancier décrit par Crémieux, donne au chaos

³⁶ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 256.

³⁷ Daniel-Rops, *Le Monde sans âme*, p. 235.

une place charnière, dans le dyptique central des *Hommes de bonne volonté* : le récit de Verdun. Même les actions visant à promouvoir une action politique véritablement affranchie des appartenances nationales tombent sous le coup du doute. Le danger de la manipulation des aspirations politiques et de leur vacuité est par exemple incarné par Laulerque, qui se fait embarquer dans un complot dont les enjeux lui échappent totalement : on peut y lire un écho inversé de la tentative de Pierre Bézoukhov auprès de la franc-maçonnerie dans *Guerre et Paix*. Quant à la *Chronique des Pasquier*, elle se situe sur un plan résolument anachronique : cet hommage au cycle balzacien est le roman de la chute d'une famille, au même titre que *Les Buddenbrook*, et que *Les Rougon-Macquart*.

L'esprit d'inquiétude renouvelle les données du problème de la création littéraire, dont il fait un défi, car que construire sur le vide³⁸ ? Ce sentiment d'impuissance pousse l'individu dans les retranchements de la création, tout en la grevant d'un doute persistant. Le titre de Crémieux peut être lu comme la mise en tension de deux pôles antagonistes, qui semble condenser la problématique à laquelle s'efforceront de répondre les auteurs de roman-fleuve : comment faire pour que l'inquiétude n'empêche pas de reconstruire ? Est-il possible de surmonter une inquiétude qui concerne tous les domaines, de la vie intérieure à l'action et la politique ? Dans le contexte intellectuel que nous avons cerné, il semble que les romans-fleuves soient voués à prendre l'allure de monuments quelque peu dérisoires, et forcément inachevés ; entreprendre l'écriture d'un roman-fleuve implique d'aller précisément à contre-courant. Mais il vaut la peine d'examiner les romans-fleuves à la lumière de l'hypothèse de Crémieux – sans pour autant prendre pour argent comptant l'optimisme dont il fait preuve, et qui n'est guère partagé par nos auteurs. On peut en effet concevoir le roman-fleuve comme une réponse à cette crise de confiance. C'est parce que la notion de construction du monde est remise en question que la tentative apparemment anachronique d'un retour au roman réaliste, à la grande épopée sociale, a lieu. C'est parce que la société s'est écroulée qu'il est possible de concevoir la nécessité d'un monument, même vacillant. Ordre et désordre, destruction et construction : cet ensemble d'antithèses qui traverse la pensée critique de l'après-guerre sera fondateur pour notre réflexion

³⁸ François Chaubet fonde sa synthèse récente sur l'histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres sur un constat similaire : « En revanche, le monde intellectuel et artistique français, dans ses composantes majoritaires du moins, s'attacha durant tout l'entre-deux-guerres à reconstruire un ensemble culturel cohérent, mais à partir d'un sol devenu meuble ; à postuler une stabilité relative, mais conquise aux dépens de la fluidité généralisée du monde. » ; F. Chaubet, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 7.

sur le roman-fleuve, dans la mesure où il intègre perpétuellement le danger de désintégration, tout en y opposant la construction, éventuellement dérisoire, d'un monde fictionnel³⁹.

Aussi pourrions-nous suggérer comme figure emblématique de notre réflexion le nouvel Hamlet imaginé par Valéry : contemplant la catastrophe européenne, il fouille parmi les débris du monde ancien, oscillant entre ordre et désordre comme entre les deux méthodes d'une éventuelle reconstruction.

Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, – l'Hamlet européen regarde des millions de spectres.

Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses ; il a pour remords tous les titres de notre gloire ; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre⁴⁰.

L'hésitation entre éternel recommencement et vanité de l'innovation est également emblématique d'un roman-fleuve qui puise sans hésiter dans les œuvres antérieures, tout en remettant perpétuellement en question leur pertinence au regard des temps nouveaux. Pour Crémieux, l'événement épistémologique de la guerre, la redécouverte du monde à laquelle elle a conduit, ou qu'elle a confirmée, est l'occasion d'un nouveau classicisme : comme dans le manifeste de Rivière qui couronne la reprise de la *N.R.F.*, il s'inscrit malgré tout dans une conception cyclique de l'Histoire et de l'histoire littéraire, qui en est l'émanation.

Mais s'il est une forme de pensée qui veille perpétuellement sur le travail du roman-fleuve, c'est bien le doute.

³⁹ Massis reproche ainsi à Duhamel de se contenter de fonder son esthétique sur cette perception post-apocalyptique du monde, et y voit un échec immanent : « Parce qu'il n'est pas seulement l'un des écrivains les mieux doués de sa génération, mais qu'il en est comme le théoricien et que jusque dans le filigrane de ses récits on découvre des intentions d'idéologue, M. Duhamel nous accordera le droit de parler d'abord de ses idées, ou bien plutôt des sentiments et des troubles dont il a fait une philosophie, comme si des angoisses suffisaient à composer un système du monde. » ; H. Massis, *Jugements*, t. 2, p. 166.

⁴⁰ Valéry, *Œuvres*, t. 1, p. 993.

2.1. LE ROMAN ENTRE SCIENCE ET CONSCIENCE

*On ne peut passer l'éponge sur la guerre.
C'est une affreuse et précise réalité et qui
domine tout, qu'on le veuille ou non, moi, toi,
et l'art et tout l'avenir (...) Tout est changé.
Autre⁴¹.*

L'entreprise du roman-fleuve doit être resituée dans le contexte d'une histoire culturelle, tant la crise des représentations dont la pensée de l'après-guerre se fait l'écho est profonde. Une série de bouleversements épistémologiques, que détaillent les essais que nous venons de parcourir, rejaillit sur une poétique romanesque à laquelle l'Histoire impose une nouvelle et urgente vocation : celle de fournir un nouvel ensemble de références à une génération privée des cadres pré-existants. Tiphaine Samoyault voit ainsi dans le roman-fleuve l'ultime tentative de cadastrer un monde qui semble encore lisible. Cette hypothèse est appuyée par l'émergence, dans les premières décennies du XX^e siècle, d'une nouvelle ambition humaniste. Duhamel annonce ainsi à Frédéric Lefèvre un retour de l'esprit encyclopédique, qui se traduit notamment par l'arrivée sur le devant de la scène littéraire d'écrivains de formation scientifique, capables de lire Einstein ou Freud⁴². C'est le moment de la diffusion des idées d'Einstein en France, sous l'initiative de Paul Langevin, son ami depuis 1910. Valéry traduit et abrège pour la *N.R.F.* un article anonyme de *L'Atheneum*, intitulé « La théorie de la gravitation selon Einstein », où sont annoncées les vérifications expérimentales de la relativité⁴³. Einstein vient parler au Collège de France en 1922, et Langevin l'encourage à prendre la parole devant des philosophes⁴⁴. La même année, Bergson conclut *Durée et simultanéité* sur l'importance fondamentale d'Einstein dans l'histoire de la pensée, comparant cette avancée intellectuelle au *Cogito*⁴⁵.

⁴¹ Lettre de Roger Martin du Gard à Jacques Copeau, *Correspondance Copeau – Martin du Gard*, Paris, Gallimard, 1972, p. 809.

⁴² F. Lefèvre, « Une heure avec Duhamel », *Une heure avec...*, t. 2, p. 116.

⁴³ *N.R.F.*, n° 75, t. 13 (2), p. 1118-1122.

⁴⁴ C. Prochasson et A. Rasmussen, *Au nom de la patrie, les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996, p. 93.

⁴⁵ « Une étude de la Relativité généralisée, parallèle à celle que nous avons faite de la Relativité restreinte, montrerait que la réduction de la gravitation à l'inertie a justement été une élimination des concepts tout faits qui, s'interposant entre le physicien et son objet, entre l'esprit et les relations constitutives de la chose, empêchaient ici la physique d'être géométrie. De ce côté, Einstein est le continuateur de Descartes. » ; Bergson, *Durée et simultanéité* (1922),

Pour autant, conclure à un positivisme du roman-fleuve en tant qu'entreprise intellectuelle serait rabattre l'esthétique anachronique de nos auteurs sur le projet balzacien et naturaliste. Si cette tendance se manifeste dans le roman-fleuve, il me semble que ses conditions de lecture invalident largement cette tentative. Il s'agit en effet d'une lecture postérieure à l'écroulement du monde que décrit le roman-fleuve – une lecture qui bénéficie par conséquent d'un fort effet d'ironie dramatique. Une charnière a par exemple joué entre *Jean Barois*, paru en 1913, et *Les Thibault*, où se déploie un pessimisme sceptique. Le personnage qui incarne l'idéal éthique du premier roman de Martin du Gard, Luce, se fait encore l'écho face à Barois d'une foi fondamentale en la science, foi qui se heurte pourtant déjà à un scepticisme général :

« Vous n'avez pas prononcé le cri du ralliement actuel, mais il était déjà sur vos lèvres : *la faillite de la science*... Formule commode ! Une classe ignorante la répète depuis dix ans, et la jeune génération s'en est emparée, sans révision ; car c'est plus facile à affirmer qu'à vérifier... » (Avec orgueil.) « Pendant ce temps-là, elle travaille, la science en faillite, et son apport s'accroît peu à peu : les théories qu'elle avait provisoirement ébauchées, elle les retouche quotidiennement, elle les consolide par de nouvelles découvertes... Elle avance sans répondre – et c'est elle qui aura le dernier mot⁴⁶ ! »

De même, Raymond Pasquier incarne en face de ses fils un positivisme lié au dix-neuvième siècle et qui participe de la naïveté fondamentale du personnage : « C'était vraiment un homme du dix-neuvième siècle, de ce siècle qui n'a pas voulu douter du savoir souverain, de ce siècle qui a fait la sourde oreille aux avertissements de Schopenhauer et s'est plu tenacement à confondre science et sagesse⁴⁷. », explique Laurent. Le lien entre science et sagesse fait donc à présent problème. Tel est le thème que développe Duhamel en particulier dans *Les Maîtres* et *Le Combat contre les ombres*, où il met en scène en une satire visionnaire les mesquineries du milieu de la recherche et la façon dont les conflits d'intérêt l'emportent sur l'honnêteté intellectuelle, à travers la lutte à mort qui oppose Chalgrin, le vieux maître revenu de ses certitudes, à Rohner, incarnation d'un scientisme malhonnête et inhumain. Ces épisodes centraux dans la formation intellectuelle de Laurent rayonnent sur l'ensemble du texte. Dans *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, Duhamel confirme que le déclin du positivisme lui a servi de fil conducteur :

Je dois ajouter que, dès le milieu de l'ouvrage, on voit apparaître et s'affirmer un autre leitmotiv que les critiques, amateurs de thématique à la Wagner, appelleraient peut-être « l'angoisse ou le déclin du rationalisme étroit ». (...) Laurent Pasquier, né en 1881, a vu le triomphe du

Paris, P.U.F. coll. « Quadrige », 1992, p. 181.

⁴⁶ *Jean Barois*, O.C. 1, p. 524-525.

⁴⁷ *Le Notaire du Havre*, CP, p. 61.

rationalisme pur avant de le voir hésiter puis se recueillir. Le temps des Pasquier correspond au début et aux premiers développements de la grande crise de civilisation, de cette crise qui bouleverse actuellement le monde, qui a déterminé deux guerres mondiales, qui a remis en question tous les problèmes politiques, sociaux, moraux et humains, de cette crise qui menace de marquer le déclin de la race blanche⁴⁸.

Si nous avons affaire dans le roman-fleuve à une volonté de doubler le romanesque d'une valeur épistémologique, il n'en reste pas moins le reflet d'une épistémologie nouvelle, qui se distingue radicalement de celle du siècle précédent par son scepticisme ou son relativisme. Ce relativisme ne pourra qu'être amplifié par l'irruption de la guerre. Les cadres intellectuels du roman-fleuve sont aussi, ne l'oublions pas, ceux du modernisme : du fait de la teneur même de découvertes scientifiques qui transforment des notions aussi fondamentales que le moi, le temps et l'espace, c'est le doute qui caractérise désormais la vision du monde.

En ces temps de mise à distance de la vision positiviste et de l'omnipotence de la science, à mesure qu'émerge et s'impose, à travers la pensée bergsonienne, la notion d'intuition, force est de faire feu de tout bois. L'écriture devient un moyen d'exploration du monde : c'est notamment ce que suggérait Crémieux en appelant à un « totalisme intérieur », où se déploierait toute forme de connaissance « à côté et en dehors de la connaissance logique ». Le roman pourrait donc être la continuation de la science par d'autres moyens. Pourtant, l'ambition que manifeste le roman-fleuve de se muer en un instrument de connaissance pourrait être problématique, voire anachronique, si on considère qu'elle s'inscrit dans la droite ligne d'un naturalisme appuyé sur le positivisme du siècle précédent. Mais le déploiement de nouveaux champs de la connaissance, comme la psychanalyse ou la sociologie, semble au contraire donner à cette ambition une pertinence renouvelée : la littérature, d'ailleurs au fondement des paradigmes freudiens, est susceptible de fournir un instrument d'approximation ; ou, dans le cas de la sociologie, une illustration qui peut prendre valeur d'indice. Claude-Edmonde Magny conçoit ainsi le roman comme ce qui nous permet d'assimiler à notre vision du monde tel ou tel élément théorique qui serait sinon trop abstrait pour être intégré à notre système de pensée⁴⁹. Là où la théorie est en

⁴⁸ G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 53.

⁴⁹ Elle souligne ainsi la valeur profondément pédagogique du cinéma, à laquelle elle assigne son succès : « Il a rendu certaines vérités immédiatement sensibles à tous, d'une façon obscure, certes, et souvent confuse : mais, à cause de cette obscurité même, les a diffusées plus largement qu'elles n'auraient pu l'être par un essai philosophique. » ; Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 112.

danger, le roman permettrait d'aborder le réel par le biais de l'expérience, fournissant des preuves d'un autre ordre :

(...) nous sommes en littérature, c'est-à-dire dans un domaine où il ne saurait être question de *preuve* au sens rigoureux du mot. Mais c'est précisément une des utilités de la littérature : elle apparaît comme le moyen d'échapper au dilemme où se trouve enfermée la pensée contemporaine, qui semble devoir choisir entre la pensée formelle, avec le piétinement stérile de ses tautologies, et l'« expérience », c'est-à-dire l'énoncé de propositions finalement invérifiables de façon rigoureuse. La littérature – et plus généralement l'art – brise ce cercle vicieux en nous présentant des « expériences », c'est-à-dire des perspectives sur la réalité dont la validité n'a d'autre garantie qu'elles-mêmes⁵⁰ (...)

La question de la fidélité de la représentation, de la ressemblance du roman au monde, ne se pose pas dans cette perspective : seule compte la cohérence d'un roman qui propose un monde clos et alternatif, mais qui prend valeur d'exemple. L'interprétation de l'œuvre permet alors aux lecteurs d'intégrer profondément des avancées scientifiques *a priori* inaccessibles au plus grand nombre, « en transformant en schémas vivants de pensée ce qui n'était d'abord que connaissance abstraite et théorique⁵¹. » De sorte que *Ulysses* nous en apprend plus sur le fonctionnement de la conscience ou le processus de l'association d'idées que les travaux de William James, Bergson et Freud. De même, les romans-fleuves proposent des lectures de telle ou telle œuvre scientifique sous une forme narrative. Or l'enjeu de cette forme interprétative n'est pas purement illustratif. Le roman cherche à se constituer en mise à l'épreuve empirique de la théorie. En ce sens, nos auteurs maintiennent la notion d'un « roman expérimental ».

La connaissance scientifique occupe donc une place ambiguë dans le référentiel romanesque : une tension se maintient entre le nouveau relativisme qui pèse sur la connaissance scientifique elle-même, et qui semble avoir tué le naturalisme, en dépit du fameux télégramme envoyé par Paul Alexis à Jules Huret (« Naturalisme pas mort. Lettre suit. »)⁵², et l'apparition de nouveaux domaines qui semblent autoriser le croisement entre science et fiction.

⁵⁰ Cl.-E. Magny, *Les sandales d'Empédocle*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1945, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵² Cité par exemple par Thibaudet, « Le groupe de Médan », *N.R.F.*, n° 87, t. 15, 1920, p. 923.

2.1.1. *L'ambition épistémologique du roman après le naturalisme*

*Nous ne concevons plus une littérature romanesque détournée de sa fin propre qui est la connaissance de l'homme*⁵³.

Pour resituer cette ambition scientifique avec laquelle le roman semble renouer, un bref détour s'impose par la réception des romans qui, au rationaliste XIX^e siècle, étaient en mesure d'assumer pleinement une telle ambition, et n'avaient pas hésité à importer le paradigme scientifique dans la poétique romanesque. La convergence entre science et roman semble directement héritée du naturalisme, et par là faire partie de l'attirail retardataire du roman-fleuve. C'est un héritage au reste revendiqué par nos romanciers. Duhamel fournit ainsi une lecture de Zola qui en fait un précurseur essentiel, mais non tout à fait satisfaisant, un pionnier dans la vaste entreprise d'approfondissement de la connaissance de l'homme que constitue l'histoire du roman – ce qui contribue à légitimer la tentative post-naturaliste du roman-fleuve.

Un romancier du XX^e, s'il n'est point ingrat, doit chaque jour remercier et bénir Émile Zola. Cet homme de génie, décrié injustement par ceux qui ne l'ont jamais lu, a fait pour nous beaucoup d'expériences et même beaucoup de corvées. Je ne parle pas seulement de la grande classification des catégories sociales. J'envisage les très courageuses tentatives de Zola en ce qui concerne le réalisme du langage et, de même, cette frénésie de tout peindre, de tout dire, de projeter sur tout une lumière aveuglante, une lumière qui semble supprimer jusqu'à l'idée du mystère⁵⁴.

L'ambition totalisante de Zola est donc ici reliée à la conviction qu'il est possible de résorber toute zone d'ombre dans notre connaissance de la société. Même si cette conviction n'est plus de mise au temps du roman-fleuve, la « frénésie de tout peindre » est encore bien présente dans un projet à échelles emboîtées comme celui des *Hommes de bonne volonté*. Dans le « Discours de Médan » qu'il prononce à la mémoire de Zola, Romains livre en réalité un plaidoyer pour sa propre entreprise romanesque. Thibaudet commente le processus d'appropriation du cycle zolien par le roman-fleuve en montrant que Romains, par intérêt stratégique, « joue naturellement et logiquement à Médan la partie des *Hommes de bonne volonté*. L'exemple de Zola lui-même,

⁵³ F. Mauriac, « Le roman », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 759.

⁵⁴ G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 260.

d'ailleurs, l'y autorise. Pour Zola en 1870 comme pour Romans aujourd'hui, est posée une question d'héritage littéraire⁵⁵. » En quoi Zola a-t-il été précurseur de cette stratégie ? C'est qu'il avait déjà choisi de reconduire, dans un nouveau contexte historique, l'entreprise romanesque de Balzac : « À vingt-huit ans il décida de faire pour son temps, celui du Second Empire, ce que Balzac avait fait pour le sien : une œuvre cyclique, avec retour des mêmes personnages, qui concernât tous les étages de la société : *Comédie humaine* de la génération que la mort de Balzac avait laissée sur les bancs de l'école⁵⁶. », conclut Thibaudet. Ce n'est pas un hasard si *La Comédie humaine* est le réservoir d'exemples qui alimente *Le Roman expérimental*. Ainsi, la filiation établie de Balzac à Zola se poursuit jusqu'à Romans : l'histoire littéraire générationnelle que construit Thibaudet présente un cycle des cycles romanesques⁵⁷.

Or, d'un paradigme à l'autre, la référence scientifique est majeure. Thibaudet rappelle que chez Zola, le développement des thèmes principaux, qui assurent l'unité souterraine du cycle, vient de la lecture d'ouvrages scientifiques : « Or c'est la science qui fournira, pense Zola, aux *Rougon-Macquart* leur idée maîtresse ; soit Taine l'idée du déterminisme, Claude Bernard celle de la pratique expérimentale (...), Darwin et Lucas, celle de l'hérédité⁵⁸. », explique-t-il. Dans cette histoire littéraire cyclique, l'ambition scientifique du roman se manifeste par le mécanisme de la référence : les modèles scientifiques sont érigés en figures de proue. Cette solennité de la référence est représentée, chez Zola, par le titre qui subsume l'ensemble romanesque des *Rougon-Macquart* : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* – geste dont Duhamel souligne le poids symbolique⁵⁹.

La référence scientifique fait elle-même l'objet d'un cycle de réappropriations : on remonte ainsi de Zola à Balzac, chez qui Zweig situe l'origine du mouvement de convergence entre littérature et science (de la biologie à la métaphysique) – en une analyse manifestement influencée, au reste, par la lecture des romans-fleuves :

Ce n'est pas en vain que Balzac a aimé la chimie, qu'il a étudié les ouvrages de Cuvier et de Lavoisier. Car dans ce multiple processus des actions et des réactions, des affinités, des répulsions et des attractions, des éliminations, des décompositions et des cristallisations, dans la

⁵⁵ A. Thibaudet, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1578.

⁵⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1579.

⁵⁷ Voir à ce propos *L'Idée de cycle romanesque*, « Introduction ».

⁵⁸ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1579.

⁵⁹ « Je ne m'étonne donc pas de voir que l'auteur des *Rougon-Macquart* a pris soin d'écrire, en tête de son épopée, un titre qui, assurément, n'est pas une devise, mais qui nous apparaît comme une déclaration de principe et une profession de foi. » ; G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 26.

simplification atomique du composé, il voyait plus distinctement qu'ailleurs l'image du corps social. Sa conception, qu'il appelait lamarckisme – et que plus tard Taine a solidifiée en concepts philosophiques –, était que tout ensemble n'influe pas moins sur l'unité qui en fait partie que l'unité elle-même à son tour sur l'ensemble ; que chaque individu est un produit formé par le climat, le milieu, les mœurs, le hasard et tous les germes de destinée qui viennent le frôler et que chaque être puise son essence dans une atmosphère, pour rayonner lui-même à son tour sur une nouvelle atmosphère ; cet universel déterminisme du monde intérieur et extérieur était pour lui un axiome. Et il lui semblait que la tâche la plus haute de l'artiste était d'enregistrer cette empreinte de l'organique dans l'inorganique et ces influences de la matière vivante sur l'esprit, ainsi que d'établir le bilan des richesses intellectuelles se trouvant à tel moment dans l'être social et de faire le compte des produits de toute l'époque. Tous les flots de l'existence se compénètrent, toutes les forces sont en mouvement, et aucune n'est libre⁶⁰.

La dernière phrase frappe par le resurgissement de l'image fluviale, fréquente dans le discours critique de Zweig. L'image inscrit le roman-fleuve dans la continuité d'un roman balzacien dont l'enjeu est d'élaborer un réseau de relations qui se transpose du microscopique au macroscopique, de l'atome dans son rapport à la matière, à l'individu dans son rapport à la société. Le roman se construit comme un ensemble de relations mouvantes, et doit fournir l'image totalisante du cadre intellectuel d'une époque, car chaque élément de ce cadre détermine l'ensemble des interactions sociales. La notion de déterminisme universel et réciproque est donc le nœud du rapprochement entre modèle scientifique et modèle romanesque. Tout, dans le monde balzacien, semble explicable par les multiples rapports de causalité et d'influence qui s'y nouent.

C'est peut-être là que le mécanisme de la référence cyclique se grippe. La référence au naturalisme ne saurait se borner à une simple réappropriation : plutôt qu'à un cercle qui se bouclerait toujours sur lui-même, on a affaire à une spirale, où le point de départ de chaque spire est décalé par rapport à la précédente. Les fondements ont en effet changé : là où la définition que donnait Brunetière du roman naturaliste chargeait le roman d'organiser la matière confuse de la vie⁶¹, il est à craindre que l'espoir de mettre en forme un réel chaotique se soit depuis épuisé. Lanson dénonce ainsi l'aveuglement des écrivains qui méconnaissent « les infinis désespoirs avec les fugitives conquêtes »⁶² de la science. Il prévient ainsi son lecteur contre la fascination du roman contemporain pour le modèle scientifique – tout en reconnaissant l'étendue de son influence :

Le naturalisme est à la fois la forme la plus outrée et la plus dégradée de la littérature scientifique : mais tous les auteurs dramatiques de notre temps, les poètes mêmes, ont subi plus

⁶⁰ Zweig, *Trois maîtres*, p. 22-23.

⁶¹ Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 25.

⁶² G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 356.

ou moins l'influence des mêmes idées, et leurs œuvres, leurs théories, leurs confidences révèlent l'assimilation que leur imagination, complice de leur amour-propre, établit entre leur travail et le travail scientifique, fascinés qu'ils sont par les miracles et la popularité de la science⁶³.

Dans la perspective de Lanson, l'ambition scientifique du roman est au mieux utopique, au pire mensongère. Même s'ils s'inscrivent dans la continuité de l'élan de connaissance que le roman balzacien puis le roman naturaliste ont mis au cœur de leurs préoccupations, nos auteurs fournissent également des arguments à l'attaque contre le naturalisme. De toute façon, la posture sécessionniste relève pour eux de la nécessité stratégique. On voit ainsi que Duhamel situe ses contemporains dans un double rapport d'adhésion et de distinction à l'intérieur de la grande entreprise d'approfondissement de la connaissance littéraire de l'homme, connaissance qu'il fait remonter bien au-delà du naturalisme :

Ce grand portrait de l'homme que chaque siècle a repris à sa manière et tenté de parfaire, les écrivains de mon temps ne l'ont point abandonné. Ils n'ont point recommencé vainement ce que les prédécesseurs avaient si bien réussi. Ils n'ont pas repris l'analyse monographique des caractères ou l'étude zoologique des catégories sociales⁶⁴ (...)

À l'orientation analytique du roman naturaliste, Duhamel oppose la nécessité de revenir à un esprit de synthèse. De même, il sanctionne la décadence d'un naturalisme enfermé dans l'extériorité et la surface des choses, alors que le roman doit dorénavant adopter un point de vue interne, susciter une dimension de profondeur⁶⁵. De fait, la tentative naturaliste est perçue comme enfermée dans la diversité des phénomènes et des caractères. La conception du roman comme science se heurte ainsi à l'opposition entre une science qui vise essentiellement au général, tandis que le roman est irréductiblement un art du particulier⁶⁶.

⁶³ G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 324.

⁶⁴ G. Duhamel, *Refuges de la lecture*, p. 274.

⁶⁵ Comme Proust, en ennemi déclaré de la photographie, pourrait le faire, Duhamel s'insurge contre un art qui refuse de s'affronter à l'« impondérable » ou à l'ineffable, à l'essence des êtres et des choses : « Le souci constant de l'exactitude matérielle, l'observation sèche, quasi scientifique et un peu myope de la nature, la description scrupuleuse, photographique et parfois servile des faits ont amené ces romanciers à mépriser et à négliger les phénomènes délicats, mystérieux, impondérables, inclassables qui sont les manifestations les plus subtiles et peut-être les plus importantes de l'âme. Acharnés à décrire l'aspect des êtres, ces peintres méticuleux ont souvent renoncé à en pénétrer l'essence. Et comme les artistes revendiquent tous les bénéfices et toutes les responsabilités de leurs erreurs, comme ils admettent volontiers toutes les conséquences de leurs doctrines, il en est résulté un art sceptique, borné, grossièrement matérialiste. Le roman réaliste, sous sa forme naturaliste, vit encore ; il a porté à l'extrême tous les défauts que je viens de vous énumérer et il offre le tableau d'une complète décadence. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 113.

⁶⁶ « Toutes les prétentions scientifiques de nos romanciers et de nos auteurs dramatiques reposent au fond sur une notion fautive de la nature et des conditions de la science. « Il n'y a de science que du général », et la science, par conséquent, exclut de sa considération tout ce qui est particulier, individuel, partant le concret, le sensible, la vie enfin. Elle forme des abstractions, elle compose un univers idéal qui représente à l'intelligence l'univers réel, mais

Ce dernier argument sert de point d'appui à Romain pour étayer sa distinction d'avec les romanciers du siècle précédent. Il tente de s'affranchir de Zola et, de façon plus évidente encore, de Balzac, en soulignant l'artifice du type : « L'Homme d'affaires, avec une majuscule, l'Ouvrier, le Prêtre, ne m'intéressent pas, ne me touchent pas et, au fond, ne nous apprennent pas grand-chose. Ce que je voulais, au contraire, c'était une intense particularité⁶⁷. », affirme-t-il dans la préface des *Hommes de bonne volonté*. Il rejette ainsi l'idée d'un déterminisme social total, où profession, position, richesse et naissance permettraient de prédire le destin d'un personnage. Tel est en effet l'enjeu stratégique de la notion de libre-arbitre conférée au personnage. Si les auteurs de roman-fleuve peuvent prétendre à un dépassement de l'esthétique naturaliste, c'est notamment en ce que leurs personnages n'auront pas la prévisibilité programmée par les conceptions du *Roman expérimental*⁶⁸. En cela, les auteurs de roman-fleuve suivent effectivement la tendance critique qui a conclu depuis longtemps à la mort du naturalisme et à l'archaïsme de son influence persistante. Alain conçoit par exemple la notion d'hérédité comme un cache-misère du roman. Symbole du naturalisme à partir de Zola, elle est récusée pour sa rigidité, voire sa désuétude : « L'hérédité est une doctrine qui a fondu. », conclut-il. « Mais les romanciers n'en sont pas encore avertis. Même en ceux qui analysent le mieux les actions et les passions d'après la structure, l'attitude et l'occasion, souvent l'hérédité se montre encore comme les anciens dieux à l'Opéra⁶⁹. »

Cependant, le rejet de ce naturalisme en trompe-l'œil n'invalide pas entièrement la nécessité d'une convergence, ou au moins d'une interaction, entre roman et science – et ce, dans un moment tout à fait singulier de l'histoire des sciences. Lanson élabore une sorte de Discours de la méthode visant à fixer résolument les limites des possibilités de l'exploration romanesque, afin de l'empêcher de dériver vers le délire. L'objet d'étude privilégié du roman, explique-t-il, est

qui, pour les sens et l'imagination, n'a aucune ressemblance avec l'univers réel. » ; G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 325. Il en conclut (p. 337) que le roman naturaliste est entièrement en trompe-l'œil.

⁶⁷ J. Romain, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, p. 149.

⁶⁸ Il s'agit là de la vision de Zola que souhaite transmettre Romain dans sa préface ; une lecture comme celle de Jacques Dubois nous pousserait plutôt à conclure à une grande convergence entre les naturalistes et les auteurs de roman-fleuve. Il décrit en effet le tableau naturaliste comme le lieu de la recherche d'un juste milieu entre composition et arbitraire : « Le romancier s'y emploie à gérer méthodiquement un temps, un espace et un scénario de relations, mais il veille également à lâcher la bride au récit pour lui éviter de prendre un tour trop déterminé. Le cadre du tableau régit l'ordre ; les techniques croisées (narration, description, dialogue) procurent dans leur emmêlement l'impression de vie. » ; J. Dubois, *Les romanciers du réel*, p. 30.

⁶⁹ Alain, « Faux Dieux », *Propos sur l'Esthétique*, p. 54. Voir aussi F. Lefèvre, « Une heure avec Duhamel », *Une heure avec...*, t. 2, p. 116.

la psychologie, qui relève essentiellement de l'incertain. La malhonnêteté du roman a dès lors consisté à donner une ambition scientifique à cet art du flou qu'est la psychologie romanesque⁷⁰. Si elle ne partage pas ce mensonge assumé, la science n'est en revanche ni achevée ni capable de couvrir tous les domaines de la connaissance. Aussi y a-t-il besoin de la littérature pour éclairer les zones d'ombres où la science s'arrête :

Là donc où la méthode n'a pas prise, cet élément mobile et insaisissable que les savants négligent, la puissance affective des vérités qu'ils étudient, des hypothèses qu'ils emploient, la forme que ces vérités et ces hypothèses donnent en chaque siècle à l'impénétrable mystère que toutes les découvertes de la science rendent plus sensible et comme plus palpable, la détermination en un mot de l'inconnaissable, voilà par où la science reçoit en elle la littérature et la fait circuler pour ainsi dire entre toutes ses démonstrations et ses formules. Cela revient à dire que la part de la littérature est tout justement définie par celle que revendique la métaphysique : et le lyrisme est-il autre chose en son essence que l'expression individuelle d'une inquiétude métaphysique⁷¹ ?

Aussi, s'ils ne sont pas fondés à empiéter sur le territoire des sciences, les écrivains ne peuvent-ils pas faire l'économie de la connaissance de la science, ne serait-ce que pour déterminer où sont ses limites – car c'est dans ce territoire des confins que la littérature peut apporter quelque chose au lecteur. Duhamel relaye cette conception du romancier éclairant peu à peu l'ineffable, mais l'importe de l'activité poétique à l'activité romanesque. Dans le sillage de Proust, il charge le romancier de faire voir au lecteur l'invisible qui est partout sous ses yeux. Pas besoin, pour ce faire, de recourir au merveilleux symboliste, qui constitue pour lui une réaction aux excès du naturalisme – Duhamel lui oppose une esthétique du « romanesque familier »⁷² :

Les romanciers ont compris enfin que, pour soulever et retenir l'attention du lecteur, il n'était pas nécessaire de faire intervenir, du moins dans le roman proprement dit, les magiciens ou les fées, que la peinture du réel était susceptible de captiver le lecteur, que cette peinture du réel pouvait et devait s'abstenir de cette nouvelle forme d'irréalité que les brutalités du naturalisme ont engendrée parfois, que le principal, en somme était de nous montrer ce que nous voyons chaque jour sans le voir, ce qui forme en vérité la texture vraiment merveilleuse de la vie quotidienne, et d'ajouter ainsi quelque chose d'essentiel à notre connaissance, à notre représentation de l'homme⁷³.

Comme dans *Le Temps retrouvé*, Duhamel prône une écriture de l'épiphanie ou de la transfiguration, dont la fonction serait de révéler l'essence des choses. Le roman agirait comme

⁷⁰ « La psychologie littéraire, en effet, est exclusive de tout esprit et de toute méthode scientifiques : elle use de la psychologie scientifique, comme le sculpteur de l'anatomie, pour produire une illusion, et non pour faire connaître une vérité : et, sans nous le dire, elle supplée, suppose et ment, toutes les fois qu'elle sait ne pouvoir être prise en flagrant délit. » ; G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 355.

⁷¹ G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 352-353.

⁷² G. Duhamel, *Défense des lettres*, p. 246.

⁷³ *Ibid.*, p. 246.

un révélateur photographique. Mais la fonction du roman n'est, ni dans la pensée de Lanson ni dans celles des auteurs de roman-fleuve, simplement heuristique : elle dépasse le domaine de la connaissance pour déboucher sur celui de la pratique.

Si le domaine de la littérature coïncide avec celui de la métaphysique, c'est aussi parce que la religion n'est plus l'unique réponse à ce type de questions. Il revient en particulier au roman de fournir des éléments de réponse pour fonder une morale nouvelle et autonome, une morale appuyée sur des fondements laïques. Pour Lanson, le tournant du siècle est une période de transition, où rien n'est encore venu pallier le manque creusé par l'écroulement des repères positivistes et religieux. La science, en effet, rappelle Le Dantec, ne saurait suffire à assurer le progrès moral de l'humanité⁷⁴. Aussi Lanson conclut-il que le roman doit jouer un rôle palliatif.

Aujourd'hui plus que jamais, le public attend des écrivains, je ne dis pas des réponses aux questions qui obscurément l'obsèdent, mais du moins le débat de ces questions. (...) Si la religion pour nombre d'âmes n'est qu'une forme vide, si la science loyale écarte les problèmes qu'elle ne peut résoudre, si, avec le sens de la vie et l'origine de l'être, la morale reste en suspens, entre la religion qui n'est plus de force à la supporter et la science qui n'a pas encore le moyen de suppléer la religion, qui entretiendra dans les esprits le sens du mystère et la préoccupation morale, à moins que la littérature, par son agitation féconde, n'empêche la prescription de se faire, jusqu'au jour où quelque puissance légitime, science plus avancée, religion renouvelée, prendra la direction des consciences, et fera éclore de nos doutes féconds une connaissance ou une croyance, partant une règle efficace de vie⁷⁵ ?

Les écrivains qui suppléeront à cette absence devront donc avoir des liens à la fois avec le domaine de la science et celui de l'éthique. Une figure s'impose au confluent de ces deux notions : celle du médecin, appelé à constituer un double de l'écrivain.

⁷⁴ « Personne plus que moi n'aime la science, mais personne aussi ne remarque plus nettement l'impuissance de la science à modifier l'homme. Les conquêtes de la science sont brusques, l'évolution de l'homme est lente, si elle n'est pas tout à fait arrêtée. Au lieu de caresser avec les pacifistes le rêve d'une humanité annoblie par la science, je redoute l'abâtardissement fatal d'une humanité à laquelle la science aura fourni les délices d'un confortable exagéré. Et je m'attriste de penser que la férocité de nos ancêtres des cavernes se perpétuera dans cette humanité abâtardie, sous sa forme la plus inférieure et la moins digne d'admiration, la jalousie et la haine dissimulées sous les dehors d'une fraternelle hypocrisie. » ; F. Le Dantec, *L'Égoïsme, seule base de toute vie en société*, Paris, Flammarion, 1911, p. 293. Il refuse nettement la foi positiviste : « Des esprits généreux qui ont souhaité l'avènement du règne de la science, parce qu'ils y ont vu la promesse du règne de la justice ! Il faut en rabattre ; le règne de la science, s'il est possible, si une humanité logique est capable de vivre, ne sera pas le règne de la justice, car la justice n'est pas une vérité scientifique. » ; F. Le Dantec, *Science et conscience*, Paris, Flammarion, 1908, p. 295.

⁷⁵ G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 363-364.

2.1.2. Figures de l'homme de science : portrait du romancier en médecin

Si la littérature doit se garder de s'aventurer aveuglément sur le terrain de la science, celle-ci peut en revanche apporter à la littérature une aide décisive. La formation scientifique apparaît déterminante pour les nouvelles tâches qui seront celles de l'écrivain. Aussi Lanson appelle-t-il de ses vœux non un romancier scientifique, mais, inversant le rapport des deux métiers, un scientifique romancier :

S'il se trouve un homme qui n'étant pas de naissance et par destination « gent-de-lettre » dès de collègue, vient à la littérature après avoir passé des années dans le laboratoire ou à l'hôpital, si ce savant apportant les habitudes d'esprit et le tour d'imagination de sa vie antérieure, gardant la curiosité des problèmes scientifiques et le frisson des vastes horizons ouverts par la science à la pensée humaine, si par surcroît il a un peu du génie de Racine ou de Victor Hugo, je garantis qu'il fera servir sa science à sa littérature⁷⁶.

Aussi bien Duhamel, avec son expérience médicale (puisque la médecine est son premier gagne-pain), que Jules Romains, qui avait poursuivi des études en biologie jusque pendant sa scolarité à l'École normale, semblent répondre à ce souhait. Duhamel souligne d'ailleurs, dans une conférence de 1956⁷⁷, que la conjonction de l'écrivain et du médecin n'a rien d'exceptionnel, invoquant Flaubert, Littré, Tchekov, mais aussi Durtain, son ami de l'Abbaye, ou encore Somerset Maugham...

La pensée scientifique se manifeste d'abord dans le roman-fleuve comme la présence surplombante d'une caution intellectuelle. C'est très explicitement ce rôle que Martin du Gard assigne à Le Dantec, biologiste sur l'œuvre duquel il accumule des dossiers entiers de notes, dans l'élaboration de ses romans. Il trouve chez lui l'exemple d'un chercheur qui ressent la nécessité de sortir de son domaine pour rejoindre des problématiques sociales plus générales – réfléchissant par exemple, de *L'Athéisme* (1906) à *Savoir ! Considérations sur la méthode scientifique, la guerre et la morale* (1917), sur l'inadéquation d'une morale campée sur des fondements religieux, et niant toute connaissance de la sexualité. *Le problème de la mort et la conscience universelle* (1917) étudie notre incapacité à accepter la mort dans sa simplicité implacable. L'étude biologique débouche chez Le Dantec sur des considérations d'ordre

⁷⁶ G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, p. 359.

⁷⁷ G. Duhamel, « Les écrivains médecins de France », tiré à part du *Symposium Ciba*, vol. 4, n° 4, octobre 1956, p. 105-109.

sociologique : il s'agit d'en tirer des conclusions qui puissent informer notre vie en commun. « La biologie générale », explique-t-il, « n'est pas une science expérimentale ; c'est une philosophie, une synthèse des résultats obtenus par les savants dans toutes les branches des sciences naturelles⁷⁸. » La biologie générale cherche donc à élargir les conclusions des recherches biologiques. Son ambition est de rejoindre la réflexion philosophique, ce qui se manifeste par exemple à travers l'adoption de la forme dialoguée, dans *Le Conflit* (1901) ou encore dans *Science et conscience* (1908). « Mais en dehors des avantages pratiques indéniables qu'en peut tirer la médecine, » conclut Le Dantec, « la biologie générale est surtout une religion ; je veux dire par là qu'elle résout les problèmes les plus passionnants qui se posent à nous, ceux qui intéressent notre nature même, et auxquels nous tenons par-dessus tout, parce que leur solution ne nous sert à rien, du moins à rien de pratique⁷⁹. » Aussi Martin du Gard peut-il emprunter à cette pensée à la fois issue de la recherche scientifique et informée par la littérature des notions aussi essentielles que son athéisme, son culte ambigu de la liberté individuelle, sa conception rigoureusement tolérante d'une éthique personnelle, ou sa conception des rapports entre corps et esprit. C'est dans la lecture de Le Dantec que s'enracine le pessimisme fondamental de Martin du Gard.

Ainsi, l'expérience scientifique peut être constituée en matériau littéraire. Marie-Claire Bancquart montre par exemple que la poésie unanime recoupe les convictions de biologiste de Jules Romains. Dans un mémoire intitulé *L'état « individu » dans la matière vivante* en 1908, Louis Farigoule distingue entre deux « degrés de l'être », l'un quasi immortel, comme celui des groupes bactériens, dont la masse se maintient toujours (même si les éléments individuels peuvent connaître des transformations ou disparaître) ; et l'autre mortel, parce que constitué d'organismes trop complexes et trop individualisés – comme le nôtre. Louis Farigoule en déduit que les hommes ne sont peut-être que les particules d'un être d'une échelle bien supérieure à la nôtre, et qui serait, lui, du premier degré : « L'individu humain constitue une étape avancée de la décrépitude d'une matière vivante primitive qui a séculairement différé de mourir. L'homme actuel est un état individu du second degré parmi un état du premier degré beaucoup plus vaste : la "société"⁸⁰. », conclut-il. C'est sur cette foi qu'est fondée sa poésie. La tentative initiale de

⁷⁸ F. Le Dantec, *Science et conscience*, p. 6.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁰ Cité dans M.-C. Bancquart, « Jules Romains : de la déification à la bonne volonté », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n°55-56, 1990, p. 7.

l'unanimité est de faire rejoindre à l'homme la forme d'immortalité propre à la société, conçue comme un organisme plus vaste. Ce thème se retrouve notamment dans *Verdun* et à l'ouverture de *Prélude à Verdun*, avec la multiplication des métaphores et isotopies liées à l'organisme, au corps comme agrégat d'individus. La mise en forme du monde fournie par le modèle scientifique est convoquée pour cerner l'ineffable – en l'occurrence l'inconcevable massacre de Verdun.

L'incarnation récurrente du médecin dans l'univers du roman-fleuve confirme l'importance de ce point de référence pour nos romanciers. Le personnage du docteur Pascal, qui vient boucler le cycle des *Rougon-Macquart* pourrait servir de figure tutélaire aux romans-fleuves. Biologiste, observateur d'une famille, médecin, amant et finalement père, lancé dans une synthèse littéraire de ses travaux sur l'hérédité, il est sans doute l'aïeul de Viaur, Laurent Pasquier, Antoine Thibault, ou encore Julien Davy dans *L'Âme enchantée*. Si, dans *Les Hommes de bonne volonté*, la figure du chercheur est relativement en retrait par rapport aux autres « Créateurs », tous les autres scientifiques cités sont des protagonistes. Antoine incarne dans toute la première partie des *Thibault* le naturalisme, même s'il n'est loin du caractère altruiste et somme toute idéal du docteur Pascal. Dans le cas d'Antoine et de Laurent, le protagoniste semble à la fois la focalisation essentielle de l'attention du lecteur et ce qui se rapproche le plus d'un porte-parole de l'auteur. La figure récurrente du médecin dans les romans-fleuves, en effet, permet essentiellement d'élaborer un ethos du romancier.

Si le médecin prend décidément le pas sur le modèle du biologiste, paradigme naturaliste, c'est sans doute parce qu'il est essentiellement le praticien d'une science inexacte. La médecine est exemplaire du double mouvement de progrès et de remise en question que connaissent les sciences au tournant du siècle. Or le relativisme du savoir est assumé par les auteurs de roman-fleuve. Duhamel reproche notamment à Zola « l'idéalisme insupportable », « l'optimisme impénitent » qui le pousse à se croire fondé à juger ses personnages en fonction de critères établis⁸¹.

On pourrait presque dire qu'hier les romanciers faisaient de la zoologie. (...) Imitant ensemble les hommes de laboratoire dont ils venaient de prendre les premières leçons, les naturalistes observaient scientifiquement leurs semblables avec une impassibilité de savants. Nous, nous avons pris résolument le parti du relatif, nous avons laissé intervenir l'amour de l'objet ; *nous ne faisons que de la psychologie*⁸².

⁸¹ F. Lefèvre, « Une heure avec Duhamel », *Une heure avec...*, t. 2, p. 119.

⁸² *Ibid.*

Le rapport de nos romanciers au modèle de l'histoire naturelle est donc ambivalent. Reprenant à son compte le reproche formulé par Lanson contre l'émerveillement des romanciers devant un modèle scientifique qu'ils ne saisissent pas vraiment, Duhamel reconnaît aux romanciers du XIX^e siècle le mérite d'avoir orienté le roman dans la direction de l'étude des relations sociales. Mais ils ne l'ont fait qu'en zoologues, c'est-à-dire sans empathie.

Si le pathologiste, par opposition au clinicien, est le savant qui étudie les maladies plutôt que les malades, les grands écrivains du XVII^e siècle étaient, somme toute, des pathologistes. Les romanciers réalistes du XIX^e siècle sont plutôt comparables aux zoologistes. Ils considèrent un à un les groupes sociaux et les peignent avec une minutie glacée de savants. Ils ont lu, d'ailleurs, les savants, ou du moins ils vont les lire. Ils entendront parler, tout au long de ce siècle fameux, de l'influence du milieu, de l'hérédité, de la sélection et ils feront un grand effort pour digérer et assimiler cette brillante science dont ils demeurent éblouis⁸³.

Qui sont, dès lors, les cliniciens ? C'est là le rôle que revendique pour sa part Duhamel : c'est cette synthèse entre observation scientifique et investissement émotionnel qu'ont en partage le médecin et l'écrivain⁸⁴.

La définition du médecin dans *Lettre sur les malades* est de toute évidence aussi bien une définition de l'écrivain : « Qu'est donc le médecin ? Un homme qui se mêle, hélas ! de ce qui ne le regarde pas⁸⁵. » La qualité première du médecin-romancier est une curiosité dont le voyeurisme potentiel est compensé par la sincérité de son intérêt pour autrui. Du chercheur, ce romancier garde le culte de l'observation, de la plus microscopique à l'examen clinique. Il s'agira essentiellement, pour inscrire le roman dans un processus expérimental, de ne négliger aucun éclairage : « Ainsi donc, j'ai suivi une méthode bien connue des hommes de laboratoire et qui consiste à modifier sans cesse l'incidence de la lumière et du regard pour mettre en évidence, dans l'objet examiné, certains détails de la structure qui, sans cela, risqueraient de rester inaperçus⁸⁶. » Mais cet éclairage total ne cantonne pas l'observation à la surface des choses. L'obsession de la profondeur amène ainsi les auteurs de roman-fleuve à valoriser la capacité du

⁸³ G. Duhamel, *Refuges de la lecture*, p. 263.

⁸⁴ Massis confirme l'interaction réciproque des métiers de médecin et d'écrivain dans le cas de Duhamel : « Médecin et littérateur, ses méditations de clinicien et d'écrivain furent étroitement liées ; l'un a pour ainsi dire aidé l'autre – et ce fut pour reconnaître l'insuffisance du matérialisme scientifique et du même coup de l'esthétique naturaliste qui s'en réclamait, car tous deux restent à l'extérieur du réel, de ce qui n'est pas mesurable et tangible. » ; H. Massis, *Jugements*, t. 2, p. 171.

⁸⁵ G. Duhamel, *Lettre sur les malades*, Paris, La Centaine, 1926, p. 9.

⁸⁶ G. Duhamel, *Semilles au vent*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 28.

biologiste, du radiologue ou du chirurgien à aller sous la peau – telle est par exemple l’emprise mystérieuse que Philippe Villard exerce sur Annette⁸⁷. Duhamel esquisse une chirurgie du roman.

Cependant le sens du réel a changé de caractère et je dirai d’orientation. Les romanciers modernes se préoccupent moins de la réalité apparente que de la réalité profonde et cachée. Ils ne perdent plus leur temps et leur vertu à la peinture acharnée et brillante des aspects. Semblables aux chirurgiens qui, d’un bistouri audacieux, divisent rapidement la peau et les diverses couches de tissus pour atteindre la cause secrète des troubles, les romanciers modernes s’intéressent surtout à l’âme considérée comme la réalité capitale, la plus noble, celle qui détermine toutes les autres⁸⁸.

Le réalisme chirurgical rêvé par Duhamel, ainsi, n’est pas tant descriptif qu’explicatif : il s’agirait de diagnostiquer les actes de tel ou tel personnage. Mais la comparaison entre romancier et chirurgien est récurrente dans ses essais, et dépasse la métaphore filée de l’écriture chirurgicale. Dans un texte de *Chronique des saisons amères* intitulé « Souvenir sur les deux Proust », il met en parallèle l’écrivain avec son frère Robert, qu’il a eu l’occasion de voir opérer fin 1918, à Soissons, au fil de ses pérégrinations avec l’« autochir ». La technique chirurgicale de Robert Proust, explique-t-il, est tout aussi novatrice et déconcertante que le style de son frère.

Robert Proust était assurément un chirurgien instruit et inventif ; mais sa manière d’opérer ne laissait pas de m’étonner beaucoup. La réflexion, chez lui, allait à la lenteur. Il y avait toujours quelque chose d’imprévu dans le choix des voies d’accès et des moyens d’exécution. Il ne se privait pas de parler, de s’expliquer en travaillant et, pourtant, il était impossible de prévoir ses décisions qui ressemblaient parfois à des caprices. Il aimait les reprises et les changements d’itinéraire. En bref, sa « phrase » chirurgicale était longue, compliquée, entortillée, chargée de corrections et de « repentirs », ce qui ne l’empêchait pas d’ailleurs d’obtenir d’excellents résultats, mais ne laissait pas non plus de déconcerter les jeunes hommes que nous étions alors⁸⁹.

La lenteur du chirurgien semble incompréhensible dans le contexte médical, marqué par l’urgence. La méthode de Robert Proust semble inclure le doute inhérent à la démarche qu’on retrouve dans les passages de « recherche » d’*À la recherche du temps perdu*, passages de quête du souvenir – ces moments qui, comme le signal mystérieux donné par les trois arbres à

⁸⁷ *L’Été*, p. 347 : « Philippe était un violent. La violence était une part de son génie. Il la portait aussi bien à sa clinique, dans ses diagnostics foudroyants et la sûreté de sa main, à la salle d’opération, que dans les actes de sa vie et dans ses décisions. Habitué à lire, d’un regard, au fond des corps, il saisit sur le champ Annette tout entière, – Annette, ses passions, son orgueil et ses troubles, et son tempérament et sa puissante nature. Et Annette se sentit saisie. »

⁸⁸ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 116-117. En 1922, Massis reprend l’idée de Duhamel selon laquelle le roman à venir sera essentiellement spiritualiste, et le situe dans une nébuleuse de romanciers qu’il baptise « moralistes » : « Des réalistes de l’âme, c’est ainsi qu’on serait tenté de les définir ; et déjà l’on peut pressentir tout un renouveau du roman par une psychologie plus intérieure, s’intéressant à des manifestations jusqu’ici négligées. » ; H. Massis, *Jugements*, t. 2, p. 161.

⁸⁹ G. Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 58.

Hudimesnil, peuvent ne pas aboutir à la découverte. La technique du chirurgien est ainsi interprétée comme une transposition de la phrase proustienne et de ses détours.

Or, quand il m'arrive de songer aux deux frères, je comprends, après coup, qu'entre la phrase chirurgicale de l'un et la phrase littéraire de l'autre la ressemblance était grande. Le talent opératoire du docteur était comme une transposition dans l'acte, du génie de l'écrivain. Même goût impérieux du développement, de l'addition correctrice, des solutions différées, des retouches, des sinuosités infinies. Même cheminement subtil de la pensée dans ses labyrinthes familiers. Même fil d'Ariane. Même sécurité secrète dans l'apparente complication⁹⁰.

Mais la comparaison fonctionne aussi en retour : implicitement, la démarche proustienne est ainsi comparée à une opération. Quête lente et incertaine d'une réparation, réparation peut-être d'un temps qui se défait, dans le cas du roman. La fin du *Temps retrouvé* n'avait pas laissé ignorer au lecteur que l'écriture était une question de vie ou de mort. Rétrospectivement, l'enjeu du roman proustien rejoint l'élan altruiste de celui du chirurgien. Les deux figures de l'écrivain et du chirurgien se rejoignent dans la notion de création. De même, dans « De la contemplation créatrice en médecine », Duhamel ne décrit plus l'écrivain en médecin, mais le médecin en poète.

Tous les médecins me comprendront. Ils savent que, souvent, c'est pendant les longues minutes où le malade se raconte, quand le praticien lui prête une oreille parfois rêveuse, c'est alors qu'il « voit » son malade. Il ne le regarde pas encore, mais il le « voit » tout à coup, il le comprend tout à coup, et, s'il peut ainsi le comprendre, c'est parce qu'il le contemple. Le médecin égale, à de telles minutes, le poète, le philosophe ou le savant de laboratoire dans leurs illuminations, dans leurs fièvres créatrices⁹¹.

L'observation des malades, à la faveur de laquelle le médecin peut tout à coup se faire voyant, appelle à la conquête d'une intelligibilité. Mais cette compréhension ne se conquiert que parce que ce corps est souffrant. La maladie, la menace de la mort suscitent un moment critique, à la lumière duquel le corps devient un métonyme suffisant pour saisir l'âme.

(...) cette profession offre, à celui qui l'exerce, un grand nombre de modèles humains aux prises avec la souffrance et la mort, qu'elle présente presque toujours l'humanité en état de crise, qu'elle offre à l'observateur les chances de découvertes souvent amères, mais illuminantes. Le médecin, somme toute, connaît maintes choses que les autres hommes ont trop rarement l'occasion d'apercevoir et il peut, il doit, sans violer le secret professionnel, communiquer au moins une part de son expérience à ceux que cette expérience est de nature à intéresser, à instruire, à éclairer, à détourner de certaines voies, de certaines erreurs⁹².

La proximité avec la mort constitue l'affinité la plus profonde entre médecin et écrivain. On assiste ici au passage du diagnostic à l'écriture, qui permet seule de retranscrire et de transmettre

⁹⁰ G. Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 59.

⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁹² G. Duhamel, « Les écrivains médecins de France », p. 107.

l'expérience du médecin. Le médecin écrivain est essentiellement un passeur. Aussi Duhamel lie-t-il l'éthique du médecin au développement de la littérature de témoignage au lendemain de la guerre⁹³ – dans le sillage des ouvrages qu'il a puisés dans son expérience de chirurgien pendant la guerre. Le médecin a pu rencontrer la souffrance humaine sans nécessairement prendre part directement aux affrontements, ce qui le prive de toute illusion lyrique sur le combat. Il est par conséquent le témoin idéal pour une tentative littéraire (mais non romanesque, en ce qui concerne Duhamel) où la véracité prendra le pas sur toute mise en forme qui pourrait être conçue comme mensongère ou irrespectueuse, face à une souffrance de l'ordre de l'ineffable. C'est précisément ce caractère inconcevable de la souffrance qui rend nécessaire le travail langagier du témoignage.

L'après-guerre est le cadre du développement d'une mystique de la souffrance, avec l'essor du « dolorisme ». Le terme naît sous la plume de Souday, péjorativement, dans le feuilleton du *Temps* du 6 mars 1919, dans le compte-rendu qu'il fait de *La Possession du monde*⁹⁴. Mais il est aussitôt adopté et renversé positivement par Julien Tepe, qui forge une doctrine et parvient à lui donner un retentissement considérable⁹⁵. Duhamel est sa première référence, lui qui déclarait « Le sort m'a, pendant la guerre, assigné une place et une tâche telles que la douleur est mon unique spectacle, mon étude et mon adversaire de tous les instants⁹⁶. » Tepe tire notamment de *Civilisation* et de *La Possession du monde* une anthologie à l'appui des notions développées dans *Apologie pour l'anormal*. « Pour restaurer la littérature, il faut y instaurer la souffrance. », explique-t-il, « (...) Le remède est dans la maladie. Le salut dans

⁹³ « La littérature de témoignage a, depuis 1914, pris place au premier rang, chez tous les peuples civilisés. Les médecins ont notablement contribué, depuis quarante années, à l'édification d'une littérature qui, certes, ne néglige pas les faits, mais s'attache principalement, en dévoilant les pensées des hommes, à mieux faire comprendre le développement de la conjoncture. » ; G. Duhamel, « Les écrivains médecins de France », p. 108.

⁹⁴ Tepe défend Duhamel contre les attaques de Souday, qui le considère comme désespérément misérabiliste : « Un tel culte mystique de la douleur pour la douleur suppose de surnaturelles réversibilités ; esprit non-chrétien et de libre pensée, Duhamel ne saurait donc être accusé de pareille algilâtrie... Ainsi d'ailleurs indique-t-il d'autant mieux la véritable direction du dolorisme qui est, répétons-le sans cesse, d'utiliser la part de souffrance inévitable en ce monde, et de l'utiliser – point capital – aux fins de la pitié et de la sympathie. » ; J. Tepe, « Duhamel doloriste », *La Revue doloriste*, n° 1, p. 28.

⁹⁵ Les plumes prestigieuses défilent dans les 17 numéros de la *Revue doloriste*. Dans le n° 5 de février 1939, Céline écrit que *Le Voyage* laissait paraître en lui un doloriste avant la lettre (p. 27-28). Dans le n° 8 (mai-juin 1946), Duhamel considère le dolorisme comme une doctrine largement établie, sinon comme une école (p. 11). Le vocabulaire philosophique de Lalande lui consacre une notice : « Doctrine qui attribue une haute valeur morale, esthétique, et surtout, intellectuelle, à la douleur, principalement à la douleur physique, non seulement en ce qu'elle rend l'homme accessible à la douleur d'autrui, mais en ce qu'elle arrête les impulsions de la vie animale, et permet ainsi à l'esprit d'acquérir une hégémonie particulièrement efficace pour la création artistique et littéraire. » (cité dans *La Revue doloriste*, n° 8, mai-juin 1946, p. 11).

⁹⁶ G. Duhamel, *La Possession du monde* (1919), Paris, Mercure de France, 1959, p. 12.

l'anormal. Vive donc le "dolorisme" !... »⁹⁷. La souffrance, qu'il est à la fois impossible et souhaitable de partager, pour fonder une utopie compassionnelle, ne fait pas cependant du souffrant un génie romantique. L'enjeu n'est pas le martyr : il est, comme chez Duhamel, d'ordre épistémologique⁹⁸. Pour Julien Teppe, la maladie « est un comprimé, une synthèse, résumant, englobant, contenant toutes les expériences possibles. C'est pourquoi la visite obligatoire d'hôpitaux et sanatoria serait la plus pertinente des réformes à opérer dans l'éducation, car la langue des malades est une langue qui ne s'apprend qu'au pays même de Maladie. Pas d'interprète ni de truchement. Il faut se faire explorateur... »⁹⁹. Le souffrant, qui se substitue ici au médecin, reçoit la même fonction d'exploration et de transmission, car l'expérience de la souffrance lui donne une empathie unique¹⁰⁰. Le dolorisme, bien entendu, est à réinscrire dans un pacifisme¹⁰¹, mais son enjeu principal, dans la pensée de Teppe, réside dans la volonté de refonder une fraternité nouée par une détresse commune¹⁰².

Le douloureux pérenne, ou si vous préférez le terme hellénisé : l'algique, l'individu dont les jours se déroulent à travers une succession ininterrompue de manifestations morbides nous apprend d'abord, lui l'incompris, à comprendre, comprendre la fin idéale que tout homme digne de ce nom doit s'assigner pour but... Qu'est-ce que la compréhension, en effet, sinon le pouvoir de se figurer, se représenter, s'imaginer, réaliser (au sens propre : rendre réel), concevoir en un mot ce qui n'est pas soi ?... Or ce rare secret de se mettre dans la peau des autres, à leur place, le malade le connaît grâce à la pitié, à cette tristesse pleine de bonne volonté qu'il ressent en

⁹⁷ J. Teppe, *Apologie pour l'anormal*, p. 43.

⁹⁸ « L'algique ne prétend donc point voir en je ne sais quelle exaltation névrosique le germe du génie, – il reconnaît difficilement Alfred de Musset comme un des siens – mais n'envisage pas non plus la souffrance, à la façon des mystiques, comme un sacrifice voulu ou accepté, marque de l'élection divine. Il met plutôt l'accent, je le répète, sur le rôle prépondérant qu'elle peut jouer dans l'investigation philosophique et littéraire. » ; J. Teppe, *Apologie pour l'anormal*, p. 71.

⁹⁹ J. Teppe, *Apologie pour l'anormal*, p. 19.

¹⁰⁰ Thomas Mann attribue d'ailleurs à un de ses tuberculeux, Settembrini, la volonté d'écrire une vaste *Sociologie de la souffrance* : « En une vingtaine de volumes du format de dictionnaire, elle énumérera et étudiera tous les cas de souffrances humaines qui se peuvent imaginer, depuis les plus personnelles et les plus intimes jusqu'aux grands conflits de groupes, aux maux qui découlent d'hostilités de classes et de heurts internationaux ; bref elle dénoncera les éléments chimiques dont les mélanges et les combinaisons multiples déterminent toutes les souffrances humaines, et en prenant pour ligne de conduite la dignité et le bonheur de l'humanité, elle lui proposera au moins les moyens et les mesures qui paraîtront indiqués pour éliminer les causes de ces maux. » ; T. Mann, *La Montagne magique*, Paris, Le Livre de Poche, 2009 [1931], p. 283.

¹⁰¹ « La guerre, le troublant, l'urgent problème qu'elle pose, par exemple, ne serait-il pas près d'être résolu s'il n'y avait que des algiques, qui ne manquent pas, eux (et pour cause ?... c'est inscrit dans le mot même...) de sympathie ?... » ; J. Teppe, *Apologie pour l'anormal*, p. 18.

¹⁰² Vincent Kaufmann met également en évidence le caractère religieux d'une doctrine visant à fonder une communauté, tout comme c'est le cas pour l'unanimisme : « Ce qui est peut-être plus important ici, c'est de prendre la mesure du caractère également religieux du dolorisme en tant qu'il se donne comme un projet *communautaire*. Je ne suis d'ailleurs pas sûr qu'un tel projet – la communauté en tant que projet – puisse être autre chose qu'un projet religieux, un projet impliquant la sacralisation d'une fiction de lien social (si, comme le veut Mallarmé, le lien social relève toujours de la fiction), soit tout aussi bien un projet de communion, à base d'universelle douleur dans le cas du dolorisme. » ; V. Kaufmann, *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, p. 161.

premier lieu envers ses frères de douleur – la voilà bien, la véritable Internationale, celle des vrais damnés de la terre ! – et qui s’élargit ensuite tout naturellement. C’est à la maladie que beaucoup doivent de découvrir la fraternité et combien l’homme est lié aux autres hommes : les infirmités communes leur ont servi de signe de ralliement¹⁰³.

Seul le témoignage du malade, et partant de l’écrivain, pourra refonder une communauté¹⁰⁴. La souffrance est constituée en matériau principal de l’écrivain, dans la mesure où la compassion qu’elle suscite, c’est-à-dire le partage de la douleur, est la seule véritable communication possible¹⁰⁵. Mais le dolorisme est aussi fondé sur la conviction que l’imagination peut faire ressentir de manière empathique au lecteur une souffrance qu’il devient alors possible de partager.

La dimension clinique de la pratique médicale, ainsi, est un apport essentiel de la figure du médecin par rapport à celle du biologiste et de l’expérimentateur zolien. Il s’agit ici de prouver une plus grande capacité d’écoute, un rapport plus personnel ou plus pragmatique aux personnages, considérés non plus comme les sujets d’une expérience mais en un sens comme des patients. À la suite de Schopenhauer¹⁰⁶, pour lequel la pitié est le seul véritable moyen de communication entre des individualités chacune murée en elle, il s’agit de remettre la compassion au centre des rapports humains. Pour les auteurs de roman-fleuve, le passage qui s’est opéré avec l’infléchissement de la persona de l’écrivain du biologiste au médecin, est celui de la science à la conscience.

¹⁰³ J. Teppe, *Apologie pour l’anormal*, p. 16.

¹⁰⁴ Vincent Kaufmann confirme cette convergence entre témoin, médecin et écrivain au lendemain de la Grande Guerre : « Il faut non seulement que l’homme se fasse médecin, mais il faut encore que le médecin se fasse écrivain, qu’il témoigne, évangélisme laïque, de ce qu’il y a de commun – autant dire d’humain – dans la douleur vécue par chacun dans la solitude. Seule la communauté de la douleur justifie l’existence du récit, qui devra par conséquent rester aussi impersonnel que possible. » ; V. Kaufmann, *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, p. 122.

Le médecin devient ainsi le porte-parole de tous, comme ce sera le cas pour Rieux dans *La Peste* : « Quand il était tenté de mêler directement sa confiance aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu’il n’y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous. », A. Camus, *Théâtre, récit, nouvelles*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1468-1469.

¹⁰⁵ « Le dolorisme de Teppe prend non seulement acte de ce que la souffrance constitue dans beaucoup de cas la mise de fonds obligée d’une œuvre littéraire réussie, mais il consiste également en une apologie systématique de la douleur, exaltée à la fois comme l’expérience la plus essentielle et comme la condition de possibilité d’une forme authentique de communication (ou même de communion) » ; V. Kaufmann, *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, p. 160.

¹⁰⁶ Pour une introduction synthétique à la pensée de Schopenhauer et à son influence sur la littérature, voir la première partie du livre dirigé par Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, 1989.

2.2. NOUVELLES FORMES DE LA CONSCIENCE

Il reste à préciser quelles interactions se nouent entre ces écrits non fictionnels et les romans-fleuves, dans la mesure où l'on a affaire à un phénomène plus diffus et plus large qu'une intertextualité au sens strict. Claude-Edmonde Magny, se penchant sur les inflexions que les avancées scientifiques imposaient au cinéma et au roman, rejetait la notion trop vague ou trop précise d'influence, au profit de celle de *convergence* :

Nous avons ici affaire à une nouvelle convergence (...) : entre les résultats de la psychanalyse, du behaviourisme, de la sociologie, et la vision du monde nouvelle que cinéma et roman nous communiquent comme à leur insu et presque par leurs seuls procédés. Il s'agit maintenant non plus d'une parenté entre deux formes du même genre, ou deux arts voisins, mais entre les thèmes abstraits qui hantent la pensée contemporaine, et les conclusions que suggère l'évolution vers la même époque de techniques purement esthétiques, appartenant au domaine du sensible et non de l'intelligible¹⁰⁷.

On s'efforcera, au fil de ce chapitre, de préciser l'origine et les manifestations de ces phénomènes de convergence. Il s'agit ici de capturer, autant que possible, les « thèmes qui hantent la pensée contemporaine ».

Il importe pour l'instant de cerner aussi synthétiquement que possible les grandes questions d'épistémologie pour lesquelles le roman semble le plus à même de fournir des réponses. Le bouleversement des repères dont critiques littéraires et philosophes se font l'écho à la veille et au lendemain de la guerre porte essentiellement sur trois schémas de pensée, appelés à constituer de nouveaux centres de gravité pour les recherches romanesques : la conception du temps, celle du moi, et celle du lien social. Alors même que la notion de vitesse passe au premier plan, dans un monde où le télégraphe permet de communiquer des informations de manière quasi immédiate¹⁰⁸, le vecteur du progrès vole en éclats face à un événement traumatique, aux allures d'apocalypse ; de sorte que le sens de la « Fin de l'Histoire » annoncée par Hegel s'inverse. Le lien dynamique entre passé, présent et avenir semble rompu¹⁰⁹. Les recherches sur l'inconscient

¹⁰⁷ Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 112.

¹⁰⁸ Dans son ouvrage de synthèse sur l'histoire des représentations au tournant du siècle, Stephen Kern met notamment au centre de la réflexion sur la notion de *présent* la généralisation du télégraphe ; S. Kern, *The Culture of Time and Space, 1880 – 1918*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1983, chapitre 3.

¹⁰⁹ L'importance de la « disparition » du temps linéaire, continu et orienté dans l'esthétique moderniste est développée par Isabelle Daunais, qui met cette évolution en perspective avec les autres « disparitions » qu'a connues le roman, depuis Don Quichotte et la disparition de l'héroïsme des romans de chevalerie : « (...) le roman, au

révèlent une large méconnaissance du sujet. Enfin, dans une nation qui exclut désormais de se concevoir comme une Église, se fait sentir l'urgence de repenser la formation de la communauté, et ce d'autant plus que le rapport à autrui, sous la forme de l'étranger ou de l'ennemi, est bouleversé par la boucherie universelle. Les trois thèmes sont indissolublement liés : c'est ainsi que la pensée de Bergson s'articule autour du lien entre la conception du temps et la définition de la conscience, ou encore que les recherches de Freud, aussi bien que la sociologie naissante, relie l'approfondissement du moi à l'enquête sur les modes de constitution d'un groupe.

Entre science et conscience, le roman se trouve embarqué dans une mission de sauvetage, que grève cependant un doute insurmontable. Mission qu'il poursuit pourtant dans deux directions essentielles. Contre la dissolution d'un moi qui se dérobe, à mesure que notre notion du temps se dissout, les romanciers proposent une redéfinition de la conscience. Contre la dissolution d'un lien social qui n'est plus assuré par la religion, ils échafaudent l'hypothèse de nouvelles âmes collectives, susceptibles de fonder une fraternité renouvelée. Ainsi, le double mouvement, la tension entre inquiétude et reconstruction que l'on avait mise en évidence au début de ce chapitre, seront au cœur de la réflexion.

2.2.1. Le temps et la conscience : durée, mémoire, élan vital

Le référent bergsonien

Si Bergson constitue notre premier objet d'étude, c'est parce que son œuvre est perçue comme le point où convergent différentes directions intellectuelles du premier vingtième siècle. Frédéric Worms explique son inscription dans le « moment 1900 » en philosophie par le rôle

tournant du XX^e siècle, se saisit d'une donnée nouvelle, d'un problème pour la mémoire : le temps tel qu'on était venu à le calculer, le temps linéaire des actions et de la mémoire se distend de plus en plus. Nouvel avatar d'un monde sans destin, prolongement des disparitions précédentes, celle du temps orienté s'ajouterait comme un nouveau tour d'écrou aux mondes découverts par Cervantès, Flaubert, Tolstoï, Dostoïevski. À cette hypothèse, plusieurs œuvres correspondent, notamment celles de Proust et de Kafka, qui opèrent la même découverte vertigineuse : celle d'un monde où la mémoire et donc le temps, dans tout ce qu'ils conservaient jusqu'ici de l'identité des êtres et de leur « vérité », dans tout ce qu'ils assuraient de matériellement reconnaissable comme dans tout ce qu'ils ordonnaient, sont à leur tour menacés de disparition. » ; Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, p. 36.

central que jouent dans l'élaboration de sa pensée les nouveaux savoirs empiriques sur la vie et l'esprit fournis par les développements de la biologie et de la psychologie¹¹⁰. Une polémique fondamentale de l'époque porte sur l'incapacité des sciences exactes à décrire un objet aussi fuyant que la « vie ». C'est donc autour du problème de la relation entre vie et connaissance que s'articule la pensée de Bergson. On voit à quel point ce problème est aisément transposable dans le domaine de la théorie littéraire : il était central dans les interrogations théoriques de nos auteurs.

On peut comprendre à partir de là que la présence de l'œuvre de Bergson et de son commentaire soit essentielle dans les revues littéraires. *La Grande Revue* lance début 1914 une « Enquête sur M. Henri Bergson et l'influence de sa pensée sur la sensibilité contemporaine »¹¹¹ : Péguy reprendra la « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne » qu'il a écrite à cette occasion dans les *Cahiers de la Quinzaine*¹¹². Il souligne le rôle moteur de la pensée de Bergson, à laquelle il confère une autonomie qui symbolise l'ampleur de sa portée¹¹³. Dans la *N.R.F.*, les ouvrages de Bergson eux-mêmes font l'objet de comptes-rendus, mais la revue suit également de près la parution des divers commentaires¹¹⁴. Elle publie notamment les attaques de Julien Benda envers une pensée fondée sur l'intuition et coupable d'impressionnisme, aussi bien que les comptes-rendus écrits en réponse¹¹⁵. Mais la *N.R.F.* se range globalement du côté de Bergson, au fil des polémiques.

Thibaudet joue un rôle décisif, dans la mesure où il se propose d'inclure la pensée de Bergson, dont il considère la portée comme immense, dans le champ de la théorie littéraire. Dans « Psychanalyse et critique », en 1921, Thibaudet exprime son regret que les idées de Bergson n'aient pas encore envahi le champ de la critique littéraire¹¹⁶. En 1923, il intitule *Le bergsonisme*

¹¹⁰ Voir F. Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 21 sq.

¹¹¹ *La Grande Revue*, 18^e année, n° 8, 25 avril 1914, p. 613-631.

¹¹² 8^e Cahier de la quinzième série, 26 avril 1914.

¹¹³ « La philosophie bergsonienne n'est point une physique du transfert, une mécanique, une cinématique de la translation. C'est une organique. Et même une réorganisation. Et c'est une dynamique. », explique-t-il ; C. Péguy, « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne », *Œuvres complètes en prose*, t. 3, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1246.

¹¹⁴ Signalons le compte rendu de *Durée et simultanéité* par Camille Vettard, n° 110, t. 19, 1922, p. 625-629, où il conteste la compatibilité entre la durée bergsonienne et la conception du temps que livre la théorie de la relativité.

¹¹⁵ Camille Vettard rend compte de « Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité, par Julien Benda », n° 47, t. 8 (2), 1912, p. 940-944. Edmond Dolléans attaque l'ouvrage suivant de Benda, *Une philosophie pathétique*, dans le t. 11 (2), et Benda fait paraître un droit de réponse au numéro suivant.

¹¹⁶ Il insiste ainsi sur la place centrale de Bergson dans l'histoire littéraire, indissociable pour lui de l'histoire des idées, dans « Les philosophes » (1921) et « Courants d'idées » (1923) ; A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 599-612 et p. 743-753, respectivement.

le troisième et dernier tome de *Trente ans de vie française*¹¹⁷. La pensée de Bergson est ainsi filtrée par les travaux de Thibaudet, qui met au premier plan les notions bergsoniennes, tout en les réinvestissant d'un sens non plus strictement philosophique. Dans son *Histoire de la littérature française*, il remet ainsi en perspective l'influence de la pensée bergsonienne en la situant dans l'ensemble du contexte intellectuel et historique de l'époque.

Or la génération précédente avait légué à celle de 1914 une philosophie de la durée, la philosophie bergsonienne, dont l'action en profondeur fut considérable, moins encore par elle-même que parce qu'elle se combina avec d'autres actions, d'autres mouvements, avec un sens pour l'intérieur obscur et dangereux de l'homme, une mobilité, une inquiétude, une révolution, — des révolutions, des écroulements de tout genre¹¹⁸.

Ainsi, la pensée de la durée prend un sens nouveau dans le contexte de 1914 : elle est réinscrite dans le mouvement plus général de renversement des certitudes préalables et d'effort pour établir une compréhension du monde renouvelée.

Enfin, nos auteurs revendiquent, directement ou indirectement, une place dans l'ombre de Bergson. Racontant une visite à ce dernier, Duhamel ne manque pas d'en souligner le caractère symbolique, présentant même le rapport entre la pensée bergsonienne et le roman-fleuve comme un échange : « Il [Bergson] s'intéressait vivement à la *Chronique des Pasquier*, sans doute parce qu'elle peint cette humanité qui se trouve à cheval sur les deux siècles et qui, consciemment ou non, a été marquée et même vivifiée par la philosophie bergsonienne.¹¹⁹ » La pensée de Bergson est au tournant du siècle. Cette position se retrouve sous la plume de Romains, dans le portrait qu'il trace du dix-neuvième siècle :

Mais lui-même, au total, avait bien de la peine à ne pas croire en une poussée créatrice de la nature, et en particulier de la nature sociale. Il lui fallait faire violence à son humeur pour ne pas admettre, ou insinuer, que cette poussée, si aveugle fût-elle, s'orientait à tâtons vers le mieux. C'est en quoi *L'Évolution créatrice* de Bergson, la dernière grande œuvre philosophique du XIX^e siècle tel que nous sommes convenus de le délimiter, apparaît bien comme le couronnement et la synthèse, dans la mesure où une synthèse était possible, de l'effort que venaient de prodiguer plusieurs générations pour penser clairement, et toutefois avec une profusion fidèle, le monde obscur où nous sommes¹²⁰.

Or le propos central de l'ouvrage de Bergson n'est pas en effet l'évolution de la société, mais celle des corps vivants et des espèces. Cette situation de *L'Évolution créatrice* est donc orientée vers la poétique de Jules Romains lui-même. La confusion entre nature et société qu'instaure la

¹¹⁷ Ramon Fernandez en fait le compte rendu dans la *N.R.F.*, t. 22, 1924, p. 475-476.

¹¹⁸ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 534.

¹¹⁹ G. Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 73.

¹²⁰ J. Romains, *Le colloque de novembre*, p. 16.

première phrase confère à la société un mouvement interne, une vie propre : elle superpose la pensée de Bergson à la conception unanime. Jules Romains laisse ainsi entendre que l'unanimisme fournit une forme littéraire à l'orientation philosophique léguée par la synthèse bergsonienne. Remarquons qu'il propose, à la différence de Thibaudet, une lecture essentiellement optimiste de cette philosophie, dans la mesure où elle conclut au progrès quasi inévitable des sociétés.

Le glissement interprétatif que l'on vient de mettre en évidence est emblématique de la réappropriation des notions bergsoniennes qu'entreprennent les auteurs de roman-fleuve : il ne s'agit pas de fournir une lecture interne de l'œuvre bergsonienne. On constate en revanche une multiplicité d'emprunts notionnels, thématiques, voire stylistiques (notamment en ce qui concerne les images). Les auteurs puisent dans Bergson un ensemble de concepts qu'ils réinterprètent en dehors du cadre proprement philosophique. Comment ces notions leur permettent d'établir une poétique, et au prix de quelles distorsions éventuelles : tels sont les fils de la réflexion qu'il nous faudra tenir tout au long de cette étude.

Dans la mesure où l'œuvre de Bergson présente un aspect concentrique, chaque livre revenant sur les problématiques qui l'occupent depuis *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, il paraît préférable d'en proposer un parcours souple et thématique. On prendra pour point de départ la durée et son mode d'appréhension : l'intuition. Alors que l'intelligence nous force à raisonner en termes d'espace, ce qui est efficace du point de vue de l'action et de la vie quotidienne, ce mode de perception du monde est insuffisant sur le plan métaphysique, et nous amène à méconnaître en particulier la nature du temps et de la conscience. C'est cet aveuglement que viennent corriger le recours à l'intuition et la découverte de la durée – qui est au centre de la vision du monde que construit Bergson. C'est également la notion qui se manifeste le plus explicitement dans le roman-fleuve.

On atteint cependant un point d'achoppement avec la question de l'espace : alors que Bergson le bannit initialement comme un carcan nous empêchant de résoudre les problèmes métaphysiques (de comprendre par exemple la nature du mouvement), l'espace constitue un cadre poétique essentiel pour nos auteurs. Il faudra ainsi confronter deux définitions de la simultanéité – notion qui joue un rôle central dans la poétique de Jules Romains.

Toujours est-il que l'expérience individuelle de la durée donne l'intuition de toutes les autres, dans la mesure où elle est la manifestation incarnée de l'élan vital, force créatrice à l'œuvre dans la nature, et moteur de l'évolution. La pensée bergsonienne fournit ainsi un fondement à la dimension essentiellement collective du roman-fleuve.

Enfin, l'horizon tardif de la pensée de Bergson (bien que ce livre soit généralement en retrait dans les commentaires philosophiques), est la question de la pratique, qui intervient dans *Les deux sources de la morale et de la religion*. Ce versant pratique, contemporain à l'écriture du roman-fleuve, puisque l'ouvrage paraît en 1932, et qui donc n'a pas pu à proprement parler lui servir de fonds intertextuel, est pourtant celui qui offre la convergence la plus frappante avec la pensée éthique et politique qui se fait jour dans le roman-fleuve.

On examinera ainsi successivement les notions d'intuition, de durée, de simultanéité et d'élan vital, avant d'affronter le versant éthique de la pensée de Bergson.

L'intuition

L'avènement de l'intuition comme le meilleur mode de connaissance se fonde sur une critique de l'intelligence. Bergson s'étonne par exemple de notre faillibilité dans les domaines qu'il suppose pourtant essentiels de la santé et de l'éducation : « Aisément on en découvrirait l'origine dans notre obstination à traiter le vivant comme l'inerte et à penser toute réalité, si fluide soit-elle, sous forme de solide définitivement arrêté. Nous ne sommes à notre aise que dans le discontinu, dans l'immobile, dans le mort. *L'intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie*¹²¹. » L'intelligence est donc liée à l'immobilité et la mort, ce qui la rend incompatible avec le vivant. C'est en particulier l'intelligence qui nous fait nous méprendre sur le temps, que nous concevons en termes d'espace. Pourtant, elle constitue l'essentiel de notre rapport au monde. Nous avons réduit l'intuition à la portion congrue, alors qu'elle seule est susceptible de nous éclairer¹²². L'intuition, en effet, peut fournir un accès

¹²¹ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 166.

¹²² « L'intuition est là cependant, mais vague et surtout discontinue. C'est une lampe presque éteinte, qui ne se ranime que de loin en loin, pour quelques instants à peine. Mais elle se ranime, en somme, là où un intérêt vital est en jeu. Sur notre personnalité, sur notre liberté, sur la place que nous occupons dans l'ensemble de la nature, sur notre origine et peut-être aussi sur notre destinée, elle projette une lumière vacillante et faible, mais qui n'en perce pas moins l'obscurité de la nuit où nous laisse l'intelligence. » ; Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 268. On remarque que l'antithèse entre obscurité de l'intelligence et illumination que procure l'intuition se retrouve fréquemment chez Proust, lui aussi très critique à l'égard de l'intelligence – voir par exemple l'incipit du *Contre Sainte-Beuve*.

métaphysique à notre propre conscience et au monde. L'intelligence nous permet d'agir, mais elle pèse sur nous comme un joug. « Pourtant un fluide bienfaisant nous baigne, » poursuit Bergson, « où nous puisons la force même de travailler et de vivre. De cet océan de vie, où nous sommes immergés, nous aspirons sans cesse quelque chose, et nous sentons que notre être, ou du moins l'intelligence qui le guide, s'y est formé par une espèce de solidification locale. La philosophie ne peut être qu'un effort pour se fondre à nouveau dans le tout¹²³. » L'effort philosophique se confond ici avec le développement de l'intuition. L'« océan de vie » qu'évoque ici Bergson est une image de l'élan vital, présenté comme un fluide que nous habitons et avec lequel l'intuition permet parfois d'entrer en contact. Romain Rolland fait de ce contact avec un grand tout océanique un leitmotiv aussi bien dans *L'Âme enchantée* que dans *Jean-Christophe*.

Quand cette grande vie du dehors vous inonde, quand on en est submergé, au point de ne pouvoir plus respirer, où déverser ce flot de la terre ? (...)

Immobilisée, – le flot intérieur battait dessous ses seins et dans la pulpe de ses doigts. La musique, longtemps négligée et sommeillant au fond de la chair, reprit un temps la première place. Elle était la trouée faite par le fleuve au barrage de l'esprit, – les grands rapides. Annette passa des heures au piano, s'enchantant les doigts et la pensée aux mystérieuses associations des accords, qui déroulent, du fond de l'être inaccessible au regard des mots, les vagues de la vie intérieure¹²⁴.

La conscience est présentée comme un flux intérieur, sensible à la présence d'un flot extérieur. Le parallélisme des images est frappant. La musique, que Bergson utilise comme comparant pour faire saisir ce qu'est la durée, porte la trace de cette communion avec une réalité dépassant l'individu – et elle jouera le même rôle central chez Duhamel que chez Romain Rolland. Elle se confond avec l'introspection chez ces personnages essentiellement contemplatifs que sont Jean-Christophe ou Annette Rivière. Le langage, en effet, ne saurait suffire à rendre compte de leur rapport à un élan vital importé dans l'univers du roman.

Le rêve intérieur n'est point tissé de mots. Et, pour se faire comprendre, pour se comprendre soi-même, il faut user de mots... Cette pâte lourde et gluante, qui sèche au bout des doigts !... – Annette éprouve aussi le besoin, pour s'expliquer à soi, de fixer parfois son rêve en des récits à voix basse. Mais ces récits ne sont pas des transcriptions fidèles – une transmutation, à peine, – ils se substituent au rêve, mais ils ne lui ressemblent pas. Faute de pouvoir saisir l'esprit dans son essor, le cerveau se fabrique des contes qui l'occupent et le trompent sur la grande féerie ou le drame intérieur...

Une immense plaine liquide, une vallée diluvienne qui coule à pleins bords, fleuve sans rives, de feu, d'eau, et de nuées ; tous les éléments y sont encore mêlés ; mille courants s'enchevêtrent, ainsi qu'une chevelure ; mais une force unique fait rouler en volutes leurs longues boucles

¹²³ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 193.

¹²⁴ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1406.

sombres, pailletées de lueurs¹²⁵.

La critique de l'intelligence a parallèlement pour corollaire, chez Bergson, la remise en question du langage, dont les catégories conventionnelles sont également figées et sans vie – critique que formule également le héros éponyme de *Jean Barois*¹²⁶. La formulation approximative que livre tout de même le narrateur de *L'Âme enchantée* montre que le scepticisme vis-à-vis du langage n'implique pas tant une faillite du langage, qu'une nécessité de métamorphoser ce langage. L'écriture romanesque se donne pour ambition d'affranchir les lecteurs des carcans du langage¹²⁷.

On voit donc comment le rôle central accordé à l'intuition justifie l'appropriation des concepts bergsoniens par le roman-fleuve, le roman constituant un mode d'exploration lui aussi intuitif et fondé sur l'approfondissement du ressenti, à défaut d'une approche purement rationnelle ou scientifique du moi. Le roman permet dès lors la continuation de l'exploration métaphysique par d'autres moyens.

Temps et mémoire : la durée

Le roman-fleuve offre par exemple un relais à la description de la conscience que livre Bergson, et qui se confond dans une large mesure avec sa définition du temps. Elle trouve son expression la plus aboutie dans la description de l'expérience de la durée, qui apparaît dès *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, mais est continuellement reprise. Voici par exemple la définition des premières pages de *L'Évolution créatrice* : « Nous percevons la durée comme un

¹²⁵ *L'Été*, AE, p. 294.

¹²⁶ « L'homme, par suite de sa place limitée dans l'univers, être relatif et fini par essence, ne peut pas avoir la notion de l'absolu et de l'infini ; il s'est forgé des mots pour exprimer ce qui n'est pas comme lui, mais il n'en est pas plus avancé : il est victime de son langage ; ces mots ne correspondent plus, pour l'entendement humain, à aucune réalité précise. Élément d'un tout, il est naturel que l'ensemble lui échappe. » ; *Jean Barois*, O.C. 1, p. 455.

À propos de *Jean Barois* roman d'idées, voir par exemple la critique de J. Schlumberger, « Jean Barois, par Roger Martin du Gard », *N.R.F.*, n° 61, t. 11 (1), 1914, p. 147 : « C'est l'histoire d'une vie, ou plutôt c'est l'histoire d'une pensée – non pas analyse d'une pensée philosophique, mais drame d'une pensée toute mêlée aux événements. C'est encore, mais presque involontairement – je veux dire : sans que l'intention paraisse – l'histoire du mouvement des idées en France pendant vingt ans. »

¹²⁷ En 1941, voulant montrer à quel point la conception bergsonienne du langage a été confirmée par le développement des poétiques romanesques, Paulhan cite dans *Les Fleurs de Tarbes* une phrase de Bergson : « Le romancier déchirant la toile habilement tissée – tissée par l'intelligence, et plus encore par le langage – de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie. » ; cité dans *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard coll. « Folio essais », 1990, p. 71.

courant qu'on ne saurait remonter¹²⁸. Elle est le fond de notre être et, nous le sentons bien, la substance même des choses avec lesquelles nous sommes en communication¹²⁹. » Si Deleuze, opérant la synthèse entre les différentes formulations bergsoniennes, explique qu'« il s'agit d'un "passage", d'un "changement", d'un *devenir*, mais d'un devenir qui dure, d'un changement qui est la substance même »¹³⁰, les définitions données par Bergson lui-même s'appuient sur des images. La principale est celle que nous avons déjà vue employée pour l'élan vital : il s'agit de l'image de l'eau, du flux. Bergson insiste sur la fluidité de la « durée qui coule »¹³¹.

Ce détour métaphorique se trouvait déjà chez William James, à qui Bergson emprunte certaines images récurrentes : « Consciousness does not appear to itself chopped up in bits. Such words as "chain" or "train" do not describe it fitly... It is nothing jointed¹³² ; it flows. A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness¹³³. » Cette image réinvestie par Bergson (et promise, comme on sait, à une vaste postérité critique) est aussi au fondement de la fabrique des personnages chez Romain Rolland, qui multiplie les variations sur la comparaison entre la conscience de ses héros et l'élément aquatique. La métaphore marine, qui implique aussi bien l'idée de flux, d'élan, que l'idée d'un retour cyclique, permet de cerner l'évolution d'une conscience décrite en termes de rythme. Les différents âges d'Annette se répondent d'un bout à l'autre des volumes, comme dans *L'Été*, où l'héroïne passe de la torpeur (« Elle laissait donc

¹²⁸ La formulation est ici très proche de celles de William James, qui déclare par exemple : « However it may be of the stream of real life, of the mental river the saying of Herakleitos is probably literally true : we never bathe twice in the same water there. » ; W. James, « On Some Omissions of Introspective Psychology », *Mind*, n° 33, janvier 1886, p. 11. Bergson écrit une préface pour la traduction du livre de James sur le pragmatisme, qui paraît chez Flammarion en 1911, intitulée « Sur le pragmatisme de William James : vérité et réalité » ; préface qui sera reprise dans *La Pensée et le mouvant*, en 1934. Le commentaire auquel Bergson se livre fait également une large place à cette métaphore, qui permet de faire comprendre ce que peut être l'intuition : « La réalité coule ; nous coulons avec elle ; et nous appelons vraie toute affirmation qui, en nous dirigeant à travers la réalité mouvante, nous donne prise sur elle et nous place dans de meilleures conditions pour agir. » (Bergson, *Œuvres*, p. 1446), ou encore « Et si la réalité ne forme pas un ensemble, si elle est multiple et mobile, faite de courants qui s'entre-croisent, la vérité qui naît d'une prise de contact avec quelqu'un de ces courants, – vérité sentie avant d'être conçue, – est plus capable que la vérité simplement pensée de saisir et d'emmagasiner la réalité même. » (Bergson, *Œuvres*, p. 1449).

¹²⁹ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 39.

¹³⁰ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 29. On remarque les précautions typographiques et les reformulations, qui s'imposent si l'on tient compte de la critique bergsonienne du langage.

¹³¹ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 4.

¹³² On remarque que James reniait déjà la vision spatiale de la conscience comme collage de sensations et de souvenirs.

¹³³ « La conscience ne se perçoit pas découpée en tranches. Des images comme « chaîne » ou « train » ne la décrivent pas fidèlement... Elle n'a rien d'un assemblage ; elle coule. C'est par des métaphores comme « fleuve » ou « courant » qu'on en rend compte le plus naturellement. Nous l'appellerons désormais le courant de pensée, de conscience. » (je traduis) ; W. James, *Principles of Psychology*, New York, 1890, t. 1, p. 239.

flotter ses journées immobiles, sans houle, comme une mer étale, qui s'apprête à baisser. Entréacte, arrêt apparent dans le rythme éternel de respiration : le souffle est suspendu¹³⁴. ») au réveil (« C'était le retour du flux océanique. Il s'annonçait par un grondement de flots, un ressurgissement nocturne¹³⁵ »).

Le développement de l'image aquatique chez William James permet de mettre en place l'idée d'une indivisibilité de la conscience : « Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead¹³⁶. » La conscience ne cerne pas aussi nettement que nous l'imaginons chaque souvenir ou chaque impression : tout se mêle dans notre mémoire. Aussi les romanciers du *stream of consciousness* essaieront-ils de dévoiler les liens invisibles qui se nouent entre une conscience et la constellation du monde qui l'entoure. Le roman-fleuve s'ancre également dans le caractère étourdissant de cette interaction : son abondance même naît du souci de la mettre en évidence.

Chez Bergson, cette indivisibilité permettra de développer la notion d'épaisseur de la durée. Là encore, il emprunte à James une image symbolique, cette fois d'ordre musical : la mélodie. Selon ce dernier, « A tune is a processional feeling, in which the idea of the whole is present to each note, so far as to tinge or "fringe" that note differently from the way in which it finds itself tinged or fringed in any other tune.¹³⁷ » Chaque note de la mélodie contient la mélodie entière et la mélodie entière rend chaque note absolument singulière, car elle est essentiellement indivisible. Parallèlement, l'image de la mélodie sert chez Bergson à expliquer l'idée d'une épaisseur du présent qu'il serait vain de vouloir réduire à un *punctum* insaisissable¹³⁸. L'écoute de la mélodie offre quasiment une saisie intuitive de la multiplicité indivisible qu'est le temps à l'état pur – autrement dit, la durée.

Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de

¹³⁴ *L'Été*, AE, p. 188.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 216.

¹³⁶ « Toute image nette à l'esprit est plongée et détrempée dans l'eau courante qui coule tout autour. Elle emporte avec elle toute conscience de ses relations, proches comme éloignées, ainsi que l'écho mourant de sa provenance et la compréhension naissante de sa destination. » (je traduis) ; W. James, « On Some Omissions of Introspective Psychology », p. 16.

¹³⁷ « Une mélodie est ressentie comme une procession, dans laquelle l'idée du tout est déjà présente dans chaque note, au point qu'elle empiète sur cette note ou la teinte d'une couleur différente de celle qu'elle peut recevoir dans tout autre mélodie. » (je traduis) ; James, « On Some Omissions of Introspective Psychology », p. 25.

¹³⁸ Voici la définition du présent qu'il donne : « Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée. » ; Bergson, *Matière et mémoire*, p. 152.

coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental¹³⁹.

Le thème de la musique, central chez Rolland et Duhamel, est donc lié à la définition de la conscience comme durée. Non seulement le temps est indivisible, mais il est toujours investi par le passé qui nous accompagne toute notre vie. Notre passé est si présent à nous que notre conscience ressemble à une boule de neige qui accumulerait des épaisseurs au fur et à mesure qu'elle roule¹⁴⁰. La définition de la durée débouche donc sur le fonctionnement de la mémoire. « Toute conscience est donc mémoire, – conservation et accumulation du passé dans le présent¹⁴¹. », conclut Bergson dans une conférence de *L'Énergie spirituelle*.

On conçoit donc comment la philosophie bergsonienne peut ouvrir la voie à la réminiscence proustienne. « Notre vie psychique antérieure est là : elle se survit, – nous essaierons de le prouver – avec tout le détail de ses événements localisés dans le temps. Sans cesse inhibée par la conscience pratique et utile du moment présent (...), cette mémoire attend simplement qu'une fissure se déclare entre l'impression actuelle et le mouvement concomitant pour y faire passer ses images¹⁴². » Le moment où notre attention dérive du présent peut être celui d'une épiphanie du souvenir. Même si les conceptions du temps et de la mémoire diffèrent radicalement chez Proust et Bergson¹⁴³, tous deux s'efforcent de mettre en évidence « un peu de temps à l'état pur ». Ce sont les moments d'épiphanie de ce temps pur, assimilés par Proust à la réminiscence, que la phrase de Bergson semble annoncer. Or ce motif est récurrent dans le roman-fleuve : dans *Les Thibault*, par exemple, le ressurgissement de l'odeur du collier de

¹³⁹ Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 42.

¹⁴⁰ « Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. » ; Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 2.

¹⁴¹ Bergson, « La conscience et la vie », *L'Énergie spirituelle*, in *Œuvres*, p. 818.

¹⁴² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 103.

¹⁴³ Georges Poulet, dans *L'Espace proustien*, montre de façon très convaincante que Proust conçoit en réalité le temps comme Bergson refusait de le faire : en termes d'espace. Par ailleurs, les distinctions entre deux types de mémoire ne se recourent pas. Proust comme Bergson distinguent entre une mémoire-habitude, orientée vers l'action immédiate, et une autre mémoire plus profonde, conservant notre passé. Cependant, chez Bergson, cette autre mémoire, la mémoire-souvenir, est constituée de représentations, qui peuvent occasionnellement se substituer à notre perception présente, alors que dans la réminiscence proustienne, l'autre mémoire permet de revivre véritablement un moment du passé. Voir G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 55 n. 1 : « d'après Bergson, le souvenir ou le passé purs ne sont pas du domaine du vécu : même dans la *paramnésie*, nous ne vivons qu'une image-souvenir ». Voir aussi Joyce N. Megay, *Bergson et Proust*, Paris, Vrin, 1976.

Rachel, qui vient frapper Antoine alors qu'il se sait déjà condamné, est une variation sur les scènes proustiennes de réminiscence.

Mais cette foi en la résurgence du passé, cette ambition de le préserver, n'est-elle pas précisément mise à mal par la « crise de la durée » que diagnostique Thibaudet ? Selon ce dernier, la guerre vient rompre le lien organique que pouvait avoir la génération de 1914 avec un passé qui a désormais sombré. Pourtant, dans le roman-fleuve, si cette crise de la durée rend critique la nécessité de renouer avec ce sentiment de continuité, elle n'en invalide pas complètement la possibilité. Chez Bergson, le sentiment de la durée devait déjà être cultivé, dans la mesure où nous pouvions nous laisser enfermer dans l'action immédiate commandée par l'intelligence : il prônait une activité de *continuation* volontaire¹⁴⁴. Or ce souci est retranscrit dans le roman-fleuve. Que ce soit chez Proust, chez Rolland, chez Martin du Gard ou chez Jules Romains, un enjeu narratif essentiel réside dans la volonté de retrouver le sentiment d'une continuité, au-delà des spectaculaires métamorphoses imposées par le temps. À la scène du « Bal des têtes » répondent ainsi les portraits rétrospectifs tracés à la mort de Jean-Christophe et d'Annette, le retour sur son passé qu'opère Antoine mourant, ou encore le motif du banquet de retrouvailles dans *Les Hommes de bonne volonté*.

La volonté de renouer le lien fragilisé avec le passé est corollaire dans le roman-fleuve de la notion d'oubli, qui menace aussi bien les personnages dont le destin s'étend sur plusieurs décennies que le lecteur, que la longueur prive d'une vue synchronique sur la narration. Par le jeu qu'il instaure entre oubli et remémoration, le roman-fleuve conduit le lecteur à une compréhension intuitive de la durée. Le mouvement initié par William James et que Bergson reprend à son compte consistait de même en une mise en évidence de la durée. Le roman-fleuve permet d'appréhender le concept de durée, en la matérialisant dans le volume d'une histoire qui s'installe dans le temps long. À ce titre, il permet, comme l'annonçait Claude-Edmonde Magny, de faire l'expérience d'une notion si abstraite qu'elle risquait de rester lettre morte pour le lecteur.

¹⁴⁴ Voir la définition de la durée donnée par F. Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 11 : « elle ne désigne plus seulement ici l'étendue du temps, mais la "*duratio*" des classiques, mais *l'acte* de la continuation, l'acte de se maintenir dans et à travers le temps, cette dureté, cette endurance, cette solidité que l'on *entend* dans la "durée" même (au-delà de sa "fluidité") et qui conjure la disparition non pas par les enchantements éternitaires de la représentation spatiale, mais par l'épreuve réelle de la conservation, du passage (comme acte de passer, bien loin de la passivité), ou de la création. »

Thibaudet montre qu'une telle épiphanie de la durée ne peut se produire dans l'espace restreint d'un texte comme *La Symphonie pastorale*, où l'éclosion du personnage de Gertrude nous est montrée comme en accéléré.

Ainsi ces projections cinématographiques qui nous font suivre la marche accélérée d'une rose qui s'ouvre, d'une chrysalide qui devient papillon ; c'est très intéressant, mais nous restons un peu gênés devant cet ingénieux artifice parce qu'il nous montre la vie sous un aspect contraire à la vie, une vie sans durée ou du moins sans la durée qui est propre à la vie, une vie où cette durée vraie est remplacée par un ordre de rapports qui l'imité sans la remplacer. Nous vivons, comme aime à le rappeler M. Bergson, dans un monde où nous devons attendre qu'un morceau de sucre fonde. La fiction qui nous soustrait à cette attente nous soustrait aux lois de notre monde, aux lois de la vie. Les grands romans anglais, ceux de Thackeray, de Dickens, d'Eliot nous conservent merveilleusement ce sens de la durée¹⁴⁵.

Thibaudet entretient ici une confusion entre la durée au sens bergsonien et la durée littérale, qui provient de l'ambition d'imiter la vie par le délai de la lecture. Il déplace ainsi la notion de longueur, lui accordant une valeur métaphysique. Le roman ne saurait se permettre d'ignorer la mise en évidence par Bergson de la durée dans notre vie intime : il doit laisser au morceau de sucre le temps de fondre. Il faut faire avec la donnée incompressible et incontrôlable du temps. La même épiphanie du temps se joue dans sa philosophie et dans le roman-fleuve – le temps dont nous faisons l'expérience et dont notre conscience est faite. Or l'œuvre d'art est particulièrement pertinente pour le dévoilement de la durée, dans la mesure où, explique Bergson, elle est pourvue d'une temporalité singulière. Comme un organisme, l'œuvre ne répond jamais à un plan véritablement défini d'avance. J'emprunte cette glose à Thibaudet : « L'idée d'une locomotive préexiste entièrement, dans l'esprit de l'ingénieur, à la locomotive construite et s'y adapte trait pour trait. Mais l'idée d'une œuvre d'art ne préexiste jamais à son exécution. Elle se réalise en suivant un schème dynamique (ou plutôt selon un dynamisme schématique, le mot schème évoquant du tout fait dans l'espace) et en se déposant dans une durée dont les moments sont imprévisibles¹⁴⁶. » Le roman-fleuve, dont un critère essentiel est que sa parution commence alors que sa fin n'est pas écrite, répond à cette définition, dans la mesure où il garde une imprévisibilité parfois spectaculaire – malgré l'obsession architecturale que manifestent les auteurs. C'est ainsi que le cycle d'Albertine peut venir se greffer dans les dernières années de la rédaction au centre de la voûte qui relie *Du côté de chez Swann* au *Temps retrouvé*, déplaçant considérablement le centre de gravité de l'ensemble. C'est ainsi, encore, que le plan des *Thibault* est bousculé par

¹⁴⁵ A. Thibaudet, « La Symphonie pastorale », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 475-484.

¹⁴⁶ A. Thibaudet, *Le Bergsonisme*, p. 151.

l'abandon de *L'Appareillage*, auquel viendra se substituer le massif de *L'Été 1914*. Le roman-fleuve semble donc une forme-sens parfaitement adaptée à l'idée de durée.

Le problème de la simultanéité : espace et temps

On se heurte cependant à une objection : c'est que les structures du roman-fleuve n'entrent pas en résonance avec la description de la durée comme fusion de tous les instants. Comment le simultanément développé dans *Les Hommes de bonne volonté* peut-il être compatible avec une durée qui exclut l'idée d'instant ? La démultiplication de l'instant dans le simultanément n'est-elle pas d'ordre spatial ? Deleuze rappelle dans les premières pages de son essai que toute expérience est pour Bergson un mixte d'espace et de durée, chacun caractérisés par une multiplicité différente. La multiplicité d'ordre spatial se définit par l'accumulation, la juxtaposition, la simultanéité : elle est externe, tandis que la multiplicité interne, d'ordre temporel, se définit par la fusion et la succession. A priori, les scènes simultanées des *Hommes de bonne volonté* sont du côté du multiple et de la juxtaposition, plutôt que de l'unité et de la fusion. Le simultanément a indéniablement un caractère analytique : dans la mesure où il juxtapose des vignettes, il tombe sous le coup du reproche de spatialisation excessive qui constitue un leitmotiv de l'œuvre bergsonienne. À ce titre, il semble en opposition avec la notion de durée.

Cependant, rendre compte de la perception simultanée du monde par l'écriture et la lecture ne permet-il pas au contraire de réintégrer la durée dans cette expérience spatiale ? L'écriture donne inévitablement une épaisseur temporelle à l'instant qui sert de point de départ au déploiement de la poésie simultanée : il n'y a dès lors pas d'opposition diamétrale entre l'instant ponctuel du simultanément et le présent boule de neige de Bergson. Au fil de la lecture, en effet, qui déroule et décompose l'instant, la mémoire doit ramener toujours au même plan les différentes cases de l'espace simultanément décrit par le texte. La description d'un espace simultanément engendre donc un autre type de simultanéité : la superposition temporelle des images dans la mémoire du lecteur.

Concevoir la durée, n'est-ce pas en effet postuler une simultanéité de tous les états passés et présents de la conscience ? « La durée est bien succession réelle, » explique Deleuze, « mais elle ne l'est que parce que, plus profondément, elle est *coexistence virtuelle* : coexistence avec soi de tous les niveaux, de toutes les tensions, de tous les degrés de contraction et de détente. Aussi,

avec la coexistence, faut-il réintroduire la répétition dans la durée. (...) Tout notre passé se joue, se reprend à la fois, se répète *en même temps*, sur tous les niveaux qu'il dessine¹⁴⁷. » Autrement dit, la durée offre la possibilité d'une saisie simultanée de toutes les images conservées à notre insu par notre conscience. La durée est donc en un sens faite de simultanéité, et c'est pourquoi le simultanésisme, loin d'être incompatible avec la conception bergsonienne du temps, a peut-être au contraire comme enjeu de transcrire, dans la mesure du possible, la fusion perpétuelle des états de conscience. La dynamique accumulative de la durée, en effet, se manifeste en particulier lors de cette expérience mémorielle, de cette accréation de souvenirs qu'est la lecture. On peut dès lors formuler l'hypothèse suivante : le simultanésisme se donne pour ambition de retrouver, par le biais de la description littéraire et de l'expérience de la lecture, la superposition des plans de conscience¹⁴⁸ que permet l'exercice actif de la mémoire. Lorsque Jankélévitch reprend l'image musicale pour décrire la vie spirituelle comme coexistence de tous les moments, il pourrait décrire ainsi le fonctionnement structurel des romans-fleuves :

La polyphonie ne permet-elle pas de conduire parallèlement plusieurs voix superposées qui s'expriment simultanément et s'harmonisent entre elles tout en restant distinctes et même opposées ? (...) Les thèmes s'affrontent, se mélangent, se contaminent mutuellement, et chacun d'eux porte la signature de tous les autres. Ainsi fait la vie intérieure à tout moment : elle associe en contrepoints paradoxaux des expériences qui nous paraissaient sans lien, en sorte que chacune d'elles porte témoignage sur la personne entière¹⁴⁹.

Cette conciliation des notions de durée et de simultanéité, pour paradoxale qu'elle soit, trouve une justification *a priori* dans le fait que Bergson lui-même travaille à réconcilier les notions de durée et de simultanéité, dans un ouvrage de 1922 qu'il récusera par la suite, refusant qu'il soit intégré à l'édition de ses œuvres complètes : *Durée et simultanéité*. L'enjeu est de concilier la conception de la « durée » avec le « temps » tel qu'il est redéfini par la relativité générale. Les notions partagées de contraction, de dilatation temporelles, de relativité du mouvement, semblaient en effet offrir un terrain commun¹⁵⁰. Bergson reproche cependant à Einstein d'avoir confondu les deux types de multiplicité qui explicitent la distinction entre le temps et l'espace, et d'avoir purement et simplement rabattu le temps sur l'espace : « En confondant les deux types, multiplicité spatiale actuelle et multiplicité temporelle virtuelle,

¹⁴⁷ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 56.

¹⁴⁸ Cette image, ainsi que celle du cône que constituent ces plans de conscience superposés, se trouve au troisième chapitre de *Matière et mémoire*.

¹⁴⁹ V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, p. 9.

¹⁵⁰ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 79.

Einstein a seulement inventé une nouvelle manière de spatialiser le temps (...) L'Être, ou le Temps, est une *multiplicité* ; mais précisément il n'est pas "multiple", il est Un, conformément à son type de multiplicité¹⁵¹. », explique Deleuze. Pour surmonter l'incompatibilité entre une multiplicité de temps individuels, définissant chacun un référentiel, et un Temps unique¹⁵², Bergson revient sur la multiplicité propre au temps. La durée est à la fois une et multiple, dans la mesure où elle peut choisir de percevoir ensemble, simultanément, plusieurs flux extérieurs, ou se retrancher en soi.

Quand nous sommes assis au bord d'une rivière, l'écoulement de l'eau, le glissement d'un bateau ou le vol d'un oiseau, le murmure ininterrompu de notre vie profonde sont pour nous trois choses différentes ou une seule, à volonté. Nous pouvons intérioriser le tout, avoir affaire à une perception unique qui entraîne, confondus, les trois flux dans son cours ; ou nous pouvons laisser extérieurs les deux premiers et partager alors notre attention entre le dedans et le dehors ; ou, mieux encore, nous pouvons faire l'un et l'autre à la fois, notre attention reliant et pourtant séparant les trois écoulements, grâce au singulier privilège qu'elle possède d'être une et plusieurs¹⁵³.

La durée est donc capable d'englober toutes les autres durées : elle coïncide avec le Temps unique qui coexiste, aux yeux de Bergson, avec tous les temps individuels séparés par Einstein : « ma durée a essentiellement le pouvoir de révéler d'autres durées, d'englober les autres et de s'englober elle-même à l'infini. (...) Elle n'est pas simplement l'indivisible, mais ce qui a un style très particulier de division ; elle n'est pas simplement succession, mais coexistence très particulière, simultanéité de flux »¹⁵⁴, explique Deleuze. Proust offrait déjà un aperçu de cette unité multiple à l'occasion des dimanches de lecture à Combray, le Narrateur décrivant successivement les différents plans présents à sa conscience. À la faveur de la lecture se manifestent les perceptions superposées qui se projettent simultanément sur la conscience du Narrateur.

Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce que j'avais d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon

¹⁵¹ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 87.

¹⁵² La multiplicité des durées individuelles, explique Deleuze, n'invalide pas aux yeux de Bergson l'existence d'un Temps unique, mais au contraire en implique l'existence. Ce Temps se confond avec la durée comme multiplicité temporelle : « il n'y a qu'un seul temps (monisme), bien qu'il y ait une infinité de flux actuels (pluralisme généralisé), qui participent nécessairement au même tout virtuel (pluralisme restreint) » ; G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 83.

¹⁵³ Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 51.

¹⁵⁴ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 81.

désir de me les approprier, quel que fût ce livre¹⁵⁵.

L'activité de la lecture donne au Narrateur un premier aperçu du fonctionnement de la conscience et de la mémoire. La compréhension que procure la lecture est accentuée par le retour de ce motif à l'autre extrémité d'*À la recherche du temps perdu* – puisqu'un des signes déclenchant la réminiscence dans le *Temps retrouvé*, lors du Bal de têtes, est la couverture de *François le Champi*, qui ramène le Narrateur à Combray. La réminiscence révélera que les perceptions situées à la frange de la conscience sont en définitive aussi importantes que les plus intimes : « Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite¹⁵⁶ (...) », continue de noter le Narrateur. Les différents états de conscience du jeune lecteur sont présentés comme autant de cercles concentriques, allant du plus intérieur au plus extérieur : cette représentation n'est pas sans rappeler le cône de *Matière et mémoire*. Le cône est un symbole qui nous permet de saisir visuellement la superposition pyramidale de nos souvenirs et de nos états de conscience – la pointe du cône désignant la perception présente, infiniment plus réduite que les couches successives de notre passé.

De la durée à l'élan vital : la conscience comme élan

À la même page de « Combray » apparaît une représentation symbolique de la conscience parallèle à celle du cône, à laquelle elle ajoute la dynamique : le jet d'eau. L'image du jet d'eau permet à Proust de suggérer à quel point nous méconnaissons la conscience lorsque nous en immobilisons sous le microscope introspectif tel ou tel état ponctuel. Mais le jet d'eau n'est immobile que pour l'observateur lointain. En réalité, la conscience ressemble plutôt à un élan perpétuel.

Aussi, si j'imaginai toujours autour de la femme que j'aimais, les lieux que je désirais le plus alors, si j'eusse voulu que ce fût elle qui me les fît visiter, qui m'ouvrît l'accès d'un monde inconnu, ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée ; non, c'était que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments – que je sépare artificiellement aujourd'hui comme si je pratiquais des sections à des hauteurs différentes d'un jet d'eau irisé et

¹⁵⁵ Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 83.

¹⁵⁶ Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 86.

en apparence immobile – dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie¹⁵⁷.

L'idée d'un jaillissement perpétuel de l'activité spirituelle est également fondamentale chez Bergson. La durée, en effet, n'est pas simplement un ressenti : ce doit aussi être l'acte de préserver notre conscience de cette épaisseur du présent, de préserver le sentiment intime de la continuité du moi. La durée a une dimension intrinsèquement créative : c'est un acte de création de soi par soi¹⁵⁸. La conscience est un élan créateur. Le portrait de l'héroïne de Romain Rolland à la naissance de son fils est à cet égard révélateur :

Une nature vigoureuse et saine, comme celle d'Annette, doit créer, perpétuellement créer, créer de tout son être, du corps et de l'esprit. Créer, ou bien couvrir la création à venir. C'est une nécessité ; et le bonheur n'est que dans son assouvissement. Chaque période créatrice a son champ limité ; et sa force ascensionnelle suit une trajectoire, qui forcément retombe. Annette avait dépassé le sommet de la courbe. – Cependant, l'élan créateur persiste chez la mère, encore assez longtemps après l'accouchement. L'allaitement prolonge la transfusion du sang ; et des liens invisibles maintiennent les deux corps en communication. L'abondance créatrice de l'âme de l'enfant compense l'appauvrissement de l'âme de la mère. La rivière qui décroît cherche à s'alimenter du ruisseau qui déborde. Elle se fait torrentueuse, pour n'être qu'un avec le torrent¹⁵⁹.

Le passage de la création de soi à l'enfantement est emblématique, dans la mesure où c'est en se plongeant dans le courant de sa durée propre que l'on touche à l'existence de toutes les autres : l'introspection est paradoxalement un moyen d'accéder à une meilleure compréhension d'autrui. La durée nous fournit donc une première intuition de la présence de l'élan vital – et nous permet de passer de *Matière et mémoire* à *L'Évolution créatrice*.

La durée de chacun, en effet, ne correspond qu'à une incarnation ponctuelle de l'élan vital qui englobe tous les vivants. De même que la durée permet à notre vie de se réaliser comme une œuvre d'art, sans plan préalable, manifestant à chaque instant notre liberté, l'élan vital (dans lequel baignent toutes les durées individuelles) permet à toutes les espèces de s'incarner et de se complexifier petit à petit, sans but préétabli¹⁶⁰. Bergson définit cet élan vital comme « un élan

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ « Exactement comme l'œuvre d'art ne peut ni avoir été prévue à l'avance par l'artiste comme s'il lui était extérieur, ni sortir de lui par le simple effet passif du temps en général, mais n'a pu être effectivement produite de manière imprévisible sans son intervention singulière et concrète, de même chaque moment de notre vie est selon Bergson une œuvre, qui manifeste un moi certes immanent à cette vie elle-même, dans la mesure où il ne la produit ni ne la regarde de l'extérieur, mais actif, puisqu'il ne la subit pas non plus sans y mettre ou ajouter du sien. » ; F. Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 187.

¹⁵⁹ *L'Été*, p. 185.

¹⁶⁰ La notion d'élan vital est la seule manière, pour Bergson, d'expliquer l'évolution des espèces. L'idée d'un Dieu fabricant surdoué au point de concevoir, par exemple, le fonctionnement de l'œil, constitue une solution bien moins économique à ce mystère. Voir à ce sujet les chapitres centraux de *L'Évolution créatrice*.

originel de la vie, passant d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiaire des organismes développés qui forment entre les germes le trait d'union¹⁶¹. » Parce que sa dynamique ne s'interrompt jamais, cet élan donne naissance aux variations infinies du vivant. Aussi sa description est-elle parallèle à celle de l'œuvre d'art : « Il y a plus et mieux ici qu'un plan qui se réalise. Un plan est un terme assigné à un travail : il clôt l'avenir dont il dessine la forme. Devant l'évolution de la vie, au contraire, les portes de l'avenir restent grandes ouvertes. C'est une création qui se poursuit sans fin en vertu d'un mouvement initial¹⁶². » L'élan vital est la force qui donne naissance à l'éventail infini des corps et des espèces : c'est un moteur de diversification infinie¹⁶³.

On peut comprendre à partir de là l'importance symbolique que prennent les enfants dans le roman-fleuve. La notion d'élan vital permet ainsi de dépasser la problématique, perçue comme simpliste, de l'hérédité, dans la mesure où l'action de l'élan vital conserve une imprévisibilité qui l'empêche de jouer ce rôle de transcendance laïque qui était dévolu à l'hérédité dans les *Rougon-Macquart*. Martin du Gard mène ainsi avec Gide une réflexion sur les différentes générations de Thibault, décrites comme un type cherchant à se réaliser en s'incarnant sous des formes diverses mais ressemblantes¹⁶⁴. La notion d'hérédité est ici réinterprétée à partir du transformisme¹⁶⁵.

Le passage de la notion de durée à l'intuition de l'élan vital nous a ainsi menés à une nouvelle composante essentielle du roman-fleuve qui trouve son fondement dans la pensée

¹⁶¹ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 88.

¹⁶² *Ibid.*, p. 106.

¹⁶³ Jankélévitch met en évidence ce qu'il appelle la « loi de frénésie » de l'élan vital : « On peut dire en effet que la “gerbe” ou, comme dit Vialleton, le “buissonnement” est le symbole caractéristique du mouvement vital. Cette divergence obéit, comme Bergson le dira plus tard, à une loi de “frénésie”. Dans *Matière et mémoire* il était bien question d'un déploiement en éventail ou encore d'un cône dont les souvenirs rêvés formeraient la base ; (...) et pourtant elle exprimait déjà une tendance distinctive de la vie et de l'esprit : l'esprit, livré à soi, s'épanouit spontanément en souvenirs capricieux et pittoresques comme la vie explose, pour ainsi dire, en individualités de plus en plus originales ; les espèces dissociées et les individus représentent maintenant, en quelque sorte, le rêve de l'élan vital. » ; V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, p. 148.

¹⁶⁴ Martin du Gard, *Journal*, t. 2, p. 193 : « Il [Gide] m'a dit aussi de mieux faire sentir l'axe du livre, cet axe qui est dans le livre, et qui semble se perdre un peu dans le cours du livre. Non pas sottement le problème de l'hérédité, mais cet effort si curieux de la nature s'efforçant, il semble, de réaliser ce type Thibault, et n'y parvenant que dans Jacques, le génie, qui meurt sans avoir donné son fruit ; et la nature aveugle poursuivant encore son but, mais sans y parvenir, en Antoine, en Jean-Paul, en Jacques, le fils de Geneviève... » (ces deux derniers personnages, présents dans le plan initial, ont disparu par la suite).

¹⁶⁵ « Le naturaliste rapproche en effet les uns des autres les organismes qui se ressemblent, puis divise le groupe en sous-groupes à l'intérieur desquels la ressemblance est plus grande encore, et ainsi de suite : tout le long de l'opération, les caractères du groupe apparaissent comme des thèmes généraux sur lesquels chacun des sous-groupes exécuterait ses variations particulières. Or, telle est précisément la relation que nous trouvons, dans le monde animal et dans le monde végétal, entre ce qui engendre et ce qui est engendré : sur le canevas que l'ancêtre transmet à ses descendants, et que ceux-ci possèdent en commun, chacun met sa broderie originale. » ; Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 23.

bergsonienne : sa dimension collective, qu'il s'agisse de la famille ou du cercle plus large d'une société.

Vers la pratique

Si la durée est l'indice présent en chacun de nous de l'existence de l'élan vital, dont participent tous les êtres vivants, il est impossible de penser l'individu en dehors de la société. « À vrai dire, individu et société s'impliquent réciproquement : les individus constituent la société par leur assemblage ; la société détermine tout un côté des individus par sa préfiguration dans chacun d'eux. Individu et société se conditionnent donc, circulairement¹⁶⁶. », affirme Bergson. La société conditionne l'individu, dans la mesure où chacun de ses membres fait en sorte qu'elle soit préservée. Nous accomplissons notre devoir comme mûs par quelque chose qui relève de l'instinct, comme le font les fourmis, pour préserver l'organisme global qu'est la fourmilière. Mais cette préservation est nécessairement défendue au détriment d'un ennemi commun, qui fédère l'instinct de conservation général. Bergson distingue à partir de ce critère entre deux types de société, l'un réel et l'autre utopique : les sociétés closes et les sociétés ouvertes.

Nos devoirs sociaux visent à la cohésion sociale ; bon gré mal gré, ils nous composent une attitude qui est celle de la discipline devant l'ennemi. C'est dire que l'homme auquel la société fait appel pour le discipliner a beau être enrichi par elle de tout ce qu'elle a acquis pendant des siècles de civilisation, elle a néanmoins besoin de cet instinct primitif qu'elle revêt d'un si épais vernis. Bref, l'instinct social que nous avons aperçu au fond de l'obligation sociale vise toujours – l'instinct étant relativement immuable – une société close, si vaste soit-elle¹⁶⁷.

Alors que les sociétés closes sont liées contre un ennemi commun, les sociétés ouvertes seraient soucieuses du bien-être de l'humanité entière. Bergson se fait donc l'avocat d'un universalisme profondément humaniste. Cet universalisme a pour conséquence logique un pacifisme utopiste. Il n'est pas certain, en effet, au vu de la guerre dévastatrice que vient de connaître le monde, que puisse être éliminé l'instinct qui pousse à se liguer contre un ennemi commun – autrement dit, la violence originelle que nous portons en nous¹⁶⁸ : « puisque les tendances de la société close nous

¹⁶⁶ Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 210. On remarque à quel point Bergson est proche ici des études sociologiques qui sont en plein essor. Le début de l'ouvrage est écrit en réponse au *Formes élémentaires de la vie religieuse* de Durkheim.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁸ « L'opposition n'est pas entre deux nations, ni même entre l'intelligence et l'intuition, mais au sein de l'homme, entre une force qui le tire vers un nationalisme clos, et qui le rattache avec une puissance immense, toujours là,

ont paru subsister, indéracinables, dans la société qui s'ouvre, puisque tous ces instincts de discipline convergeaient primitivement vers l'instinct de guerre, nous devons nous demander dans quelle mesure l'instinct originel pourra être réprimé ou tourné¹⁶⁹ (...) », conclut-il. Martin du Gard représenterait la réponse pessimiste à cette interrogation, tandis que Jules Romains serait plus susceptible de conclure au rassemblement victorieux des hommes de bonne volonté. Reste que cette interrogation est centrale dans les romans-fleuves, tous teintés d'un profond pacifisme.

Le roman-fleuve se fait également l'écho des accents utopiques de la société ouverte : dans le pacifisme se fonde un universalisme qui se traduit aussi bien dans le communisme de Marc Rivière que dans les aspirations des hommes de bonne volonté. Pas plus que chez Bergson, cet universalisme n'est fondé sur la religion instituée. Selon ce dernier, en effet, l'attachement au genre humain entier qui caractériserait les sociétés ouvertes ne peut être inspiré par le simple exercice de la raison ou la foi religieuse¹⁷⁰. Pourtant, cet universalisme est d'ordre mystique. La morale complète qu'il représente, d'après Bergson, ne peut qu'être incarnée dans certains êtres privilégiés : seule l'âme mystique peut la concevoir et l'inspirer aux foules¹⁷¹. Le seul espoir, dans ces conditions, réside dans ces âmes mystiques, qui fondent la religion dynamique. Au lieu de naître de la pression sociale, leur morale est toute d'aspiration. Alors que l'enjeu de la religion statique, qui naît de la fonction fabulatrice originaire chez l'homme, est d'assurer la conservation sociale et de nous protéger de la peur de la mort¹⁷², l'enjeu de la religion dynamique est de renouer avec l'élan vital¹⁷³. Tel est en effet le principe divin que peut rencontrer l'âme mystique : « Les vrais mystiques s'ouvrent simplement au flot qui les envahit. (...) Ce qu'ils ont laissé couler à l'intérieur d'eux-mêmes, c'est un flux descendant qui voudrait, à travers eux, gagner les autres hommes : le besoin de répandre autour d'eux ce qu'ils ont reçu, ils le ressentent comme un

toujours accrue par toujours plus de moyens, vers l'extermination de l'autre, et une autre force qui tire non pas seulement vers un patriotisme ouvert, mais vers une ouverture totale et une paix universelle. » ; F. Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 272.

¹⁶⁹ Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 307.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷¹ Voir p. 30 et p. 85 notamment. Là encore, Bergson est très proche de William James : « Nous baignons, d'après James, dans une atmosphère que traversent de grands courants spirituels. Si beaucoup d'entre nous se raidissent, d'autres se laissent porter. Et il est des âmes qui s'ouvrent toutes grandes au souffle bienfaisant. Celles-là sont les âmes mystiques. On sait avec quelle sympathie James les a étudiées. » ; Bergson, « Sur le pragmatisme de William James », *Œuvres*, p. 1443.

¹⁷² « Envisagée de ce second point de vue, la religion est une réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort. » ; Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 137.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 225.

élan d'amour¹⁷⁴. » Le Dieu de Bergson se confond, on le pressent, avec les notions d'élan vital et d'amour – la métaphore du flux nous ramène en effet à la circulation de l'élan vital. Le véritable mystique est celui qui réussit à prendre part à l'élan créateur divin : « À nos yeux, l'aboutissement du mysticisme est une prise de contact, et par conséquent une coïncidence partielle, avec l'effort créateur que manifeste la vie. Cet effort est de Dieu, si ce n'est pas Dieu lui-même. Le grand mystique serait une individualité qui franchirait les limites assignées à l'espèce par sa matérialité, qui continuerait et prolongerait ainsi l'action divine¹⁷⁵. »

Un mysticisme similaire se retrouve chez les auteurs de roman-fleuve. Le grand mystique ressemble au poète unanime, qui prend conscience de la divinité inhérente aux groupes d'êtres. La doctrine unanimiste peut être interprétée comme un avatar poétique de la philosophie de l'élan vital. Mais, même dans les romans centrés sur l'individu de Romain Rolland, la volonté de renouer avec cet élan vital ressurgit. L'écrivain s'incarne à l'intérieur de son roman pour déclarer à Annette, au cours de leur ultime conversation, qu'il lui faut se fondre dans le flot collectif : « Oui, c'est le bonheur, de trouver sa pente. La vie n'a pas d'autre objet. Et quant au reste, quant au but, la rivière se chargera de nous y porter. Il n'est que de se fondre en elle. S'unir avec le flot des vivants. Rien qui stagne ! La vie qui marche... L'en avant ! Même dans la mort, le flot nous porte¹⁷⁶. »

Bergson va cependant plus loin que les auteurs de roman-fleuve sur deux points. Il est certain qu'un athée aussi profondément convaincu que Martin du Gard n'accepterait pas une reconstruction de Dieu à partir de l'élan vital telle qu'on peut la lire dans *Les deux sources de la morale et de la religion*. Quant au mysticisme de Jules Romains, il est lui-même d'ordre poétique plus que véritablement religieux. Le second point de divergence réside dans l'optimisme dont le philosophe fait preuve, en dépit des doutes qu'il exprime sur la possibilité de l'avènement d'une société ouverte. La religion dynamique, en effet, est caractérisée par la joie : « Dans la morale de l'aspiration, au contraire, est implicitement contenu le sentiment d'un progrès. L'émotion dont nous parlions est l'enthousiasme d'une marche en avant, – enthousiasme par lequel cette morale s'est fait accepter de quelques-uns et s'est ensuite, à travers eux, propagée à travers le monde¹⁷⁷. » Cette idée de progrès, il me semble, est largement écartée dans un roman-fleuve qui

¹⁷⁴ Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 102.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷⁶ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1447.

¹⁷⁷ Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 49.

montre toujours au contraire un monde au bord de la ruine, en dépit des efforts de protagonistes qui s'affrontent à une machinerie historique qui les dépasse. En revanche, la présence de cette aspiration, même mise à mal, est indéniable.

Les deux sources de la morale et de la religion se conclut sur la nécessité d'une mystique pour fournir un supplément d'âme à notre âge mécanique¹⁷⁸. Même si cette perspective ne peut qu'être repoussée à un avenir lointain et somme toute incertain¹⁷⁹, la conclusion de Bergson, semble faire signe au rassemblement des *Hommes de bonne volonté* : « L'humanité gémit, à demi écrasée sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. À elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. À elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement, ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers, qui est une machine à faire des dieux¹⁸⁰. »

De l'œuvre de Bergson, c'est un ensemble de concepts qui sont repris et soumis au prisme du roman, extraits en grande partie de leur contexte philosophique. Les points de convergence entre la pensée bergsonienne et la poétique du roman-fleuve, en dépit d'un certain flou, sont si nombreux que Bergson constitue malgré tout la référence philosophique première du roman-fleuve. L'œuvre de Bergson ne fait pas l'objet d'une lecture ou d'une interprétation approfondie en tant que telle, mais sa présence est indéniable : elle met au premier plan un ensemble de concepts qui constitueront un arrière-plan intellectuel, à la manière dont les travaux d'Einstein influent sur la poétique des modernistes.

Ce parcours de l'œuvre de Bergson a mis en évidence des phénomènes intertextuels que l'on pourrait ranger par degrés, d'emprunts ponctuels à une convergence idéologique forte. Il n'est pas évident d'en parler en termes d'intertextualité, dans la mesure où il s'agit d'emprunts par des textes littéraires à des textes qui ne le sont pas essentiellement. Il paraît insuffisant de ranger les différents affleurements du texte bergsonien dans le roman-fleuve, dont l'intégration est très inégale, dans la même catégorie, si vaste qu'elle en est nécessairement vague,

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 330 sq.

¹⁷⁹ « Le livre de 1932 n'est donc plus dans la grisaille de la guerre et de ses discours, mais dans la double teinte du pessimisme le plus sombre sur la constitution biologique de l'humanité, illuminée cependant par quelques éclairs de lumière qui pourraient tout changer, mais qu'on ne peut cependant que constater dans le passé ou espérer pour l'avenir. » ; F. Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 272.

¹⁸⁰ Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 338.

d'intertextualité. Je voudrais proposer une typologie permettant de distinguer entre des formes d'emprunts dont certaines sont trop diffuses pour que l'on puisse véritablement parler d'intertextualité. Le critère de classement de la typologie sera fondé sur la fonction accordée à l'objet emprunté dans la poétique du texte.

La première forme que je voudrais proposer est celle de l'*emprunt notionnel*. J'entends par là l'importation dans le texte littéraire d'une notion dont tous les aspects sont réappropriés. Cet emprunt peut être soit une pure appropriation, soit une reprise polémique, où la notion serait empruntée pour faire l'objet d'une remise en question, voire d'une réfutation. La question de la simultanéité montre à quel point le roman-fleuve se donne pour enjeu d'illustrer ou d'éprouver un contenu philosophique. La notion bergsonienne de simultanéité ne constitue pas un préalable à un déploiement narratif qui s'efforcerait de l'illustrer : elle est plutôt mise à l'épreuve, elle fait l'objet d'une expérimentation stylistique.

La deuxième forme d'emprunt serait de type *matriciel*. L'objet importé sert ici de matrice poétique, il est pris comme un présupposé à partir duquel peut se déployer le texte. Il ne s'agit donc pas ici de discuter ou de remettre en question une notion, celle-ci est comme postulée ; mais cela ne signifie pas nécessairement un plus grand degré d'allégeance au texte source. Dans l'emprunt matriciel, l'objet emprunté est perçu comme une source, mais le texte en donne une interprétation littéraire, il le sépare de son contexte. C'est la durée qui fait l'objet d'un emprunt matriciel dans le roman-fleuve. Même quand elle n'est pas explicitement citée, elle devient une donnée autour de laquelle le roman vient graviter. La notion de durée est empruntée à la fois comme présupposé psychologique et comme matrice poétique, dans la mesure où les auteurs reprennent et développent les images pédagogiques de Bergson – au point, dans le cas de Romain Rolland, d'en faire le leitmotiv de ses deux romans-fleuves. Le roman-fleuve tend à se présenter comme la forme-sens adaptée à la philosophie de la durée, qui coïncide historiquement avec son sujet. L'emprunt matriciel est donc au plus proche de la poétique du texte réécrivant, mais potentiellement un peu plus éloigné de la source.

La troisième forme d'emprunt est plus ponctuelle : il s'agit de l'*emprunt d'un motif* – moins central dans le texte source qu'une notion, et dont la présence est moins massive qu'un élément matriciel. Le motif emprunté peut être lexical, stylistique, ou les deux à la fois : c'est alors une image qui est empruntée. L'élan vital, ainsi, fait surface dans le roman-fleuve de manière plus diffuse que la durée : il s'agit plus d'un emprunt lexical (reprise de terme) ou

stylistique (entraînant un travail particulier du rythme et de la syntaxe) que d'un emprunt notionnel. L'emprunt d'une image ou emprunt métaphorique a une fonction double, à la fois pédagogique, dans la mesure où elle permet au lecteur de s'approcher d'un contenu de pensée complexe, et poétique, dans la mesure où elle peut imprimer une tonalité singulière, modifier l'imaginaire visuel d'un texte.

Enfin, un dernier type d'emprunt est plus diffus et plus implicite à la fois dans le texte secondaire et dans le texte source : on pourrait appeler cela un *emprunt idéologique*. Il existe par exemple entre Martin du Gard et Le Dantec, ou entre Duhamel et Proust. Comme l'emprunt notionnel, l'emprunt idéologique peut aller dans le sens du *consensus* ou de la polémique, du *dialogue intertextuel*. La lecture des *Deux sources de la morale et de la religion* révèle un parallélisme idéologique frappant avec le roman-fleuve, sans qu'il soit possible de discerner un emprunt ponctuel. Le dialogue intertextuel consisterait en l'entrecroisement de plusieurs doctrines sur un mode problématique. Le dialogisme naturel au roman serait en l'occurrence non une simple coexistence de voix, mais une confrontation entre thèses opposées.

Le flou des emprunts conjugué à leur fréquence tient peut-être au fait que les notions philosophiques et scientifiques circulent librement dans la critique littéraire, qui n'hésite pas à établir des liens, voire des généalogies intellectuelles, qu'une interprétation serrée n'autoriserait pas. C'est ainsi que Bergson est vu par Thibaudet comme un précurseur de Freud, à partir des analyses de *Matière et mémoire* sur l'enfouissement dans la mémoire et le ressurgissement des souvenirs¹⁸¹. Cette parenté est également articulée à partir d'une comparaison entre les notions d'élan vital et de libido, que Crémieux lie l'une à l'autre, en retranchant l'élan vital dans l'inconscient¹⁸² – et la comparaison prend sens, au regard du fait que Bergson finit effectivement dans *Les deux sources de la morale et de la religion* par mettre l'amour au principe de l'élan vital. Crémieux voit aussi dans Proust une illustration du caractère mouvant du moi qui se dégage

¹⁸¹ Dans « Psychanalyse et critique », Thibaudet estime que « les théories de Freud s'éclairent singulièrement à la lumière de *Matière et Mémoire*. Elles figurent une spéculation ou plutôt une observation hardie et profonde sur la conservation de notre passé, sur la totalité de notre durée qui nous suit et qui est nous, sur les mécanismes qui font passer nos états psychologiques du conscient à l'inconscient et de l'inconscient au conscient » ; A. Thibaudet, « Psychanalyse et critique », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 521.

¹⁸² « De l'enseignement de Bergson, ce qu'on retient maintenant, c'est à la fois un certain dynamisme et le sentiment de la durée, de son irréversibilité, du perpétuel écoulement des choses. Freud, jusque-là négligé, est appelé à la rescousse : ce que Bergson nommait l'intellectuel, le spatial, Freud le désigne du nom de conscient ; ce que Bergson nommait l'élan vital, Freud le repropose sous le nom de *libido* et le situe dans l'inconscient, dont il révèle le pouvoir presque dictatorial sur notre vie affective. » ; B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 22.

de la réflexion bergsonienne. De même, Daniel-Rops met en perspective Bergson et Freud en montrant que ce dernier va plus loin encore que le philosophe dans le mouvement de dispersion du moi qui se joue au tournant du siècle, et auquel participent aussi les écrivains¹⁸³. Les romans et la critique littéraire deviennent ainsi le lieu hospitalier où peut jouer et être mises à l'épreuve les nouvelles descriptions du moi issues de la philosophie et de la psychanalyse.

2.2.2. *Le continent inexploré de l'inconscient*

Le développement de la psychanalyse est un moment essentiel du « lâcher prise » qui se joue au tournant du siècle. Freud met à plusieurs reprises le développement de la psychanalyse en perspective avec les découvertes de Copernic et de Darwin. Chacun a infligé à son tour une humiliation au genre humain : il n'est pas au centre de l'univers, il n'est pas essentiellement différent de l'animal, et enfin il n'est pas capable de connaître son propre esprit. Le motif des trois humiliations se retrouve notamment dans *Introduction à la psychanalyse* et dans « Une difficulté de la psychanalyse » : les thèses fondamentales de la théorie psychanalytique, en effet, ne risquent pas de susciter l'adhésion *a priori*.

Mais les deux clartés qu'elle nous apporte : savoir, que la vie instinctive de la sexualité ne saurait être complètement domptée en nous et que les processus psychiques sont en eux-mêmes inconscients, et ne deviennent accessibles et subordonnés au moi que par une perception incomplète et incertaine, équivalent à affirmer que *le moi n'est pas maître dans sa propre maison*. Elles constituent à elles deux la troisième humiliation de l'amour-propre humain, je l'appellerai la *psychologique*. Quoi d'étonnant alors à ce que le *moi* n'accorde pas ses faveurs à la psychanalyse et refuse opiniâtrement d'avoir foi en elle¹⁸⁴ !

¹⁸³ Dans un article important de vulgarisation sur Freud, Daniel-Rops le resitue dans un mouvement de pensée plus large : « Il me paraît hors de doute que le freudisme a été un des éléments les plus marquants de ce mouvement philosophique qui a tendu à approfondir le moi et qui, du même coup, l'a dispersé. Si, pour un Pirandello, le conflit se limite à la lutte de l'être et du paraître, de la réalité et de la construction, – si, pour un Bergson, la discontinuité psychologique ne trouve d'élément permanent que dans un élan vital, d'ailleurs peu défini, – si, chez Proust, l'intermittence sentimentale n'est compensée que par la permanence des perceptions sensorielles gravées dans le souvenir, – chez Freud, l'analyse va peut-être plus loin encore, puisque les apparences, les états psychologiques, les sentiments et les souvenirs ne sont plus que les manifestations d'une force protéiforme, sur laquelle la conscience n'a guère de prise et dont la mise en jeu est déterminée par des éléments inconnus, résidus de l'activité infantile, de sensations intra-utérines, d'hérités bestiales. » ; Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Le Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 593-594.

¹⁸⁴ Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 146-147.

C'est en effet avec le développement de la psychanalyse que l'idée d'un moi échappé, inaccessible à la science et à la connaissance traditionnelles, est la plus développée. Alors que Bergson révélait notre incompréhension de la nature du moi, incompréhension que pouvait compenser le recours à l'intuition, Freud nie radicalement notre capacité à comprendre jusqu'aux motivations de nos actes, et s'il donne une méthode pour tenter de pallier cette méconnaissance, ce n'est pas sans rappeler à maintes reprises toutes les incertitudes qui lui sont inhérentes. Dans une lettre à Romain Rolland, il se baptise le « destructeur d'illusions »¹⁸⁵.

De la psychologie romanesque à la psychanalyse

Le roman n'a pas de raison de reculer devant cet obstacle, puisqu'il est consacré à l'étude de l'âme humaine sans pour autant se bercer d'illusions sur ses propres limites épistémologiques. Dans son *Essai sur le roman*, Duhamel fait de l'approfondissement psychologique le point central de l'esthétique romanesque contemporaine¹⁸⁶, léguée notamment par les romanciers russes. Zweig, ainsi, n'hésite pas à voir en Dostoïevski un précurseur de l'étude de l'inconscient : « Mais l'extension inouïe de la connaissance de l'âme est bien plus significative ; elle est unique dans l'histoire de la littérature. Dostoïevski est le psychologue entre les psychologues. La profondeur du cœur humain exerce sur lui une attraction magique ; l'inconscient, le subconscient, l'insondable, voilà son monde véritable¹⁸⁷. » Une convergence logique se joue entre le motif de l'exploration psychologique et la théorie de l'inconscient. En 1924, dans un numéro spécial du *Disque vert* consacré à « Freud et la psychanalyse », Rivière propose une « généralisation possible », dont le point de départ est la découverte première de la psychanalyse : « c'est celle qu'une considérable partie de notre vie psychique se passe, si l'on peut dire, en dehors de nous et ne peut être décelée et connue que par un travail patient et compliqué d'inférence¹⁸⁸ ». L'exploration de la psychologie, qui semble une vieille lune du roman post-naturaliste que fustigeront les nouveaux-romanciers, change de sens à la lumière des travaux de Freud. C'est

¹⁸⁵ Voir H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland, correspondance 1923-1936 : de la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole »*, Paris, PUF, 1993, p. 216.

¹⁸⁶ « Quoi qu'il en soit, une renaissance du "roman cyclique" ne saurait entraîner les écrivains hors des recherches psychologiques dont je vous ai parlé plusieurs fois au cours de nos entretiens et qui constituent l'apport véritablement original des lettres modernes. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 129.

¹⁸⁷ Zweig, *Trois maîtres*, p. 184.

¹⁸⁸ J. Rivière, « Sur une généralisation possible des thèses de Freud », *Le Disque Vert*, « Freud et la psychanalyse », 2e année, 3e série, 1924, p. 750.

sans doute pour cette raison que Daniel-Rops, en 1931, tentant un premier bilan sur la réception de Freud, dont il recense les traductions en France, conclut à la « pénétration de la *vision* freudienne dans toutes les sources d'art¹⁸⁹ » et à « une souterraine irrigation de la création esthétique par le freudisme¹⁹⁰ ».

Freud fait incontestablement partie du paysage intellectuel des auteurs de roman-fleuve. Grâce à l'intermédiaire de Zweig, il correspond et échange des ouvrages avec Romain Rolland, qui a lu *Traumdeutung* peu après sa parution¹⁹¹, à partir de 1923. En 1924, Freud lit avec intérêt *Annette et Sylvie*. Romain Rolland, considérant que leurs vues sont convergentes, écrit à Jean-Richard Bloch : « Il lit énormément, et j'ai attaché un grand prix à son approbation, sans réserves, de mon *Âme enchantée*. Son expérience scientifique confirme entièrement la mienne.¹⁹² » Dans ce portrait de femme, l'accent est notamment mis sur l'importance de l'univers mental profondément dissimulé sur lequel le rêve ouvre une fenêtre, mais aussi sur l'importance de l'éveil de la sexualité féminine :

Jamais la vie d'Annette n'était aussi peuplée que lorsqu'elle était seule. Dans les longues soirées et les heures de la nuit, où le sommeil rejette l'âme dans la veille, avec ses pensées hallucinées, comme le flot qui se retire laisse sur le rivage les myriades d'organismes arrachés aux abîmes nocturnes de l'océan, – Annette contemplait le flux et le reflux de sa mer intérieure, et la place ensemencée. C'était le grand équinoxe du printemps¹⁹³.

Un dialogue s'instaure peu à peu entre les deux écrivains, fondé sur des lectures réciproques. Lorsque Freud lui envoie *L'Avenir d'une illusion*, Rolland objecte qu'il est passé à côté, dans cet essai, du sentiment panthéiste que lui-même ressent, et dont il est convaincu qu'il est universel. Il décrit ainsi la « sensation océanique » qui semble illustrée par ses deux romans principaux¹⁹⁴ : « J'entends par là : – tout à fait indépendamment de tout dogme, de tout Credo, de toutes organisations d'Église, de tout Livre saint, de toute espérance en une survie personnelle, etc. – le fait simple et direct de la *sensation de l'“éternel”* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais

¹⁸⁹ Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Le Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 581.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Il l'écrit à Freud en 1923, H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, p. 216.

¹⁹² Lettre du 15 juin 1924, fonds Romain Rolland, citée dans H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, p. 238.

¹⁹³ *Annette et Sylvie*, AE, p. 80-81.

¹⁹⁴ Voir H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, p. 75.

simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique)¹⁹⁵. » Freud dédicacera à Romain Rolland *Malaise dans la civilisation*, écrit en réponse cette objection¹⁹⁶.

Si les autres auteurs n'ont pas de relation directe avec Freud, sa pensée constitue en revanche un objet d'intérêt, voire d'étude. Dès janvier 1922, Jules Romains publie dans la *N.R.F.* un article intitulé « Aperçu de la psychanalyse »¹⁹⁷, qui constitue un exposé élogieux, clair et concis des principales thèses d'*Introduction à la psychanalyse*, dont la traduction par Samuel Jankélévitch vient de paraître. Jules Romains souligne sur le mode satirique le véritable engouement que suscite Freud, qu'il compare à celui qu'a provoqué Einstein.

L'attitude de Martin du Gard, qui lit *Introduction à la psychanalyse* au même moment¹⁹⁸, est plutôt celle de l'étudiant¹⁹⁹. La psychanalyse peut selon lui fournir de nouveaux instruments à l'exploration romanesque. Il écrit à Marcel de Coppet : « Car (...) plus encore que le désir de peindre la réalité telle que nous la voyons, le véritable intérêt d'une vie de romancier c'est de s'accrocher à l'être humain, si complexe, si mal connu encore, et de fouiller dans ces ténèbres, et de sortir au jour quelques bribes des réalités qui, jusque-là, étaient cachées dans la nuit de l'inconscient et de l'inexploré²⁰⁰. » Au roman d'idées (qu'illustre explicitement *Jean Barois*) s'est substitué chez lui un modèle plus orienté vers l'étude de la conscience et de l'inconscient, et qui puise dans la théorie freudienne une nouvelle architecture intellectuelle.

Quant à Duhamel, dont le Salavin bourré d'obsessions a souvent inspiré les psychanalystes, et que cite Daniel-Rops pour illustrer la prégnance des thèmes freudiens dans la

¹⁹⁵ Romain Rolland, Martin du Gard, lettre à Freud du 5 décembre 1927, cité dans H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, p. 304. Cette description du sentiment religieux comme un vécu personnel s'ancre notamment dans la pensée mystique indienne, à laquelle Romain Rolland consacre un ouvrage intitulé *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante* (Stock, 1930).

¹⁹⁶ Voir H. et M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, p. 309.

¹⁹⁷ L'article est par la suite repris dans J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 111-145.

¹⁹⁸ Il en recommande avec insistance la lecture à Coppet. Voir aussi la Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 15 février 1908, *Journal*, t. 1, p. 240.

¹⁹⁹ L'intérêt de Martin du Gard pour la psychologie remonte à loin, puisqu'il avait déjà suivi Martin du Gard suit de février à mai 1908 : les cours de « psychologie expérimentale » de Gilbert Ballet et Georges Dumas, à l'Hôtel-Dieu et à Sainte-Anne (voir *Journal*, t. 1, p. 239, n. 2). Il explique à Coppet que l'idée lui en avait été fournie par son camarade Dagnan, futur médecin : « Il [Dagnan] prétend que dans les livres qu'il lit il a constamment l'impression d'*erreurs scientifiques*, et là où nous autres lecteurs profanes sentons qu'un caractère n'est pas bien vivant, s'enchaîne mal, lui, il met le doigt sur la plaie que nous sentons mais qui nous échappe, et il signale pourquoi tel trait de caractère est incompatible avec tel autre, et nous donne, à nous profanes, l'impression inconsciente d'une faute d'observation... » (voir la Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 15 février 1908, *Journal*, t. 1, p. 240). On sait également par la Martin du Gard, lettre à Gustave Valmont du 6 décembre 1909 (voir *Journal*, t. 1, p. 280) que *L'Une de nous* a d'abord été intitulée *Étude*.

²⁰⁰ Martin du Gard, Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 30 octobre 1922, *Journal*, t. 2, p. 339.

littérature française des années 20²⁰¹, son attitude est ambivalente. Il répond à la sollicitation du *Disque vert* pour le numéro spécial sur Freud qu'il est fort inquiet de la généralisation de la psychanalyse, et qui pense qu'heureusement la mode passera vite en France²⁰² – mais ses essais manifestent aussi bien que ses romans le présupposé de l'existence de l'inconscient. Dans l'*Essai sur le roman*, par exemple, il insiste sur la partie inconnaissable que chacun porte en soi :

Il y a une partie de sa journée que l'homme pourrait, somme toute, raconter à son meilleur ami ou même consigner en une longue et minutieuse lettre. Mais, derrière ces impressions qui forment le tissu de la vie, notre homme en devine un grand nombre qui sont presque incommunicables parce qu'elles sont d'abord et surtout inexprimables. Pouvoir soulever, déchirer ce pan d'ombre qui voile, qui obscurcit la plupart de nos pensées profondes ! Notre vie est simple, droite, unie et, pourtant, une partie importante, la partie la plus importante sans doute, nous en est dérobée. Il nous est souvent impossible de penser celles de nos pensées qui sont les plus intimes, que nous sentons les plus curieuses, les plus révélatrices. (...) Il y a des choses de soi-même que l'homme ne connaîtra pas²⁰³.

La fonction du roman est d'affronter cet inconnu, que représentent les métaphores de la nuit et du labyrinthe, de permettre au lecteur d'entrevoir quelque chose dans cette obscurité²⁰⁴.

On peut donc parler d'emprunt notionnel en ce qui concerne l'inconscient, dans la mesure où c'est une notion admise chez nos auteurs, et qu'il s'agira d'illustrer plutôt que d'interroger ou de remettre en question²⁰⁵. Les éléments principaux qui découlent de cet emprunt seraient le traitement de l'enfance comme matrice d'une vie entière qu'elle continue à informer (c'est flagrant pour Jacques et Jenny, ou encore pour Laurent et Cécile Pasquier), le rôle central de la mémoire et de l'oubli, et enfin l'importance prise par le thème sexuel (alors que *Les Hommes de bonne volonté* fait défiler diverses « perversions », pour reprendre un terme freudien, dans les romans de Romain Rolland le désir constitue un élément plus abstrait, mais omniprésent) : autant de reprises de motifs développés dans le texte freudien et dont le roman-fleuve livre une illustration.

Cet emprunt notionnel est confirmé par un emprunt métaphorique. La première topique développée par Freud, dès le début de ses travaux, livre une représentation spatiale de la division

²⁰¹ Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Le Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 604.

²⁰² *Le Disque Vert*, 2e Année, 3e Série, n° 1, 1924, « Freud et la psychanalyse », p. 905.

²⁰³ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 33-34.

²⁰⁴ « Le bon écrivain est celui qui nous seconde dans la connaissance et l'expression de cette partie de notre vie qui semble, au premier abord, incommunicable. Les ouvrages d'un tel écrivain jettent sur notre vie intérieure, aussi bien que sur le reste du monde, une clarté parfois légère et subtile, parfois fulgurante mais qui, toujours, nous aide à vivre pleinement, je dirai consciemment. » ; G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 34.

²⁰⁵ Philippe Chardin relève de même dans *À la recherche du temps perdu* et *La conscience de Zeno* sur l'inconscient, le mécanisme de répétition, le déni, etc., des formulations tout à fait proches de celles de Freud, que les écrivains se sont cependant réappropriées ; *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1998, p. 189-190.

de l'esprit en conscient, préconscient et inconscient – du plus accessible au plus dissimulé. En quelque sorte, la description freudienne de la première topique vient rendre une pertinence à la métaphore visuelle de la profondeur²⁰⁶. Voici par exemple la façon dont Zweig décrit l'écriture tolstoïenne, en termes qui vont de la thématique chirurgicale à l'idée d'un contenu profondément enfoui : « Il ne connaît d'autre technique que cette exactitude de la vision ; il recourt uniquement à l'instrument nu, tranchant et décisif de la vérité ; mais il enfonce ce dur forêt avec une force si catégorique dans chaque événement, dans chaque objet, que l'on découvre avec étonnement, au sein de ce monde, un monde plus profond, une couche psychologique qu'aucun mineur n'avait encore explorée²⁰⁷. » Le paradigme de la superposition de couches conscientes et de couches inconscientes est donc présent aussi bien dans la critique que sous la plume des auteurs²⁰⁸. L'exploration des profondeurs par le penseur, écrivain ou philosophe, et par le psychanalyste sont mises sur le même plan, comme le montrent ces réflexions de Julien dans *L'Âme enchantée* :

L'âpre et brûlante méditation de Julien s'attache aux hommes, en même temps qu'aux idées. Ses expériences de la vie, qui l'ont meurtri, sont un bienfait pour son esprit. Elles lui éclairent l'humaine nature et les chemins tortueux du labyrinthe. Il est sorti de la science des livres. De jour en jour, pendant des années, il pénètre dans les catacombes de l'âme, tous ces réseaux entrecroisés du subconscient, qui parcourent la terre évidée, sous les pas de la pensée qui parle, du mensonge quotidien. Il les explore, seul, sans beaucoup s'aider de la chandelle des grands docteurs ès psychanalyse. Il a sa propre lanterne. Son atavisme religieux lui a mis en main la clef d'une intuition singulière, qui tient autant de l'instinct animal que de l'intelligence raisonnée, mais que celle-ci vient diriger et ordonner. Le résultat est une pensée qui, après avoir longtemps erré sous la terre, cherchant l'issue, fore la croûte de la nuit, et surgit en jets artésiens d'images, aux points plus faibles de l'écorce, que l'ingénieur a repérés. Il se trouve que ces grands flots des profondeurs, chargés de symboles qui s'ignorent, comme des poissons aveugles, sont d'un poète-philosophe²⁰⁹.

Or cette exploration des profondeurs par la littérature constitue une ambition assez radicale, et qui n'est pas revendiquée sans précautions. Comment, en effet, doter des créatures de papier d'une dimension inconsciente ? Martin du Gard avoue des doutes quant à l'efficacité de la

²⁰⁶ Et ce d'autant plus que Freud construit sa théorie notamment à partir de quelques exemples littéraires essentiels, au premier chef Œdipe et Hamlet ; voir la première partie de P. Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2004.

²⁰⁷ Zweig, *Tolstoï*, p. 63.

²⁰⁸ Pierre Bayard part également de l'idée d'un Moi profond comme point commun à Proust et Freud : « Ce ne sont pas les points de rencontre qui manquent entre Proust et Freud, à commencer par ce lieu commun que le plus important nous échappe et que nous ne sommes pas maîtres de nous-mêmes. Plus que la reconnaissance de l'altérité, il y a bien chez Proust une dualité du Moi, qui pourrait faire penser à celle de Freud. Aux Moi de surface, fragiles et successifs, s'oppose ce que Proust appelle, parmi d'autres dénominations, le "Moi profond", lequel survit au temps et ne se laisse retrouver que par des expériences privilégiées comme celle de la réminiscence. » ; P. Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, p. 76.

²⁰⁹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1173-1174.

formule, malgré sa conception magique du personnage vivant : « Il s'agit de prendre Antoine et Jacques au point de précision psychologique et de vie où je les ai conduits, *et d'aller plus loin !* De creuser davantage. Non pas de *continuer* sur la même ligne, mais *d'avancer*, de gagner du terrain sur l'inconnaissable, d'approfondir. Cela, le pourrai-je ? Terrible²¹⁰ ! » Duhamel, qui fait partie de ses relecteurs, n'hésite pas à lui écrire qu'il juge insuffisantes les avancées suggérées dans les deux premiers volumes des *Thibault*²¹¹. De fait, présumer que le roman pourra représenter des personnages doués d'un inconscient se heurte à l'obstacle de la fabrication intégrale du personnage par l'auteur, ou au risque de l'artifice. Comment le roman peut-il à contourner cet obstacle logique ?

Le codage

C'est ici qu'intervient un nouvel emprunt, matriciel cette fois : celui de la notion de codage, qui intervient dans plusieurs lieux stratégiques de la théorie psychanalytique, en particulier dans l'étude du rêve et celle des actes manqués²¹². Daniel-Rops explique ainsi que l'interprétation sceptique et prudente des signes est au fondement de la démarche psychanalytique : « La psychanalyse part, au contraire, d'un doute foncier : l'apparence est, pour elle, une construction artificielle, mais dont l'artifice même a un sens. Le mensonge est une expression de la vérité, si l'on sait l'interpréter²¹³. » De même que l'inconscient code le contenu

²¹⁰ Martin du Gard, lettre à Ferdinand Verdier du 18 janvier 1927, *Correspondance générale*, t. 4, p. 126.

²¹¹ « Je me suis demandé, en écoutant votre lecture, ce que votre œuvre apporte de *neuf*. Eh bien, franchement, elle n'apporte pas assez. L'entreprise est courageuse, et dans l'ensemble réussie. Mais vous ne faites, en somme, qu'utiliser les acquisitions des bons romanciers français et étrangers du XIX^e siècle. Or, à mon avis, ce qui importe, ce n'est pas de présenter un agencement nouveau, une combinaison nouvelle d'éléments déjà étudiés, déjà connus. Notre devoir majeur, notre devoir de romanciers, c'est de saisir, dans le vaste mystère des sentiments qui sont encore inexplorés, quelques traits neufs sur lesquels ne s'est pas encore arrêtée l'attention des spécialistes ; autrement dit, c'est d'enrichir par quelque découverte inattendue notre connaissance encore si incomplète de l'homme... » ; cité par Martin du Gard, *Souvenirs littéraires* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, LXXXVI-LXXXVII.

²¹² Freud souligne dans la conclusion de *Psychopathologie de la vie quotidienne* la similarité structurelle du codage dans le cas du rêve et dans celui des actes manqués : « Le mécanisme des actes manqués et accidentels, tel qu'il s'est révélé à nous grâce à l'application de l'analyse, montre, dans ses points essentiels, une grande analogie avec le mécanisme qui préside à la formation de rêves, tel que je l'ai décrit dans le chapitre "Travail du rêve" de mon livre sur *La Science des rêves*. De part et d'autre on trouve des condensations et des formations de compromis (contaminations) ; la situation est la même, c'est-à-dire qu'elle est caractérisée par le fait que des idées inconscientes arrivent à s'exprimer à titre de modifications d'autres idées, en suivant des voies inaccoutumées, indépendamment des associations extérieures. » ; *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1922, p. 345-346.

²¹³ Daniel-Rops, « Freud parmi nous », *Le Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 583.

latent du rêve, de même que le lapsus doit être déchiffré pour révéler un sens caché, le roman tentera à son tour de coder des contenus inconscients. Le roman, comme le rêve, peut coder un sens – mais il ne doit pas plus que le rêve permettre une interprétation systématique (Freud se contente de fournir pour l'interprétation des rêves quelques symboles visuels, renvoyant à un nombre de signifiés très limité).

Quels sont les procédés de ce codage ? Ils sont rappelés à plusieurs reprises dans les textes freudiens : déplacement, condensation, recours à l'image. Déplacement et condensation sont des passages obligés de la création narrative, du moins dans le domaine romanesque. Quant au processus d'imagination (au sens de constitution d'une image), il constitue, on l'a vu, un thème obsédant des paratextes du roman-fleuve. Or, explique Freud, c'est le plus essentiel dans notre activité inconsciente de transformation des signifiés :

Le troisième effet du travail d'élaboration est, au point de vue psychologique, le plus intéressant. Il consiste en une transformation d'idées en images visuelles. Cela ne veut pas dire que tous les éléments constitutifs des idées des rêves subissent cette transformation ; beaucoup d'idées conservent leur forme et apparaissent comme telles ou à titre de connaissances dans le rêve manifeste ; d'un autre côté, les images visuelles ne sont pas la seule forme que revêtent les idées. Il n'en reste pas moins que les images visuelles jouent un rôle essentiel dans la formation des rêves. Cette partie du travail d'élaboration est la plus constante (...) ²¹⁴.

Il est intéressant de rapprocher ce codage visuel de l'esthétique d'un Martin du Gard qui, sceptique vis-à-vis de l'introspection et de la possibilité de comprendre véritablement autrui, accorde une place prédominante à la qualité visuelle d'un roman spectacle.

En l'absence de toute règle de fonctionnement, l'idée qu'il puisse s'agir d'un codage conscient fait toutefois problème. Le codage, en effet, n'obéit à aucune règle stricte. « Le rêve ne se propose de rien dire à personne », rappelle Freud, « et, loin d'être un moyen de communication, il est destiné à rester incompris. Aussi ne devons-nous pas ni nous étonner ni nous laisser induire en erreur par le fait qu'un grand nombre de polyvalences et d'indéterminations du rêve échappent à notre décision ²¹⁵. » En réalité, il doit en être de même pour le roman : on ne pourrait pas concevoir un auteur capable de programmer toutes les polyvalences sémantiques du texte – en somme, le codage serait toujours grossier à côté de celui que permet le rêve.

²¹⁴ Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 207.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 278.

La difficulté peut éventuellement être surmontée, si on compte sur le fait que le roman permettra à l'inconscient d'un auteur de s'exprimer sous forme codée, en dehors d'une intervention constante – cette conviction est partagée par les surréalistes, même si les prises de position esthétiques qui en découlent sont diamétralement opposées. C'est parce que l'inconscient de l'auteur peut affleurer dans l'écriture que les personnages peuvent refléter à leur tour une dimension inconsciente. L'exploration post-naturaliste de l'esprit humain, horizon du roman selon Martin du Gard, passe par l'exploration de soi :

Notre seul rôle d'écrivain c'est d'avancer un peu dans l'étude de l'homme, c'est d'arracher au cœur humain quelque secret qui n'avait pas été mis en lumière avant nous. Je ne dis pas que ce soit facile, ni qu'on y arrive toujours. Je dis seulement que c'est là-dessus que doit porter notre recherche, et que tout le reste n'est que vaines redites... Et c'est, en s'appliquant scrupuleusement à observer directement et à ne donner forme littéraire qu'à ces observations directes, qu'on a quelque chance de faire œuvre personnelle. (Quand je dis observer, vous entendez bien que l'un des principaux sujets de notre observation doit être nous-même, et que c'est par la connaissance de soi qu'on parvient à pénétrer très avant en autrui.²¹⁶)

Ainsi, c'est sur son propre inconscient que Martin du Gard compte pour doter les personnages d'une profondeur qui semblerait provenir d'eux-mêmes. Tolstoï est à ses yeux le modèle de l'artiste capable de partager son sang avec ses héros : « Tolstoï a le don d'inventer, en extrayant ce qu'il invente des profondes réserves de son expérience, de sa sensibilité. C'est une sorte de transposition. Il n'invente pas en projetant sa vision hors de lui ; il semble transfuser son propre sang aux êtres qu'il invente, et puiser en eux, comme d'autres ne peuvent puiser qu'en eux-mêmes²¹⁷. » Puisant en lui-même, l'auteur dote ses personnages d'une complexité qui les fait passer pour des personnes. A l'inverse, le détour par l'écriture de personnages qu'il veut rendre autonomes lui en apprend sur lui-même. L'écriture suit ainsi un mouvement dialectique : le détour par l'altérité du personnage permet le retour à soi, par une éventuelle objectivation de contenus inconscients. Cette conception se précise dans l'esprit de Martin du Gard à la lecture tardive des réflexions de Sartre sur Baudelaire, qui lui inspire ce commentaire :

Je pense que ce cas est très commun dans la bourgeoisie de la fin du XIX^e et du début du XX^e : cette contradiction intérieure entre des velléités de révolte, d'indépendance, d'évasion, et un besoin hérité de conformisme, de sécurité, d'ordre, de stabilité sociale. J'en suis un exemple. Qui s'exprime, en somme, par la création de deux personnages, différents et complémentaires, comme Jacques et Antoine. Cette essentielle contradiction entre deux tendances qui se disputent la première place, a fait souffrir, paralysé certainement nombre de jeunes bourgeois. (...) L'artiste a cette chance de pouvoir extérioriser dans son œuvre ce dilemme profond, de pouvoir

²¹⁶ Martin du Gard, lettre à Jean Morand du 11 décembre 1938, *Correspondance générale*, t. 7, p. 366.

²¹⁷ *Journal*, t. 2, p. 45.

s'en délivrer par la création²¹⁸.

Dans « La création littéraire et le rêve éveillé », écrit en 1908 et traduit en 1933, Freud envisageait déjà ce codage de l'inconscient auctorial par le truchement des personnages : « Le roman psychologique », observe-t-il, « doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en "moi partiels", ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique²¹⁹. » À quoi répond la conclusion rétrospective de Martin du Gard : « Dans *Les Thibault*, il est évident que j'ai mis autant de moi, sinon davantage, en Antoine qu'en Jacques. Ils sont aux deux pôles de moi-même. (C'est dire que je suis un pauvre type, passablement écartelé...)»²²⁰. » Cette scission du moi en tendances opposées est également présent, selon René Cheval, dans *Jean-Christophe* : pour lui, « Christophe et Olivier sont deux antennes d'une même conscience²²¹. » L'écriture, ainsi, pourrait partager avec le travail de formulation de la cure une fonction libératrice.

Le processus de codage analysé et développé par Freud justifie le recours au roman, non comme moyen d'éclaircissement, mais comme moyen d'expression de l'inconscient. L'étude de la *Traumdeutung* ouvre ainsi la voie à un nouveau mode de lecture, à la fois orienté vers l'herméneutique et conscient des difficultés éventuellement insurmontables de la tâche. Mais l'adoption d'une lecture cynégétique ne cantonne pas le lecteur à une curiosité psychologique sur l'auteur : on l'a vu, le roman-fleuve fait plutôt du personnage le point focal de la lecture. Ainsi, l'emprunt matriciel du codage commun à la science des rêves et à l'interprétation des actes manqués joue en réalité à deux niveaux : de même que l'écriture du roman code l'inconscient de l'auteur, en dehors de l'exercice de sa propre volonté, la narration se présente comme un système de signes où chaque personnage (qu'il s'agisse ou non d'un avatar de l'auteur) appelle à

²¹⁸ *Ibid.*, t. 3, p. 807. En l'occurrence, l'écriture met au jour une interrogation plus éthique que psychanalytique : l'opposition entre révolte et conformisme peut être comprise dans un sens moral et politique. L'important est que cette hésitation entre deux tendances donne une profonde dynamique à l'interrogation qui se joue tout au long du roman : faut-il donner préférence à la révolte de Jacques ou la tranquillité d'Antoine ? Ce moi scindé constitue une personnalité en tension.

²¹⁹ Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 9.

²²⁰ Martin du Gard, lettre à René Lalou du 25 février 1937, *Correspondance générale*, t. 7, p. 42.

²²¹ R. Cheval, *Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre*, Paris, PUF, 1963, p. 171. Il décline l'opposition physique et spirituelle entre Christophe et Olivier : « Christophe et Olivier sont l'expression des deux hommes que Romain Rolland porte en lui, ils sont les pôles d'une didactique profonde (...) Christophe est la vie, il est celui qui veut tout êtreindre et tout comprendre, pour mieux agir, pour plus agir. Il est l'homme de la foi, du courage militant, de l'engagement. Olivier est l'esprit, qui hait la violence et répugne à l'action, un contemplatif dont toute l'énergie est réservée à la vie intérieure. », *ibid.*

l'interprétation. La narration se présente ostensiblement comme une surface à décrypter pour tenter d'entrevoir le psychisme des personnages. Cette couche enfouie du personnage de papier ne saurait être entièrement maîtrisée ou programmée par l'auteur – cela contredirait l'idée d'autonomie du personnage, et nous ramènerait à la difficulté signalée plus haut. Au contraire, le roman-fleuve – à l'instar du roman moderniste d'ailleurs – montre qu'une dimension des personnages lui échappe plus ou moins, de même qu'elle est invisible au personnage lui-même. Mais cette dimension inconsciente, bien que dérobée, est exhibée dans son opacité même.

Le secret des personnages, sans être jamais tout à fait percé, est exhibé, dans la mesure où il revient périodiquement sur le devant de la scène. Le roman-fleuve envisage une vie prise dans le temps long ; or ce temps est scandé par le ressurgissement de structures d'action et de pensée identiques, qui peuvent aller jusqu'à constituer un motif accompagnant tel ou tel personnage. Ceux-ci ont tendance à reproduire de période en période, voire de génération en génération, les mêmes comportements. Cela est cohérent avec la thèse développée dans « Au-delà du principe du plaisir » selon laquelle l'activité du psychisme est placée sous le signe de la répétition : « En présence de ces faits empruntés aussi bien à la manière dont les névrotiques se comportent au cours du transfert qu'aux destinées d'un grand nombre de sujets normaux, on ne peut s'empêcher d'admettre qu'il existe dans la vie psychique une tendance irrésistible à la reproduction, à la répétition (...) ²²². », conclut Freud. On peut considérer que la répétition, au sens où l'entend Freud, fait l'objet d'un emprunt matriciel, dans la mesure où elle constitue un principe architectural du roman. Le motif de la fuite de Jacques fournit ainsi une structure concentrique aux *Thibault*, puisque Jacques fait une fugue au début du *Cahier gris*, qu'il quitte la France pour la Suisse et l'activisme à la fin de *La Belle Saison*, disparaissant sans laisser de traces aux yeux du lecteur, et qu'il cherche l'évasion finale dans une mort héroïque. Ainsi, le personnage envoie périodiquement les mêmes signaux au lecteur. Chez Duhamel, on trouve de véritables incarnations de la répétition obsessionnelle qui indique un problème psychique non surmonté : Raymond Pasquier semble figé dans la répétition des aventures extra-conjugales et de la dispersion intellectuelle dans des entreprises toutes plus ou moins farfelues, presque dignes de Bouvard et Pécuchet. Mais la solitude insurmontable de Cécile et de Suzanne semble tout autant indiquer une défiance traumatique envers l'amour.

²²² Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 27.

Un romanesque du soupçon

L'emprunt matriciel du déchiffrement, processus que Freud développe de la *Traumdeutung* à la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, oriente la poétique du roman-fleuve vers ce qu'on peut déjà appeler un romanesque du soupçon²²³. Si la description des personnages reste malgré tout cantonnée à une surface, celle-ci fait désormais signe vers ce qu'elle dissimule. Comme chez Proust dont les jeunes filles sont toujours des « êtres de fuite », à l'instar d'Albertine qui, selon Deleuze, « fait signe » vers la mer qui nimbe sa première apparition, Rachel, l'héroïne solaire de *La Belle Saison*, fait signe vers l'Afrique, qui renferme les secrets de son passé et vers laquelle Antoine ne pourra pas l'empêcher de retourner. De même, le visage crispé de Jenny, la violence contenue qu'il laisse paraître quand elle joue du piano, et qui constitue un leitmotiv des *Thibault*, ne fait que rappeler sans l'éclairer ce mystère des êtres. Les descriptions physiques, toujours lapidaires mais très fréquentes dans le roman de Martin du Gard, participent ainsi du mouvement d'appropriation de la pensée freudienne par le roman-fleuve.

Dans « Aperçu de la psychanalyse », où il cherche à livrer une synthèse des fondamentaux de la théorie freudienne offrant prise à une transposition littéraire, le point de départ de Romains est l'insuffisance de l'analyse psychologique « traditionnelle », qui se contente de décrire par le menu les détails en surface : « Si la surface d'un sol n'est trompeuse que par accident, celle d'une conscience l'est à la fois par accident et par artifice. (...) La psychanalyse, avant de considérer le premier sens où le moi est *composé* (comme un corps chimique), considère le second (composé comme un visage) et s'y attaque²²⁴. » Ainsi, un travail patient est nécessaire pour reconquérir ce que nous pouvons du moi qui nous échappe. L'inconscient affleure et peut se révéler partiellement à travers deux indices principaux : le lapsus qui peut être interprété comme un aveu²²⁵, et le rêve, dont le contenu contredit l'image que nous cherchons à donner²²⁶. Mais,

²²³ Le mot est employé par Rivière à propos de Proust, dans son interview avec Frédéric Lefèvre. Il souligne la convergence qui existe entre Proust et Freud, bien que Proust n'ait selon lui jamais lu une ligne de Freud. Cette convergence s'articule autour de deux éléments : le codage et la place centrale de la sexualité. « D'abord, Proust a instinctivement appliqué la méthode que Freud a définie : pour reprendre un mot de Stendhal, (...) Proust a eu « le génie du soupçon ». (...) D'autre part, Proust est le premier romancier qui ait osé tenir compte, dans l'explication des caractères, du facteur sexuel. » ; F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière », *Une heure avec...*, t. 1, p. 325.

²²⁴ J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 120-121.

²²⁵ « Plus généralement, l'acte manqué est un acte qui *échappe* au moi, c'est l'aveu d'une pensée, d'un sentiment, d'un désir secrets, aveu que le moi rattrape au plus vite et dont on est convenu de ne pas faire état dans l'ordinaire de la vie. » ; *ibid.*, p. 122.

rappelle Romains, dans la mesure où l'expression de notre inconscient se heurte continuellement aux interdits que nous impose la société, nous mentons en permanence aux autres et à nous-mêmes²²⁷. Cette activité perpétuelle de transformation est aussi au fondement de la « généralisation possible des thèses de Freud » proposée par Rivière :

Il y a en nous, constante, obstinée, jamais à court d'invention une tendance qui nous pousse à nous camoufler nous-mêmes. À tout prix, en toute circonstance, nous nous voulons, nous nous construisons autres que nous ne sommes. Naturellement le sens dans lequel s'exerce cette déformation et son degré varient extraordinairement suivant les natures. Mais en toutes le même principe de ruse et d'embellissement est à l'œuvre. Partir dans l'étude du cœur humain sans être informé de son existence et de son activité, et sans s'équiper contre ses subterfuges, c'est vouloir établir la nature des fonds marins sans sonde et en se laissant guider au seul visage des eaux. Ou mieux, comme dit Jules Romains, c'est faire comme l'analyse traditionnelle qui "lors même qu'elle cherche les dessous se laisse diriger par les indications voyantes de la surface. Elle ne soupçonne un gisement de fer que si les roches du dessus sont toutes rouillées, un de charbon que si l'on piétine une poussière noire"²²⁸.

C'est l'universalité de ce phénomène de métamorphose du moi, ainsi que l'extrême popularité littéraire de ce thème, qui autorise la généralisation avancée par Rivière. Dans le même numéro du *Disque Vert*, pour rendre compte de l'opposition entre le *ça* et le *surmoi*, Edmond Jaloux compare le fonctionnement de l'inconscient à une comédie que chacun se joue à soi-même : « La grandeur de l'interprétation freudienne vient de ce qu'elle nous montre l'esprit humain se jouant à lui-même une vaste comédie ; la lutte essentielle qui s'accomplit entre un moi primitif, lourd d'hérités anciennes et d'acquisitions de toutes sortes et un moi plus ou moins social, relativement conventionnel et qui réagit contre les sourdes menées de son guide impérieux²²⁹. » Ainsi, si la théorie psychanalytique s'appuie largement sur des exemples littéraires, la littérature intègre à son tour la théorie en l'assimilant à deux thèmes littéraires pour le moins rebattus – puisqu'il s'agit de la comédie du monde et du bovarysme – mais qui reçoivent avec Freud une nouvelle caution intellectuelle. Aussi Rivière attribue-t-il à ce dernier le mérite d'avoir décrit, en

²²⁶ « Le rêve, par les fantômes d'action qu'il suscite, joue l'accomplissement du désir et désarme le désir. Donc, pour ce qui est de la recherche analytique, le rêve complète, corrige ou dément l'image de nous-même que notre vie réelle s'évertue à dessiner. » ; *ibid.*, p. 125.

²²⁷ Son article met donc l'accent sur le lapsus et le rêve comme espaces d'expression de l'inconscient : « La vie de l'homme en société ne lui permet de réaliser qu'un certain nombre de ses désirs, de satisfaire qu'à une partie de ses tendances. La pensée de l'homme en société va plus loin : elle ne s'autorise même pas à prendre une conscience nette de celles de ses tendances naturelles qui se heurtent le plus directement au veto social. » ; J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 133.

²²⁸ J. Rivière, « Sur une généralisation possible des thèses de Freud », *Le Disque vert*, numéro spécial « Freud et la psychanalyse », 1924, p. 753.

²²⁹ E. Jaloux, « Observations sur la psychanalyse », *Le Disque vert*, numéro spécial « Freud et la psychanalyse », 1924, p. 737-738.

suggérant des pistes pour l'analyse, un nouvel ethos pour le romancier, fondé sur une attention accrue :

Mais ce que Freud nous enseigne d'extraordinairement nouveau et fécond, c'est l'attention aux signes involontaires, c'est à ne pas croire ce que nous disent les gens et à ne chercher la vérité de ce qu'ils ressentent ou pensent que dans les accidents de geste ou de parole qui leur arrivent. Cette combinaison de défiance et d'intuition, dont il a voulu faire une méthode scientifique d'exploration de l'inconscient, n'a peut-être aucune valeur en médecine (...) : je suis persuadé qu'elle a, en tout cas, une grande valeur pour l'observation psychologique courante, telle que doit la pratiquer le romancier²³⁰.

Cette attitude que prescrit ici Rivière au romancier définit également un Lecteur Modèle du roman-fleuve, dans la mesure où c'est tout un système du secret des êtres qui s'y déploie. Les personnages du roman-fleuve ne se présentent pas pour autant comme des blocs totalement indéchiffrables. Freud nous fournit en effet quelques clefs essentielles, qui réapparaissent dans le roman-fleuve. En particulier, la psychanalyse décrit la conscience comme au centre de deux forces antagonistes, mais coexistantes et indissociables : Eros et Thanatos.

Freud affirme essentiellement le rôle central de ce qu'il appelle la *libido* dans notre vie éthique – libido qu'il compare, dans la logique pédagogique de l'*Introduction à la psychanalyse*, à la faim²³¹. La libido, explique-t-il, intègre et dépasse le désir d'ordre sexuel, même si celui-ci en est une composante essentielle : « Nous désignons ainsi l'énergie (considérée comme une grandeur quantitative, mais non encore mesurable) des tendances se rattachant à ce que nous résumons dans le mot *amour*²³². » Rivière considère qu'au-delà de la richesse indéniable de la « clef » sexuelle dans le roman, mettre au fondement de toute notre vie corporelle et spirituelle la notion de désir est la découverte la plus importante de Freud²³³. La libido est pourtant de nature à susciter des résistances auprès du public, dans la mesure où elle ne connaît aucune limitation d'objet, ni ne recule devant le tabou de l'inceste, puisque le *ça* ignore les limitations morales que

²³⁰ F. Lefèvre, « Une heure avec Jacques Rivière », *Une heure avec...*, t.1, p. 324.

²³¹ Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 377.

²³² Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 109.

²³³ « Mais je me demande si au lieu de reprocher à Freud cette ambiguïté, si au lieu de vouloir le forcer à accrocher ce mot de *libido* à une tendance absolument particulière et bornée, on ne ferait pas mieux, au contraire, de lui savoir gré du vague où il le laisse et du battement qu'il lui permet. Je me demande si sa principale découverte, dans le domaine qui nous occupe, n'est pas celle justement d'une seule tendance transformable, qui formerait tout le fond de notre vie psychique spontanée. En d'autres termes, l'idée que le désir est le moteur de toute notre activité, du moins de toute notre activité expansive, me paraît d'une nouveauté et d'une vérité admirables. » ; J. Rivière, « Sur une généralisation possible des thèses de Freud », *Le Disque vert*, numéro spécial « Freud et la psychanalyse », 1924, p. 757.

lui oppose la société, quel que soit leur degré de légitimité²³⁴. De fait, la canalisation de notre libido, nécessaire à la vie en société, nous met en conflit avec nous-mêmes, de sorte que Freud souligne l'effet délétère qu'a eu, en définitive, le développement d'une société faite pour réguler l'agressivité fondamentale que chacun porte en soi²³⁵, et qui est la trace de Thanatos²³⁶. Seulement, cette agressivité que la société vise à éliminer ne peut dès lors que se retourner contre nous-mêmes. Jenny incarne dans le système romanesque de Martin du Gard le processus décrit par Freud : retournée contre soi, cette violence prend la forme du sur-moi, c'est-à-dire de notre conscience morale²³⁷. Celle-ci inspire un profond sentiment de culpabilité, et un besoin de punition. Freud introduit *Malaise dans la civilisation* en affirmant qu'il a « l'intention de mettre en avant le sentiment de culpabilité comme le problème le plus important du développement de la culture, et de montrer que le prix à payer pour le progrès de la culture est une perte de bonheur, de par l'élévation du sentiment de culpabilité²³⁸. » Jenny enfant fait manifestement preuve de ce sentiment, dans la mesure où la chronologie narrative du *Cahier gris* suggère que la méningite de l'enfant est due à la situation insupportable dans laquelle elle s'est trouvée, devant mentir à sa mère pour protéger la fuite de Daniel et Jacques. Jenny est l'incarnation la plus explicite, sans doute, de l'union entre Eros et Thanatos que Freud estime être au cœur de la personne. Le moteur de la libido est ainsi contrecarré par une force opposée, la pulsion de mort qui est au fond de chacun de nous. Admettre la notion de libido fait ainsi basculer les fondements de la morale traditionnelle²³⁹ et appelle à une tolérance accrue dans le domaine de la vie sexuelle – tolérance

²³⁴ Freud explique ainsi dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* à quoi se rattachent les actes manqués : « Égoïsme, jalousie, hostilité, tous les sentiments et toutes les impulsions comprimés par l'éducation morale, utilisent souvent chez l'homme le chemin qui aboutit à l'acte manqué, pour manifester d'une façon ou d'une autre leur puissance incontestable, mais non reconnue par les instances psychiques supérieures. Cette liberté tacitement accordée aux actes manqués et accidentels correspond pour une bonne part à une tolérance commode à l'égard de ce qui est immoral. Parmi ces tendances refoulées, les courants sexuels jouent un rôle qui est loin d'être négligeable. » (p. 210).

²³⁵ Cette violence inhérente, explique Freud, a été jusque là largement méconnue : « Je reconnais que nous avons toujours eu sous les yeux dans le sadisme et le masochisme les manifestations, fortement alliées avec de l'érotisme, de la pulsion de destruction orientée vers l'extérieur et l'intérieur, mais je ne comprends plus que nous ayons pu omettre de voir l'ubiquité de l'agression et de la destruction non érotiques et négliger de lui accorder la place qui lui revient dans l'interprétation de la vie. » ; Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 62. Voir aussi, p. 54 et 64.

²³⁶ Le point de départ de *Malaise dans la civilisation* réside effectivement dans l'idée surprenante que la société que nous avons fondée pour nous protéger les uns les autres de nos instincts violents nous rend en définitive plus malheureux.

²³⁷ Voir par exemple Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 66.

²³⁸ Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 77.

²³⁹ Ramon Fernandez souligne ainsi la radicalité des conséquences morales de la psychanalyse : « Freud nous mène à la source de la vie affective et nous révèle le courant unique, la force originelle qui nourrit et détruit nos sentiments ; il nous décrit le travail sournois et sûr par lequel ces sentiments s'emparent de notre intelligence, de notre volonté et bientôt de toute notre vie consciente ; et il nous convainc enfin de la parfaite indépendance de l'évolution

que s'efforceront de cultiver Romain Rolland, en défendant la décision d'Annette d'élever un enfant seule, ainsi que Martin du Gard en abordant les thèmes de l'homosexualité et de la pédérastie dans *Maumort*, ou encore Jules Romains en insistant sur l'adultère, la contraception ou les expérimentations collectives d'une société secrète. Si la notion de libido n'est pas importée directement dans le roman-fleuve, elle donne une fois de plus une légitimité scientifique au développement d'une thématique qui se fait beaucoup plus explicite que dans les romans naturalistes du siècle précédent. L'incompréhension sociale et l'incompréhension de soi, certes nées d'un aveuglement protecteur, mais néanmoins problématiques et potentiellement destructrices, deviennent ainsi une donnée essentielle de la vision du monde que construit le roman-fleuve.

Le faisceau d'emprunts que nous avons mis en évidence porte essentiellement sur la conception du personnage. Tout en restant inscrit dans la logique d'une mimésis intégrale, le personnage, si l'on tient compte des apports de la pensée freudienne, intègre un angle mort. La psychanalyse n'apporte pas tant un chiffre, permettant à l'auteur de coder et au lecteur de déchiffrer tel ou tel personnage, qu'elle n'attire l'attention sur l'existence d'une face cachée du personnage. Face cachée qui doit rester dans l'obscurité, si l'on veut donner au lecteur l'impression que son rapport au personnage ne fait que reproduire le rapport qu'il peut avoir aux personnes. L'impossibilité devant laquelle nous sommes de déchiffrer complètement ou avec certitude tel ou tel personnage nous pousse en définitive à adopter, comme le suggère Martin du Gard, un rapport au personnage qui ressemble à celui que nous pouvons avoir envers les personnes – un rapport empathique et non purement intellectuel.

Je ne connais personne qui ait, à ce degré, la perception profonde de la vie intérieure des personnages, et qui sache nous guider si avant dans le labyrinthe de leurs pensées révélatrices, nous faire habiter simultanément le cerveau de plusieurs personnages en présence, débrouiller cet écheveau insaisissable des images, des souvenirs, des réactions secrètes d'un être ou de plusieurs êtres mis en contact. (...) Vous lisez dans les inconscients avec une sûreté qui confond. (...) Vous excellez à donner au lecteur cette impression qu'on a constamment devant les êtres de chair : on aperçoit leur destin, on perçoit les rapports entre eux, et cela avec une étrange précision ; mais à travers une telle complexité d'éléments, qu'il serait impossible d'expliquer ce que l'on comprend pourtant si à fond, de réduire à des formules concises et en termes clairs cet infini de nuances qui s'entrepénètrent. Devant vos personnages, on a cette impression de *comprendre*, et cette impression de *ne pouvoir expliquer*²⁴⁰.

individuelle par rapport aux concepts rationnels et sociaux. » ; R. Fernandez, « Freud et la philosophie morale », *Le Disque vert*, numéro spécial « Freud et la psychanalyse », 1924, p. 839.

²⁴⁰ Martin du Gard, lettre à Clarisse Francillon du 11 avril 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 451.

Cette étude a jusqu'ici privilégié la question de l'individu, mais c'est là un choix qui implique à la fois de se borner chronologiquement au premier pan des œuvres de Freud, et d'ignorer la dimension collective pourtant massive dans le roman-fleuve. Le personnage ne peut être pensé comme une île. Le roman-fleuve ne développe pas un personnage sans lui fournir comme arrière-plan les groupes concentriques, plus ou moins vastes, dans lesquels il s'intègre. En cela, la thématique du roman-fleuve accompagne encore le mouvement de la pensée de Freud. L'incompréhension vis-à-vis de soi, la difficulté du rapport à autrui, naissent d'un ensemble de dynamiques collectives : telle est la thèse que développent les premières pages de *Malaise dans la civilisation*. Dans la deuxième moitié de l'œuvre de Freud, à partir de *Totem et tabou*, la question de ces dynamiques collectives, avec les questions de la religion, de la guerre, etc., est intégrée à une réflexion qui semblait pourtant l'exclure, puisque le cadre psychanalytique impliquait un rapport de personne à personne. Ainsi, Freud prend place, et nous permet d'entrer, dans le développement des théories portant sur la collectivité, la foule – théories desquelles émerge la sociologie.

2.3. DISSOLUTION ET RECONSTRUCTION DU LIEN SOCIAL

Durkheim constate dès *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) la cristallisation historique de la notion de lien social, en notant l'importance que prend la collectivité dans l'action individuelle.

Il y a des périodes historiques où, sous l'influence de quelque grand ébranlement collectif, les interactions sociales deviennent beaucoup plus fréquentes et plus actives. Les individus se recherchent, s'assemblent davantage. Il en résulte une effervescence générale, caractéristique des époques révolutionnaires ou créatrices. Or, cette suractivité a pour effet une stimulation générale des forces individuelles. On vit plus et autrement qu'en temps normal²⁴¹.

Le développement de la sociologie en tant que science coïncide logiquement avec une de ces périodes d'interaction sociale intense. Cette interaction est favorisée par le développement des transports et des communications, qui modifie la perception du monde et de ses dimensions, en termes de temps et d'espace. Mais elle répond aussi à un faisceau de causes politiques. Le débat politique sous la Troisième République fait en effet une large place à la question du lien social. La séparation emblématique de l'Église et de l'État avait poussé à distinguer radicalement entre cadre religieux et cadre républicain, cherchant à substituer un système d'autorité globale à un autre. Le schéma de perte et de reconstruction des repères déjà mis en évidence dans le domaine de la conception de l'individu se retrouve ainsi dans celui de l'étude de la société.

Là encore, le moment de perte des repères connaît un redoublement amplifié avec la Première Guerre mondiale. Freud évoque ainsi la dissolution des rapports humains que provoque cette guerre d'un genre nouveau : « Elle fait éclater tous les liens de communauté qui rattachent encore les uns aux autres les peuples en lutte et menace de laisser après elle des rancunes qui rendront impossible pendant de longues années la reconstitution de ces liens²⁴². », écrit-il. On trouve aussi des reformulations romanesques de cette thèse. La guerre a défait le lien social et elle y substitue la foule, c'est-à-dire, par définition, un agrégat désorganisé d'individus. Telle est l'image que livre Romain Rolland de l'Allemagne d'après guerre dans *L'Âme enchantée* – décrite par les yeux d'Assia, son héroïne communiste :

²⁴¹ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 372.

²⁴² Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » (1915), *Essais de psychanalyse*, p. 240.

Des millions d'hommes et de femmes, – surtout des moins-de-trente-ans – couraient comme elle. Dès qu'elle avait passé la frontière, elle avait trouvé ces peuples fiévreux de la jeunesse, qui couraient, couraient, butant, s'entre-choquant, comme des béliers, vers une action, n'importe laquelle, qui les fuyait, – vers un devenir vertigineux. Et c'était en cette Allemagne d'après-guerre un chaos de l'âme à la dérive, jusqu'au désespoir furieux. Tout était détruit de ce qu'on avait cru. État, famille, société, toutes les traditions de pensée, toutes les formes de la certitude, et la notion même de certitude²⁴³.

La guerre a donc un impact spirituel fondateur : elle a détruit un ensemble de cadres de pensée, et imposé le désordre comme unique principe social. La progression de la clause est extrêmement significative, dans la mesure où on passe de la destruction d'une société constituée en cercles concentriques à une vision du monde dénuée de tout fondement intellectuel.

Comment articuler la déroute philosophique et spirituelle à la déroute sociale ? Si la guerre pose la question de la nature du lien social de façon si pressante, c'est qu'il faut parvenir à comprendre et justifier le sacrifice du « million d'hommes » qu'évoque Jules Romains dans *Prélude à Verdun*. Tel est également l'argument de *L'Été 1914* : il s'agit de comprendre l'impuissance des milieux militants et pacifistes face à la catastrophe annoncée. La subordination de l'intérêt personnel au bien de la collectivité, inculquée efficacement par les cadres de la Troisième République, est, selon Leonard V. Smith, une cause essentielle de ce que les historiens contemporains ont baptisé le *consentement* des combattants. La mise en place de la Troisième République, explique cet historien, avait créé un sentiment de communauté suffisamment fort pour qu'il ne se présente pas de mutineries importantes, ni même de résistance significative à l'entrée en guerre – ce qui posait problème à Martin du Gard qui, en réaliste scrupuleux, tenta sans succès de trouver un précédent historique aux actes de Jacques. Le consentement est indissociable du sentiment d'appartenance qu'avait réussi à instiller la République : « What Péronne historians call consent drew from the most elemental components of republican ideology – the totalized and individualized identification of the political self with the collectivity, extending from the nearest comrades to civilian society to the national community writ large²⁴⁴. »

²⁴³ *L'Annonciatrice*, p. 1126.

²⁴⁴ « Ce que les historiens de l'école de Péronne appellent *consentement* puise dans les éléments les plus fondamentaux de l'idéologie républicaine – l'identification totalisante du moi politique de chacun à la collectivité, des camarades les plus proches à la société civile, et à la communauté nationale au sens large. » (je traduis) ; L.V. Smith, *The Embattled Self: French Soldiers' Testimony of the Great War*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 124. Voir aussi son premier ouvrage, qui porte sur la problématique de l'obéissance du soldat : *Between Mutiny and Obedience: the Case of the French Fifth Infantry Division During World War I*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Dans cette perspective, l'individu est situé au centre de groupes concentriques, qui interagissent avec lui et excluent la possibilité d'un individualisme strict.

Ce contexte historique a une influence d'autant plus manifeste que le rapport à la collectivité est largement illustré dans le roman-fleuve. S'il me paraît contestable de faire d'un sujet collectif (famille ou société) le critère d'identification du genre, il reste que le roman-fleuve décline les diverses formes que peut prendre le lien social²⁴⁵, intègre la problématique de sa dissolution éventuelle et pose la question des modalités de sa reconstitution. En cela, il s'inscrit dans la continuité de réflexions théoriques qui constituent peu à peu le lien social en objet épistémologique.

2.3.1. *Émergence de la sociologie : une nouvelle science du lien social*

Au lieu, comme on l'a fait auparavant, d'extraire un ensemble de notions d'un auteur unique, on en choisira ici une dont on fera un fil directeur pour parcourir un corpus plus vaste. On s'attachera à la définition et aux implications de la notion de foule, qui semble consacrée comme objet d'étude dans plusieurs essais contemporains de la naissance de la sociologie. Le succès de ces ouvrages, au premier rang desquels *La Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, a assuré une diffusion importante de la notion dans les milieux intellectuels. À partir du problème de la foule, on voudrait ensuite éclairer la question du lien social, qui n'a pas les mêmes implications polémiques.

Un auteur prendra ici une place centrale : il s'agit de Jules Romains, qui met en forme dès les premières années de sa production littéraire l'intuition poétique de l'unanimisme. On montrera que cette doctrine (puisque Romains a pour ambition de fonder une nouvelle *doxa* des rapports humains) élabore un ensemble de thèses sur le lien social. Certes, Jules Romains proteste haut et fort contre les théoriciens de la foule à qui la critique veut attribuer la paternité de

²⁴⁵ Voici par exemple la lecture que propose André Thérive des *Hommes de bonne volonté* : « (...) *Les Hommes de bonne volonté* veulent peindre chaque être dans sa profondeur, sans rien abstraire. Chaque personne est conçue d'abord comme tenant à son groupe, et à la société tout entière (...) ; ensuite dans sa vie individuée et consciente ; et enfin dans les racines que son être inconscient pousse vers le terrain collectif : là, le vouloir-vivre, la sexualité, les notions héritées du clan, jouent un rôle immense. » ; A. Thérive, « *Les Hommes de bonne volonté. Les Superbes. Les Humbles* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 10, 1977, p. 36.

l'unanimité²⁴⁶, et affirme qu'au moment de la formation de l'idée unanime, il n'avait lu ni Durkheim ni Whitman²⁴⁷. Cela ne l'empêche pas pour autant d'exprimer toute l'admiration qu'il peut avoir pour Durkheim, qu'il baptise le « Descartes de l'unanimité »²⁴⁸. Il nie ainsi avoir une dette envers la sociologie, tout en reconnaissant *a posteriori* un parallélisme. Il se produit en effet autour de la notion de foule un phénomène de convergence entre science et roman, la littérature venant apporter une pierre à l'édifice intellectuel.

Il s'agira donc de montrer comment se construit peu à peu une mythologie de la foule, qui servira d'arrière-plan aux romans-fleuves. La collectivité se dessine comme un fait essentiel, face auquel les penseurs oscillent entre une critique traditionnelle et une fascination nouvelle, d'ordre quasi mystique. On verra quelle dialectique naît de la confrontation entre ces pôles négatif et positif. On montrera pour commencer comment la notion de foule se développe à partir des essais de Le Bon et Tarde, dont la portée et la diffusion sont importantes, même s'ils sont rapidement éclipsés par les travaux de Durkheim. Ce dernier balaye d'un revers de main la trop vague « psychologie des foules » pour y substituer une véritable étude du fait social. Cependant, les conceptions de Le Bon émergent à nouveau à travers la relecture qu'en fournit Freud dans « Psychologie des foules et analyse du moi » : la guerre pousse en effet le fondateur de la psychanalyse à revenir sur l'idée reçue de la foule essentiellement dangereuse. Mais en définitive, la vision de la foule qui se dégage de l'ensemble de ces discours théoriques, loin d'être purement négative, esquisse une dimension mystique qui rappelle les intuitions de Romains.

²⁴⁶ Cette protestation vise surtout à revendiquer l'exclusivité de cette paternité, et ce dès 1905, dans « Les sentiments unanimes et la poésie » (*Le Penseur*, avril 1905) : « Quelques philosophes, quelques sociologues ont soupçonné déjà ces phénomènes ; on a ébauché une psychologie des foules. Aucun résultat satisfaisant n'a été obtenu. L'observation est demeurée sommaire, superficielle, et n'aboutit qu'à quelques comparaisons filandreuses. Les procédés de l'analyse scientifique échouent ici. De pareils sentiments, trop indéterminés, trop inconscients, trop loin de la précision de la langue intellectuelle, se refusent encore à la réflexion froide qui pèse et qui enregistre. » ; cité dans *Manifestes littéraires de la Belle Époque*, p. 82. Ce rejet est confirmé dans la préface que donne Romains à *La Vie unanime*, en 1925 : « Tous les ouvrages des sociologues m'inspiraient la même horreur qu'à un séminariste exalté une thèse de Sorbonne sur « l'historicité de Jésus ». Je pensais d'ailleurs souvent à eux, comme à des démons spéciaux, et je crois bien que je leur adressais des offrandes. Il me souvient d'avoir envoyé un exemplaire de *La Vie unanime* au docteur Gustave Le Bon, de qui je me serais bien gardé de lire une ligne : le titre seul de *Psychologie des foules* me hérissait le poil. », explique-t-il ; J. Romains, *La Vie unanime*, Paris, Poésie/Gallimard, 1983, p. 28.

²⁴⁷ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 37.

²⁴⁸ J. Romains, Préface de 1925, *La Vie unanime*, p. 29.

Foules et « âme collective »

L'idée phare de *La Psychologie des foules* est celle de « foule psychologique », qui dépasse la somme des individus qui la composent. L'action de la foule, en effet, ne peut être prédite par l'examen des motivations de chaque individu qui la compose. Aussi Le Bon déclare-t-il qu'elle est douée d'une « sorte d'âme collective »²⁴⁹. Ce n'est pas là une conception radicalement novatrice : elle s'inscrit dans le sillage d'images littéraires, voire poétiques, de la foule. Les thèses de Le Bon reformulent par exemple l'article de Maupassant intitulé « Les Foules » :

Toutes ces personnes côte à côte, distinctes, différentes de corps, d'esprit, d'intelligence, de passions, d'éducation, de croyances, de préjugés, tout à coup, par le seul fait de leur réunion, forment un être spécial, doué d'une âme propre, d'une manière de penser nouvelle, commune, et qui ne semble nullement formée de la moyenne des opinions de tous.

C'est une foule, et cette foule est quelqu'un, un vaste individu collectif, aussi distinct d'une autre foule qu'un homme est distinct d'un autre homme²⁵⁰.

La foule est donc considérée comme un être à part entière : là est la source de la méfiance, mais aussi de la fascination qu'elle exerce. Cette méfiance s'exprime principalement par la thèse, exprimée par Le Bon, selon laquelle l'intelligence de l'individu régresse au sein de la foule, qui fait perdre à chacun une partie de ses facultés de raisonnement. Telle était déjà la conclusion de Maupassant :

D'ailleurs, j'ai, pour une autre raison encore, l'horreur des foules. Je ne puis entrer dans un théâtre ni assister à une fête publique. J'y éprouve aussitôt un malaise bizarre, insoutenable, un énervement affreux, comme si je luttais de toute ma force contre une influence irrésistible et mystérieuse. Et je lutte en effet contre l'âme de la foule qui essaie de pénétrer en moi. Que de fois j'ai constaté que l'intelligence s'agrandit et s'élève, dès qu'on vit seul, qu'elle s'amoindrit et s'abaisse dès qu'on se mêle de nouveau aux autres hommes. Les contacts, les idées répandues, tout ce qu'on dit, tout ce qu'on est forcé d'écouter, d'entendre et de répondre, agissent sur la pensée. Un flux et reflux d'idées va de tête en tête, de maison en maison, de rue en rue, de ville en ville, de peuple à peuple, et un niveau s'établit, une moyenne d'intelligence pour toute agglomération douteuse d'individus. Les qualités d'initiative intellectuelle, de libre arbitre, de réflexion sage et même de pénétration de tout homme isolé, disparaissent en général dès que cet homme est mêlé à un grand nombre d'hommes²⁵¹.

²⁴⁹ G. Le Bon, *La Psychologie des Foules*, p. 18.

²⁵⁰ Maupassant, « Les Foules », *Le Gaulois*, 23 mars 1882 ; cité dans S. Delouée, *La psychologie des foules : recueil de textes XIX^e et XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 47.

²⁵¹ Maupassant, *Sur l'eau*, Paris, Encre, 1979, p. 102.

Là où Maupassant exprime vis-à-vis de la foule une méfiance toute baudelairienne, jointe à la représentation quasi fantastique d'un « flux et reflux d'idées » qui nivelle tout, l'approche de Le Bon se veut détachée et positive. Elle intègre cependant la dimension quasi magique de l'idée d' « âme collective ».

Il en est de même dans les ouvrages de Tarde, qui sont écrits en dialogue avec ceux de Le Bon. Dans *L'Opinion et la foule* (1901), Tarde invite à franchir une étape supplémentaire dans la définition de l'âme collective, en introduisant la notion de *public*, qui dépasserait celle de foule, dans la mesure où elle fait l'économie de la nécessité d'une co-présence matérielle. « On a fait la psychologie des foules ; il reste à faire la psychologie du public, entendu en cet autre sens, c'est-à-dire comme une collectivité purement spirituelle, comme une dissémination d'individus physiquement séparés et dont la cohésion est toute mentale²⁵². », conclut Tarde. Il se propose donc d'étudier les groupes d'opinion. Le premier ensemble d'exemples réunit des masses non plus désordonnées comme celles qu'étudiait Le Bon, mais institutionalisées, comme l'armée ou l'Église. Ce sont là les deux groupes que Romains juge décisifs dans la genèse de l'unanimité, tant ils l'ont profondément imprégné enfant²⁵³ – le troisième élément essentiel étant la ville de Paris elle-même.

Au-delà des exemples attendus du public de théâtre ou d'une réunion politique, Tarde développe notamment l'exemple du groupe constitué par le lectorat d'un même journal.

Ce n'est pas dans des rassemblements d'hommes sur la voie publique ou sur la place publique, que prennent naissance et se déroulent ces sortes de fleuves sociaux, ces grands entraînements qui emportent d'assauts maintenant les cœurs les plus fermes, les raisons les plus résistantes, et se font consacrer lois ou décrets par les parlements ou les gouvernements. Chose étrange, les hommes qui s'entraînent ainsi, qui se suggestionnent mutuellement ou plutôt se transmettent les uns aux autres la suggestion d'en haut, ces hommes-là ne se coudoient pas, ne se voient ni ne s'entendent : ils sont assis, chacun chez soi, lisant le même journal et dispersés sur un vaste territoire. Quel est donc le lien qui existe entre eux ? Ce lien, c'est, avec la simultanéité de leur conviction ou de leur passion, la conscience possédée par chacun d'eux que cette idée ou cette volonté est partagée au même moment par un grand nombre d'autres hommes²⁵⁴.

Inconsciemment, nous sommes poussés à lire le journal parce que nous savons que cette lecture sera partagée²⁵⁵. Le journal peut ainsi être le vecteur de la transmission d'une idée qui une fois

²⁵² G. Tarde, *L'Opinion et la foule*, p. 8.

²⁵³ Voir J. Romains, Préface de 1925, *La Vie unanime*, p. 31.

²⁵⁴ G. Tarde, *L'Opinion et la foule*, p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 10 : « En somme, la passion pour l'actualité progresse avec la sociabilité dont elle n'est qu'une des manifestations les plus frappantes; et comme le propre de la presse périodique, de la presse quotidienne surtout, est de ne traiter que des sujets d'actualité, on ne doit pas être surpris de voir se nouer et se resserrer entre les lecteurs habituels d'un même journal une espèce d'association trop peu remarquée et des plus importantes. »

assimilée formera la cohésion d'un public nouveau²⁵⁶. Il fournit ainsi l'exemple d'une communauté instaurée par le sentiment d'une communion dans la lecture, qui sera au fondement du projet des *Hommes de bonne volonté*. La communication invisible et simultanée qu'instaure la lecture du journal sera en effet évoquée au début du *7 Octobre*. Ainsi, le *public* tel que le définit Tarde est proche du lectorat que cherchera à susciter Jules Romains. Tarde fournit encore un autre point de passage entre la définition du public et le roman-fleuve : dans une note, il attire l'attention sur la métaphore hydraulique (les « fleuves sociaux »), qui vient naturellement sous sa plume, écrit-il, à propos de la foule, dont l'eau imite fidèlement le mouvement²⁵⁷. Maupassant évoquait de même le flux et le reflux de l'âme collective. C'est là un nouvel élément de motivation du nom de « roman-fleuve » – le fleuve donnant une image de la collectivité, en plus d'une image du passage du temps.

La lecture du journal donne une première illustration de la manière dont un lien s'établit entre les membres d'un public. Plus généralement, comment l'âme collective se transmet-elle, comment peut-elle donner lieu à des actes de la part de la foule ? Mais Le Bon et Tarde proposent une explication générale de cette genèse. Tarde met l'imitation au fondement de nos rapports avec autrui, et par conséquent de toute dynamique collective : c'est l'enjeu, en 1890, des *Lois de l'imitation*. Il y montre que l'habitude de vivre sous le regard d'autrui s'ancre si profondément en nous que nous finissons par vivre comme sous une surveillance constante. Le Bon, de son côté, subdivise la notion en imitation, suggestion et contagion. Dans tous les cas, la foule agit sur l'individu en construisant petit à petit un inconscient collectif : au sein de la foule, ce n'est pas notre capacité de réflexion qui est en jeu. C'est pourquoi la foule s'attache au meneur qui sait nourrir son imagination, à la manière d'un hypnotiseur²⁵⁸. Aussi la foule psychologique peut-elle à tout moment devenir une foule criminelle.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 21 : « Or, c'est du moment où les lecteurs d'une même feuille se laissent gagner par l'idée ou la passion qui l'a suscitée, qu'ils composent vraiment un public. »

²⁵⁷ « Remarquons que ces comparaisons *hydrauliques* viennent naturellement sous la plume chaque fois qu'il s'agit des foules aussi bien que des publics. En cela ils se ressemblent. Une foule en marche, un soir de fête publique, circule avec une lenteur et des remous nombreux qui rappellent l'idée d'une rivière sans lit précis. Car, rien n'est moins comparable à un organisme qu'une foule, si ce n'est un public. » ; G. Tarde, *L'Opinion et la foule*, p. 9, n. 1.

²⁵⁸ L'hypothèse la plus couramment admise pour expliquer l'oubli dans lequel est tombée la psychologie des foules consiste à montrer qu'une méfiance profonde s'est développée à l'encontre de Le Bon, dans la mesure où les grands tyrans du XX^e siècle, notamment Hitler, Staline et Mussolini, se seraient inspirés et réclamés de la figure du « meneur » tracée par Le Bon. Ses descriptions de foule, rétrospectivement, ont semblé annoncer les grandes manipulations de masse du Troisième Reich. Il a ainsi subi une sorte d'anathème historique. Voir à ce sujet S. Moscovici, *L'Âge des foules : un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Historiques », 1985.

Là est le point de dissension le plus décisif, peut-être, entre Durkheim et ses prédécesseurs²⁵⁹, dont les essais ont une portée bien plus grande, puisque son ambition était de fonder l'étude de la société comme science à part entière. La sociologie voudrait se constituer en science des *institutions*, c'est-à-dire, dans un sens élargi, « toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité »²⁶⁰. Cherchant à établir une rationalité plus stricte dans l'étude du fait collectif, Durkheim évacue le danger inhérent admis chez Le Bon et Tarde. Ces derniers ont cependant eu le mérite de mettre en évidence l'hypothèse d'une âme collective pouvant sourdre d'une foule, d'un public, d'une nation, etc. Tout en les critiquant, les écrits de Durkheim – référence pour le coup assumée, même *a posteriori*, par Jules Romains – montrent une convergence indéniable avec les thèses de Tarde et Le Bon.

Durkheim reformule ainsi l'idée d'âme collective en des termes assez proches de celles de Le Bon et Tarde. Il présente par exemple, dans le cours dispensé à la Sorbonne sur la morale, la société comme un organisme radicalement distinct de chacune des cellules qui le compose : « De même que la cellule vivante est autre chose que la simple somme des molécules non vivantes dont elle est formée, de même que l'organisme lui-même est autre chose qu'une somme de cellules, de même la société est un être psychique qui a sa manière spéciale de penser, de sentir et d'agir, différente de celle qui est propre aux individus qui la composent²⁶¹. » Cette comparaison est également au fondement du mémoire de biologie écrit par Jules Romains pendant sa scolarité à l'École normale, *L'état « individu » dans la matière vivante*, que l'on a déjà mentionné au début de ce chapitre. Un point en tout cas n'est contesté par aucun des théoriciens de la collectivité : celle-ci est douée d'une existence à part, et ne peut être déduite de l'esprit individuel. Finalement, la définition que Durkheim fournit de la société est assez proche de l'idée d'âme collective, même si sa formulation est plus prudente : « un être *sui generis* qui a sa nature spéciale, distincte de celle de ses membres, et une personnalité propre différente des personnalités

²⁵⁹ Durkheim rejette fermement une conception de la foule criminelle qui lui semble relever d'une quasi-superstition, ainsi que les notions vagues, voire inexplicables de suggestion ou d'imitation donnant naissance à l'« âme collective ». Voir par exemple Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, p. 21, note 1 : « On voit combien cette définition du fait social s'éloigne de celle qui sert de base à l'ingénieux système de M. Tarde. D'abord, nous devons déclarer que nos recherches ne nous ont nulle part fait constater cette influence prépondérante que M. Tarde attribue à l'imitation dans la genèse des faits collectifs. »

²⁶⁰ Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, p. 14.

²⁶¹ Durkheim, *L'Éducation morale*, p. 51.

individuelles »²⁶². Cet être demande en tout cas à être pensé pour lui-même, sans qu'il soit possible de recourir pour cela à un cadre intellectuel ou scientifique préexistant. « En s'agrégeant, en se pénétrant, en se fusionnant, les âmes individuelles donnent naissance à un être, psychique si l'on veut, mais qui constitue une individualité psychique d'un genre nouveau. C'est donc dans la nature de cette individualité, non dans celle des unités composantes, qu'il faut aller chercher les causes prochaines et déterminantes des faits qui s'y produisent²⁶³. », conclut Durkheim dans *Les Règles de la méthode sociologique*.

L'intérêt d'approfondir notre connaissance de cet être psychique nouveau, et l'enjeu majeur des premiers écrits de Durkheim, peut-être, est de comprendre comment les hommes agissent sous son influence. Loin d'être *a priori* perçue comme criminelle, cette influence est ce qui fait de l'homme un être moral.

(...) l'homme est double. En lui, il y a deux êtres : un être individuel qui a sa base dans l'organisme et dont le cercle d'action se trouve, par cela même, étroitement limité, et un être social qui représente en nous la plus haute réalité, dans l'ordre intellectuel et moral, que nous puissions connaître par l'observation, j'entends la société. Cette dualité de notre nature a pour conséquence, dans l'ordre pratique, l'irréductibilité de l'idéal moral au mobile utilitaire, et, dans l'ordre de la pensée, l'irréductibilité de la raison à l'expérience individuelle. Dans la mesure où il participe de la société, l'individu se dépasse naturellement lui-même, aussi bien quand il pense que quand il agit²⁶⁴.

Là encore, le groupe est conçu comme supérieur à la somme de ses parties, et incompréhensible à partir de l'examen des individus qui le composent. Mais la différence essentielle entre l'être social et l'être individuel réside dans sa dimension éthique – on comprend dès lors que le cours de Durkheim en Sorbonne soit intitulé *L'Éducation morale*. C'est donc pour expliquer comment se construit une morale orientée vers la société et non plus fondée sur l'intérêt personnel que s'impose la définition du *fait social*. Le fait social, qui détermine et éclaire à la fois la morale individuelle. Durkheim le définit comme un élément extérieur à la conscience d'un individu qui le contraint de quelque façon ou à quelque degré que ce soit – comme par exemple la religion, la monnaie, les relations familiales, la citoyenneté, etc²⁶⁵. Dans la mesure où le fait social est une contrainte imposée de l'extérieur, il n'est ni d'ordre organique ni d'ordre psychologique, mais

²⁶² *Ibid.*, p. 69. Voir aussi *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 705. Vincent Rubio, dans une synthèse éclairante sur la foule, souligne la permanence de cet objet, ou plutôt de ce personnage récurrent, l'être *sui generis* de la foule, dans les discours, de Platon et Aristote au XX^e siècle ; V. Rubio, *La foule, un mythe républicain ?*, Paris, Vuibert, 2008, p. 200.

²⁶³ Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, p. 62.

²⁶⁴ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 63.

²⁶⁵ Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, p. 18.

d'une espèce nouvelle. C'est sur ce concept de fait social, observable et quantifiable, que Durkheim veut appuyer la légitimité institutionnelle de la nouvelle science de la sociologie.

Lorsque Freud reprend, au début de la guerre, le fil de ces réflexions sur la foule, la question de l'éthique est également au cœur de sa démarche. Il part de la nécessité d'étudier le groupe pour mieux comprendre le fonctionnement de l'individu, que l'on ne saurait penser isolé – même si telle est la situation de la cure. L'ouverture de « Psychanalyse collective et analyse du moi » montre qu'il n'y a pas vraiment de différence entre les deux éléments du titre, l'un renvoyant nécessairement à l'autre : « C'est qu'*autrui* joue toujours dans la vie de l'individu le rôle d'un modèle, d'un objet, d'un associé ou d'un adversaire, et la psychologie individuelle se présente dès le début comme étant en même temps, par un certain côté, une psychologie sociale, dans le sens élargi, mais pleinement justifié, du mot²⁶⁶. » Or l'étude du rapport à *autrui* engage la réflexion vers l'examen des rapports du moi à des groupes de plus en plus larges. Aussi Freud est-il contraint d'élargir son champ de réflexion, en appliquant la méthode psychanalytique à des entités qui échapperont de toute façon au processus de la cure (et donc, d'une certaine manière, à la vérification expérimentale de la théorie psychanalytique). Il adopte le modèle d'un individu pris dans différents groupes de dimensions différentes et qui peuvent être imbriqués, à partir des petites unités du couple et de la famille. Le rapport à la famille et le rapport à la société, en effet, doivent être pensés dans la continuité l'un de l'autre. Le moi est au centre de différents réseaux, qui peuvent impliquer chacun un cadre de pensée différent : « Chaque individu fait partie de plusieurs foules, présente les identifications les plus variées, est orienté par ses attaches dans des directions multiples et a construit son *idéal du moi* d'après les modèles les plus divers. Chaque individu participe ainsi de plusieurs âmes collectives, de celles de sa race, de sa classe, de sa communauté confessionnelle, de son État, etc., et peut, de plus, s'élever à un certain degré d'indépendance et d'originalité²⁶⁷. » Comme Durkheim, Freud lie la question du rapport au groupe à celle de l'éthique. Chaque groupe exerce ainsi sur l'individu un ensemble de contraintes morales :

Famille, patrie, humanité représentent des phases différentes de notre évolution sociale et morale, qui se sont préparées les unes les autres, et, par conséquent, les groupes correspondants peuvent se superposer sans s'exclure. De même que chacun d'eux a son rôle dans la suite du

²⁶⁶ Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 83.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

développement historique, ils se complètent mutuellement dans le présent ; chacun a sa fonction. La famille enveloppe l'individu d'une tout autre manière que la patrie, et répond à d'autres besoins moraux. Il n'y a donc pas à faire un choix exclusif entre eux. L'homme n'est moralement complet que s'il est soumis à cette triple action²⁶⁸.

L'opposition entre patrie et humanité (qui était déjà mise en évidence dans *Les deux sources de la morale et de la religion*) s'impose dans le contexte de la guerre, qui active le sentiment moral envers la patrie, au détriment de l'attitude éthique que nous pouvons avoir vis-à-vis de l'humanité entière. Telle est bien la raison pour laquelle Freud repart des textes de Le Bon : la guerre le force soudain à faire retour sur le problème des motivations des actes collectifs.

Guerre et lien social

Relisant Le Bon dans « *Psychanalyse collective et analyse du moi* », Freud reprend à son compte les interactions décrites par ce dernier entre l'individu et la foule. Il insiste notamment sur l'irrationalité profonde de la foule – irrationalité qui en fait une proie idéale pour l'individu capable de lui imposer un discours. Le pouvoir du meneur sur la foule est comparé à celui de l'hypnotiseur, de même que la foule exerce sur l'individu un effet hypnotique. « (...) les foules n'ont jamais connu la soif de la vérité. », conclut Freud. « Elles demandent des illusions auxquelles elles ne peuvent pas renoncer. Elles donnent toujours la préférence à l'irréel sur le réel ; l'irréel agit sur elles avec la même force que le réel²⁶⁹ ». Le Bon pensait de même qu'on pouvait régner sur les foules par la puissance de l'imagination.

Sur deux points cependant, Freud diverge d'avec le texte qu'il commente. Ce sont, d'une part, la conception de l'inconscient collectif, qui renvoie, chez Le Bon, à un substrat profond commun, une sorte d'âme ancestrale de la race²⁷⁰ ; et d'autre part, la suggestion (ou l'imitation),

²⁶⁸ Durkheim, *L'Éducation morale*, p. 58.

²⁶⁹ Freud, « *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* », *Essais de psychanalyse*, p. 96.

²⁷⁰ L'âme ancestrale est formée par le passé entier d'un peuple passé à la civilisation. « C'est grâce à l'âme ancestrale que tous les hommes d'un pays pensent et agissent de la même façon dans les grandes circonstances. La guerre actuelle a montré avec netteté cette puissance de l'âme nationale. Si tous les Français valides abandonnèrent sans regret leurs situations, leurs intérêts individuels pour exposer journallement leur vie, c'est que leurs impulsions égoïstes individuelles avaient été subitement dominées par l'âme de la race. Il ne serait nullement exagéré de dire que, sur les champs de bataille, l'armée infinie des morts a plus combattu que celle des vivants. » ; G. Le Bon, *Enseignements psychologiques de la grande guerre*, p. 17. On le voit, Le Bon ne partage pas le discours pacifiste de Freud et de nos auteurs. En revanche, sa démonstration tombe d'elle-même lorsque Le Bon distingue entre les

qui semble être un sésame auquel on est toujours ramené sans qu'il explique grand-chose. Réintégrant la psychologie des foules dans son propre système conceptuel, Freud met au cœur du fonctionnement des foules la libido²⁷¹ et le processus d'identification²⁷².

Selon Freud, la foule s'assemble lorsque tous les individus qui la composent substituent à leur moi idéal le même objet extérieur – comme fait l'amoureux ou le patient sous hypnose – de manière à lui être entièrement soumis. De là naît le danger inhérent à la foule, aussi bien que son potentiel héroïque. C'est pourquoi Freud voit se jouer dans la foule une régression temporelle du moi, une sorte de remontée aux origines du psychisme.

La psychologie de cette foule, telle que nous la connaissons d'après les descriptions si souvent mentionnées, à savoir la disparition de la personnalité consciente, l'orientation des idées et des sentiments de tous dans une seule et même direction, la prédominance de l'affectivité et de la vie psychique inconsciente, la tendance à la réalisation immédiate des intentions qui peuvent surgir, cette psychologie, disons-nous, correspond à une régression vers une activité psychique primitive²⁷³.

La foule se confond avec l'image de la horde primitive : toutes deux sont régies par la même irrationalité et la même violence. En cela, Freud est parfaitement dans la ligne de l'analyse de Le Bon, qui affirmait que les individus perdus dans la foule se rapprochaient des « êtres primitifs », mais il l'interprète en fonction des cadres psychanalytiques²⁷⁴.

motivations de son peuple et de l'ennemi – qui aurait révélé sa soumission à une chimère : « Le monde moderne se croit soustrait à l'influence des forces mystiques. Jamais pourtant l'humanité n'y fut plus asservie. Politiques, religieuses ou sociales, elles appartiennent à la même famille, exercent une action identique et subissent les mêmes lois. La raison ne les gouverne pas. Si l'Europe se voit en feu aujourd'hui, si l'élite de la nation meurt sur des champs de carnage, si tant de familles sont dans le désespoir, c'est parce qu'un peuple qui se croit destiné à régénérer le monde, prétend lui imposer sa mystique chimère de domination universelle. » (*ibid.*, p. 21).

²⁷¹ « Nous allons donc essayer d'admettre que des relations amoureuses (ou, pour employer une expression plus neutre, des attachements affectifs), forment également le fond de l'âme collective. (...) En premier lieu, pour que la foule garde sa consistance, il faut bien qu'elle soit maintenue par une force quelconque. Et quelle peut être cette force, si ce n'est Éros qui assure l'unité et la cohésion de tout ce qui existe dans le monde ? En deuxième lieu, lorsque l'individu, englobé par la foule, renonce à ce qui lui est personnel et particulier et se laisse suggestionner par les autres, nous avons l'impression qu'il le fait, parce qu'il éprouve le besoin d'être d'accord avec les autres membres de la foule, plutôt qu'en opposition avec eux ; donc il le fait peut-être « pour l'amour des autres » [Ihnen zuliebe] » ; Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 111.

²⁷² Freud fournit le résumé suivant de ses thèses sur l'identification : « premièrement, l'identification constitue la forme la plus primitive de l'attachement affectif à un objet ; deuxièmement, à la suite d'une transformation régressive, elle prend la place d'un attachement libidinal à un objet, et cela par une sorte d'introduction de l'objet dans le moi ; troisièmement, l'identification peut avoir lieu chaque fois qu'une personne se découvre un trait qui lui est commun avec une autre personne, sans que celle-ci soit pour elle un objet de désirs libidineux. » ; Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 129.

²⁷³ Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 150.

²⁷⁴ Voir l'analyse de G. Le Bon sur les concepts de foule et de barbarie dans *La Psychologie des Foules*, p. 21 : « Par le fait seul qu'il fait partie d'une foule, l'homme descend donc plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule c'est un instinctif, par conséquent un barbare. Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs. Il s'en rapproche encore par sa

Or le processus de régression qui se joue au sein de la foule est la trace de la lutte perpétuelle entre Éros et Thanatos à laquelle la société entière est en proie. Il faut ici faire un détour par *Malaise dans la civilisation*, où Freud décrit le processus de la culture s'imposant aux hommes. La culture est une force qui est du ressort de l'Éros, puisqu'elle cherche à constituer des groupements, familles, tribus, susceptibles de tenir ensemble, liées par la libido aussi bien que par la nécessité. Elle va donc à l'encontre de notre tendance agressive et la « pulsion de mort que nous avons trouvée à côté de l'Éros, se partageant avec lui la domination du monde²⁷⁵. » Le développement de la culture, dès lors, « ne peut que nous montrer le combat entre Éros et mort, pulsion de vie et pulsion de destruction, tel qu'il se déroule au niveau de l'espèce humaine.²⁷⁶ » Or c'est précisément à ce développement que contrevient la guerre, qui cherche au contraire à libérer la pulsion de mort.

À lire en parallèle « Considérations sur la guerre et la mort », « Psychanalyse collective et analyse du moi », et *Malaise dans la civilisation*, on s'aperçoit que la régression qui se produit au sein de la foule et la régression de la société entière que provoque la guerre sont les mêmes : dans les deux cas, on a affaire à un recul de la civilisation face à un déchaînement de violence incontrôlé, à une victoire de Thanatos sur l'Éros, et à une régression vers un état primitif du psychisme. La guerre, en effet, crée les masses les plus dangereuses, parce que les plus cohérentes, à commencer par l'armée. Or ces masses passent sous le contrôle de l'inconscient, c'est-à-dire qu'elles raisonnent comme les « primitifs » tels que les conçoit Freud. Leur rapport à la mort, dès lors, devient complètement irrationnel : la guerre encourage à assumer le souhait de mort que l'on peut ressentir à l'égard d'autrui, tout en entraînant à fermer les yeux sur sa propre mort (la peur est inadmissible, parce que contrevenant à l'héroïsme) ou celle des proches.

Résumons-nous : impénétrabilité à la représentation de notre propre mort, souhait de mort à l'adresse de l'étranger et de l'ennemi, ambivalence à l'égard de la personne aimée : tels sont les traits communs à l'homme primitif et à notre inconscient. Combien est grande la distance qui sépare cette attitude primitive à l'égard de la mort et celle que nous imposent les conventions de notre vie civilisée !

Il est facile de définir la manière dont la guerre retentit sur cette double attitude. Elle emporte les couches d'alluvions déposées par la civilisation et ne laisse subsister en nous que l'homme primitif. Elle nous impose de nouveau une attitude de héros ne croyant pas à la possibilité de leur propre mort ; elle nous montre dans les étrangers des ennemis qu'il faut supprimer ou dont il faut souhaiter la mort ; elle nous recommande de garder notre calme et notre sang-froid en présence

facilité à se laisser impressionner par des mots, des images, et conduire à des actes lésant ses intérêts les plus évidents. L'individu en foule est un grain de sable au milieu d'autres grains de sable que le vent soulève à son gré. »

²⁷⁵ Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 64.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

de la mort de personnes aimées²⁷⁷.

Ce n'est qu'en affrontant la réalité de la mort, en cessant de la repousser dans l'inconscient, que l'on pourrait sortir de l'impasse guerrière. L'idéal héroïque est donc présenté comme purement mensonger : l'aveuglement héroïque qu'exige la guerre se confond avec la violence primitive. Le Bon avait annoncé de façon fracassante que l'« ère des foules » serait celle de la barbarie, et la guerre semble venir confirmer ce pronostic. La guerre occasionne une régression insupportable pour un intellectuel aussi profondément pacifiste que Freud²⁷⁸. Être intellectuel, dans sa perspective, c'est nécessairement être pacifiste, dans la mesure où cela ne peut être que vouloir préserver la culture, autrement dit la poussée unifiante de l'Éros. Il n'est pas étonnant que Romain Rolland évoque dans *L'Âme enchantée* ce « non » qu'il a lui aussi contribué à susciter avec *Au-dessus de la mêlée* : « Ils se retrouvèrent, après la guerre, quelques-uns dans tous les pays, qui l'avaient dit. Naturellement, les mains se rapprochèrent ; et, sans qu'ils l'eussent cherché, la force des choses unit ces hommes en un front international de l'Esprit, qui, maintes fois, dut s'opposer aux monstrueux abus et aux forfaits issus de la guerre et de la paix fétide – l'haleine du Tigre. Le plus illustre de ces hérétiques était Einstein, dont une des premières visites à Paris fut pour Julien Davy²⁷⁹. » La convocation d'Einstein vient ici apporter une caution historique à l'idée utopique d'un « front international de l'Esprit », autrement dit un rassemblement des hommes de bonne volonté décidés à donner l'exemple. Le pessimisme des théories de la foule et l'angoisse face à l'annulation par la guerre de tous les liens sociaux que l'on croyait fermement établis s'accompagne en effet d'une forte volonté de refondation. Il s'agit de trouver les moyens de remettre la collectivité sur le chemin d'un idéal – ce dont personne, jusqu'à Le Bon, ne niait la possibilité²⁸⁰.

²⁷⁷ Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 266-267.

²⁷⁸ Voir Freud, *Le Malaise dans la culture*, p. 20 : « Au nombre des caractères psychologiques de la culture, il en est deux qui apparaissent comme les plus importants : l'affermissement de l'intellect, qui tend à maîtriser la vie instinctive, et la réversion intérieure du penchant agressif, avec toutes ses conséquences favorables et dangereuses. Or les conceptions psychiques vers lesquelles l'évolution de la culture nous entraîne se trouvent heurtées de la manière la plus vive par la guerre, et c'est pour cela que nous devons nous insurger contre elle ; nous ne pouvons simplement plus du tout la supporter ; ce n'est pas seulement une répugnance intellectuelle et affective, mais bien, chez nous, pacifistes, une intolérance constitutionnelle, une idiosyncrasie en quelque sorte grossie à l'extrême. »

²⁷⁹ *L'Annonciatrice*, p. 1217.

²⁸⁰ La position de Freud vis-à-vis de la foule est tout aussi ambivalente que celle de Le Bon : il reconnaît avec ce dernier que la foule tend en général à moraliser l'individu plutôt qu'à le rendre barbare, et qu'elle peut aller jusqu'à lui inspirer un idéal. Voir notamment Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 94.

Comment cultiver le lien social ?

En dépit de la vision apocalyptique de la société que suggère la guerre, en posant la question de la légitimité d'un lien social qui peut jouer contre la civilisation elle-même, les différentes représentations du rapport entre les individus donnent des pistes pour une refondation. Au fond, il semble que la fascination l'emporte sur la menace : l'étude de la foule et du lien social est également au fondement d'esquisses utopistes.

Le premier modèle de fonctionnement idéal pour une société est celui de l'organisme. Le rapport entre cellules et organismes est un leitmotiv des descriptions de la société, mais Durkheim lui donne une résonance particulière en le définissant comme un rapport de complémentarité, et par conséquent de solidarité. Durkheim oppose dans *De la division du travail social* (1893) la « solidarité organique » de la société moderne – qui fonctionne comme un assemblage de cellules interdépendantes, parce que trop spécialisées – à la « solidarité mécanique » de la société traditionnelle – qui fait cohabiter des individus aux fonctions toutes potentiellement identiques.

Puis l'analyse de ces deux types sociaux nous a fait découvrir deux formes très différentes de solidarité sociale, l'une qui est due à la similarité des consciences, à la communauté des idées et des sentiments, l'autre qui est au contraire un produit de la différenciation des fonctions et de la division du travail. Sous l'effet de la première, les esprits s'unissent en se confondant, en se perdant pour ainsi dire les uns dans les autres, de manière à former une masse compacte qui n'est guère capable que de mouvements d'ensemble. Sous l'influence de la seconde, par suite de la mutuelle dépendance où se trouvent les fonctions spécialisées, chacun a sa sphère d'action propre, tout en étant inséparable des autres. Parce que cette dernière solidarité nous rappelle mieux celle qui relie entre elles les parties des animaux supérieurs, nous l'avons appelée *organique* et nous avons réservé pour la précédente la qualification de *mécanique*²⁸¹.

Durkheim oppose donc le modèle d'une société fusionnelle, qui rappelle la foule, à celui d'une société fondée sur la différenciation et la solidarité. La division du travail social a en effet un enjeu fondamentalement moral²⁸². La description du fonctionnement social se double de l'élaboration d'un idéal social, où chacun participerait de la société, en œuvrant pour le bien de tous. Mais si la société dépasse l'individu, elle est aussi constitutive de l'identité de chacun. Mieux, elle représente en chacun la part d'idéal. La collectivité ne saurait donc être uniquement

²⁸¹ Durkheim, « Introduction à la sociologie de la famille », p. 6.

²⁸² Voir Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 2007, p. 19 : « Nous sommes ainsi conduits à considérer la division du travail sous un nouvel aspect. Dans ce cas, en effet, les services économiques qu'elle peut rendre sont peu de chose à côté de l'effet moral qu'elle produit, et sa véritable fonction est de créer entre deux ou plusieurs personnes un sentiment de solidarité. » Voir aussi G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, p. 64.

conçue, comme le suggèrent les théories des foules, comme l'instrument d'une oppression ou d'une régression pour l'individu.

Il s'en faut donc qu'il y ait entre l'individu et la société cet antagonisme que tant de théoriciens ont trop facilement admis. Tout au contraire, il y a en nous une multitude d'états qui expriment en nous-mêmes autre chose que nous-mêmes, à savoir la société ; ils sont la société même vivant et agissant en nous. Sans doute, elle nous dépasse et nous déborde, car elle est infiniment plus vaste que notre être individuel, mais, en même temps, elle nous pénètre de toutes parts. Elle est hors de nous et nous enveloppe, mais elle est aussi en nous, et, par tout un côté de notre nature, nous nous confondons avec elle. De même que notre organisme physique se nourrit d'aliments qu'il emprunte au dehors, de même notre organisme mental s'alimente d'idées, de sentiments, de pratiques qui nous viennent de la société. C'est d'elle que nous tenons la plus importante partie de nous-mêmes. De ce point de vue, on s'explique sans peine comment elle peut devenir l'objet de notre attachement. Nous ne pouvons pas, en effet, nous en détacher, sans nous détacher de nous-mêmes. Entre elle et nous, il y a les liens les plus étroits et les plus forts, puisqu'elle fait partie de notre propre substance, puisqu'en un sens elle est le meilleur de nous-mêmes²⁸³.

On remarque que dans ce cours, Durkheim suggère, notamment par le choix de verbes de mouvement, qui pourraient se rapporter à un élément liquide, une matérialité de l'être social. On retrouve donc ici le motif précédemment évoqué d'une « âme collective » dans laquelle nous serions baignés. L'élément nouveau, ici, est l'attachement que nous ressentons pour la collectivité, et qui est fondé sur la confusion qui peut se produire entre la société et l'idéal en nous. C'est en effet dans le rapport à la collectivité que se développe le sentiment moral. La collectivité peut donc offrir la possibilité d'un dépassement de soi²⁸⁴. Sa présence en nous constitue une ressource intérieure, et c'est là une nouvelle similitude entre la société et la divinité telle que nous la pouvons la concevoir.

L'homme qui a obéi à son dieu et qui, pour cette raison, croit l'avoir avec soi, aborde le monde avec confiance et avec le sentiment d'une énergie accrue. – De même, l'action sociale ne se borne pas à réclamer de nous des sacrifices, des privations et des efforts. Car la force collective ne nous est pas tout entière extérieure ; elle ne nous meut pas toute du dehors ; mais, puisque la société ne peut exister que dans les consciences individuelles et par elles, il faut bien qu'elle pénètre et s'organise en nous ; elle devint ainsi partie intégrante de notre être et, par cela même, elle l'élève et le grandit²⁸⁵.

C'est là ce qui explique que nous puissions ressentir vis-à-vis de la société, explique Durkheim, quelque chose qui relève presque du sentiment religieux : « Tenir à la société, c'est tenir à l'idéal

²⁸³ Durkheim, *L'Éducation morale*, p. 54.

²⁸⁴ Cette thèse était déjà admise par Le Bon, qui assignait à la foule la capacité de faire preuve d'un altruisme supérieur à celui de l'individu – précisément à cause de l'inefficacité de la raison en son sein : « L'homme collectif se montre toujours intellectuellement inférieur à l'homme isolé, mais dans le domaine des sentiments il peut lui être supérieur. Les foules ne connaissent pas certains sentiments, tel celui de la reconnaissance. Elles en possèdent d'autres d'une pratique plus difficile, tels que l'altruisme, le dévouement à des intérêts généraux, l'héroïsme même. » ; G. Le Bon, *Enseignements psychologiques de la grande guerre*, p. 14.

²⁸⁵ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 370.

social ; or, il y a un peu de cet idéal en chacun de nous. Chacun de nous participe à ce type collectif qui fait l'unité du groupe, qui est la chose sainte par excellence, et, par conséquent, chacun de nous participe aussi au respect religieux que ce type inspire²⁸⁶. » Dans cette perspective, la mort de Dieu est en quelque sorte compensée par une forme de divinisation de la société, une incarnation du sacré dans la collectivité.

À ce modèle quasi religieux ne manque même pas une figure de saint laïque. Durkheim souligne ainsi le rôle de moteur que peuvent jouer les grands hommes, qui poussent par leur exemple la foule à se dépasser elle-même indéfiniment²⁸⁷. Le grand homme est celui qui peut fournir une impulsion décisive lors d'une crise historique : c'est précisément le rôle que joue Jean Barois lors de l'affaire Dreyfus. Luce le rappelle au lendemain du procès Zola : « Barois demeure au centre de nous tous. C'est lui qui a la garde de notre feu sacré, ce *Semeur* qui est son œuvre, dont il constitue le foyer central, et autour duquel nous devons rester groupés. (...) Près de lui, il y aura toujours du travail pour les hommes de bonne volonté²⁸⁸. » Or le personnage foyer, placé au centre d'un rassemblement politique et moral, est récurrent non seulement dans l'œuvre romanesque de Martin du Gard, mais dans le roman-fleuve en général, qui accorde une place récurrente à ce saint laïque. Il est à la fois incarné sous la forme du génie par Jean-Christophe, ridiculisé et célébré en Salavin, mis à l'épreuve à travers le personnage de Jacques, et décliné dans *Les Hommes de bonne volonté*, où il est notamment représenté par Sampeyre, le vieux maître à penser dont les compagnons de bonne volonté veulent donner le nom à une rue.

Le grand homme correspond en réalité à la version idéale du personnage ambivalent du meneur chez Le Bon, Tarde et Freud. C'est à ce meneur qu'est dévolue la force de progrès que ne pourrait assumer seule la foule, que sa masse rend conservatrice par nature – le problème étant que le meneur peut aussi bien choisir de manipuler la foule à n'importe quelles fins. L'orateur a

²⁸⁶ Durkheim, *L'Éducation morale*, p. 62.

²⁸⁷ « Mais supposez qu'un grand homme apparaisse. Aussitôt l'équilibre est rompu. L'humanité s'aperçoit qu'elle n'est pas arrivée au terme de sa carrière. Voilà une forme supérieure d'existence qu'elle ne connaissait pas jusqu'alors et qu'elle va travailler maintenant à réaliser. Voilà un but nouveau offert à ses efforts. Alors mille sentiments, qui sommeillaient, se réveillent tout à coup ; une sorte d'inquiétude envahit les cœurs ; et cette masse, tout à l'heure immobile, se met à tressaillir et se porte en avant. Et ne craignez pas que ce mouvement s'arrête. Ne craignez pas que jamais la foule rejoigne définitivement les grands hommes qui la précèdent et qui la guident. Car, quand les premiers seront atteints, d'autres apparaîtront plus loin sur la route du progrès, et après ceux-ci d'autres encore, en traînant toujours à leur suite l'humanité vers le but idéal qu'elle n'atteindra jamais. » ; Durkheim, « Le rôle des grands hommes », p. 8.

²⁸⁸ *Jean Barois*, O.C. 1, p. 437.

donc une responsabilité éminente, que Durkheim définit dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*.

C'est qu'il sent en lui comme une pléthore anormale de forces qui le débordent et qui tendent à se répandre hors de lui ; il a même parfois l'impression qu'il est dominé par une puissance morale qui le dépasse et dont il n'est que l'interprète. C'est à ce trait que se reconnaît ce qu'on a souvent appelé le démon de l'inspiration oratoire. Or, ce surcroît exceptionnel de forces est bien réel : il lui vient du groupe même auquel il s'adresse. Les sentiments qu'il provoque par sa parole reviennent vers lui, mais grossis, amplifiés, et ils renforcent d'autant son sentiment propre. Les énergies passionnelles qu'il soulève retentissent en lui et relèvent son ton vital. Ce n'est plus un simple individu qui parle, c'est un groupe incarné et personnifié²⁸⁹.

L'inspiration que l'on présente généralement comme étant de caractère divin est ici une émanation du public lui-même. L'orateur et la foule exercent l'un sur l'autre un pouvoir de catalyse réciproque. Les scènes de discours, exaltantes mais toujours démenties par la réalité du déroulement historique, sont également un motif du roman-fleuve. Partageant, non sans distance, l'aspect utopiste de la sociologie, les romans-fleuves rêvent aussi à ces orateurs qui sont autant de figures simplement esquissées – et dont le pouvoir reste le plus souvent symbolique, car il est en butte à la réalité historique. Dans *Les Thibault*, Jean Jaurès meurt et disparaît de la scène romanesque au moment même où il y entre. Jacques éprouve un instant le vertige de l'orateur face à une salle de Montrouge²⁹⁰, avant que la mobilisation n'apporte un brutal démenti à l'efficacité de son action. Annette connaît également ce vertige, lorsqu'elle prend la parole à un meeting et ressent qu'elle investit le rôle du coryphée antique : « Le son de sa voix, aux premiers mots, l'étonna ; la voix lui revenait, comme d'une autre qui la dépassait, d'un autre moi grossi des flots de l'assemblée. Mais presque aussitôt, elle réalisa cette fusion de celui qui parle avec la foule, qui fait la force de l'orateur-né²⁹¹. » Le rapport de l'orateur ou du meneur vertueux avec la foule permet de réinscrire la conception d'une âme collective dans un projet de construction sociale, au lieu d'y voir une entité destructrice. Tel est là le schéma qui se dégage des réflexions menées sous la Troisième République, et qui en un sens asseyent la légitimité d'un pouvoir politique à la fois démocratique et remis entre les mains d'un petit nombre. Vincent Rubio propose ainsi de voir dans la foule un « mythe républicain », dans la mesure où cette foule est à la fois indéfinissable²⁹², émanation d'un livre et participant de « l'atmosphère mentale

²⁸⁹ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 372.

²⁹⁰ Voir *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 793 sq.

²⁹¹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1360.

²⁹² Voir V. Rubio, *La foule, un mythe républicain ?*, p. 201 : « Alors, la foule ne serait peut-être elle-même qu'un mythe, qu'un des éléments constitutifs du récit légendaire, de la mythologie sur laquelle nos sociétés modernes

collective »²⁹³. La fonction de ce mythe pour la République, selon lui, serait essentiellement d'introduire la figure du meneur vertueux et d'assurer son ascendant sur le peuple. Le mythe de la foule permet ainsi de penser à la fois la fondamentale ingouvernabilité d'un peuple, et, en creux, la possibilité de se fier à un ou des représentants. Dans le roman-fleuve, ce mythe républicain est à la fois central et remis en question, puisque le problème de l'efficacité du pouvoir politique est posé de manière récurrente. Mise en échec par la guerre dans *Les Thibault* ainsi que dans *L'Âme enchantée*, cette efficacité est surtout questionnée par le parcours de Jerphanion, qui fait le choix de la politique tout en désespérant de pouvoir empêcher une seconde guerre.

Lire la foule comme un mythe permet de comprendre l'aspect le plus étrange des théories pourtant positivistes de la foule : leur mysticisme. C'est là un aspect dans lequel pourra puiser Jules Romains, dans son ambition de fonder, avec l'unanimisme, une nouvelle religion laïque. Certaines formulations de *Formes élémentaires de la vie religieuse*, qui pose la question de la naissance de la divinité en la liant à la vie en société, donnent à cette société même un caractère implicitement divin. Durkheim souligne ainsi qu'une représentation collective, « produit d'une immense coopération qui s'étend non seulement dans l'espace, mais dans le temps », est le point où se concentre une immense multiplicité spirituelle, héritée du passé et développée dans le présent. « Une intellectualité très particulière, infiniment plus riche et plus complexe que celle de l'individu, y est donc comme concentrée²⁹⁴. », conclut-il. À ce titre, les représentations collectives ne diffèrent pas seulement des représentations individuelles, mais elles les dépassent bel et bien. Mais Durkheim franchit une étape supplémentaire en invoquant la « vie » de ces représentations : « Une société, c'est le plus puissant faisceau de forces physiques et morales dont la nature nous offre le spectacle. Nulle part, on ne trouve une telle richesse de matériaux divers, portés à un tel degré de concentration. Il n'est donc pas surprenant qu'une vie plus haute s'en dégage, qui, réagissant sur les éléments dont elle résulte, les élève à une forme supérieure

occidentales – et singulièrement la France – se sont construites, et sur laquelle elles continuent de reposer. Dans cette optique (...), le fait que la foule se montre réfractaire à toute définition apparaîtrait beaucoup moins mystérieux. Que cette définition relève de la logique de la mesure (la foule comme quantité) ou de celle de l'abstraction (la foule douée d'une âme collective), elle semble en effet impropre, par nature même, à saisir ce qui relève du mythologique. »

²⁹³ Il emprunte sa définition de la représentation mythique à Roger Caillois, dans *Le mythe et l'homme* : « Elle doit tout d'abord posséder une puissance suffisante sur les imaginations pour que ne se pose jamais la question de son exactitude. Ensuite, elle doit avoir été créée de toutes pièces par le livre. Il faut aussi qu'elle soit assez répandue pour faire partie de l'atmosphère mentale collective. » ; V. Rubio, *La foule, un mythe républicain ?*, p. 201.

²⁹⁴ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 63.

d'existence et les transforme²⁹⁵. » On le voit, le lexique relève à présent de l'expression du sacré. Plus encore, l'idée à laquelle veut aboutir Durkheim est celle d'une identité entière entre la société et la divinité qui en émane. Les religions primitives que peut étudier l'anthropologue ne sont que l'émanation de la société qui les a produites. Durkheim avance notamment comme argument le statut du totem, qui symbolise à la fois le dieu sous une forme sensible et la tribu auquel il appartient : « Si donc il est, à la fois, le symbole du dieu et de la société, n'est-ce pas que le dieu et la société ne font qu'un ? Comment l'emblème du groupe aurait-il pu devenir la figure de cette quasi-divinité, si le groupe et la divinité étaient deux réalités distinctes²⁹⁶ ? » Mais il appuie également sa conviction, reprenant cette thèse dans *L'Éducation morale*, sur le sentiment intime d'appartenance que ressentent les membres d'une société, et qui est strictement parallèle, selon lui, à celui qu'éprouvent les croyants d'une communauté religieuse : « De même que le croyant voit dans la partie éminente de la conscience une parcelle, un reflet de la divinité, nous y avons vu une parcelle et un reflet de la collectivité. Le parallélisme est même si complet qu'il constitue déjà, à lui seul, comme une première démonstration de cette hypothèse, plusieurs fois indiquée ici, à savoir que la divinité est l'expression symbolique de la collectivité²⁹⁷. » On le verra, l'unanime sera un substitut à la divinité au même titre que la société chez Durkheim.

La sociologie naissante forge peu à peu la représentation de la foule et l'impose à l'imaginaire collectif, qu'elle appelle à prendre conscience de lui-même. Tantôt menaçante, tantôt mystique, la foule comme thème romanesque met au cœur du roman-fleuve la question de la position de l'individu par rapport à la collectivité. La tension entre foule et individu, plus spécifiquement, est au fondement de l'idée poétique de l'unanime, à laquelle Jules Romains tente de donner corps tout au long de son œuvre.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 739.

²⁹⁶ Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 365.

²⁹⁷ Durkheim, *L'Éducation morale*, p. 76.

2.3.2. Nouvelles « communautés imaginaires »

Le rassemblement des bonnes volontés

L'émergence de la sociologie peut être liée à une prise de conscience qui se produit aussi dans le monde littéraire, et dont Jules Romains se fait l'écho dès ses premiers articles de théorie littéraire. Dans « Sur la poésie actuelle », en 1905, il prône une poétique nouvelle qui soit une réponse à l'époque contemporaine : « Avec les derniers développements de la civilisation, notre façon d'être s'est complètement transformée sans que la poésie daignât en tenir compte. La vie collective a pris, en fait, la prépondérance sur la vie individuelle²⁹⁸. » Il s'agit donc pour poètes et écrivains de prendre en charge la représentation du collectif.

Une première réponse à ce vœu est apportée par l'évolution des pratiques littéraires. Un détour par l'histoire des intellectuels s'impose donc ici, avant d'en venir à la réponse d'ordre poétique que propose Jules Romains. Le premier vingtième siècle est un moment où se mettent en place nombre de groupes et de rassemblements, qui tendent à rendre visible et matérialiser des réseaux de pensée et de travail. Le moment de la sociologie naissante coïncide en effet, dans le sillage de l'Affaire, avec l'émergence des « intellectuels » et une redéfinition de leur place dans la société. Ayant acquis une visibilité nouvelle, les intellectuels ressentent la nécessité de se rassembler et de s'organiser. Dans *Jean Barois* (1913), le récit de la création de la revue *Le Semeur* est un symbole de cette tendance. La revue constitue un lieu de rassemblement pour des intellectuels convaincus de la nécessité de se rallier à une cause et de la défendre ; elle devient le foyer du roman, et trouve rapidement un « public » – qu'on peut investir du sens fort que lui accordait Tarde. Mais le phénomène prend des dimensions autres, dans un contexte qui n'offre plus de combat aussi ciblé que l'Affaire : dans la première décennie du vingtième siècle, une génération intellectuelle ressent le besoin d'une action politique ancrée dans l'écrit et le partage d'idéaux sociaux. La crise de l'universalisme qui se joue au tournant du siècle, et qui sera rendue plus urgente encore par la guerre, conduit à définir de nouveaux groupes et de nouvelles identités.

²⁹⁸ Jules Romains, « Sur la poésie actuelle », *Revue des poètes*, 10 septembre 1905, cité dans *La Vie unanime*, p. 245.

Dans *L'Âme enchantée*, Romain Rolland rappelle cette floraison d'associations et de regroupements – soulignant au reste leur peu d'efficace politique²⁹⁹. Retenons de ce phénomène bien éclairé par l'histoire des intellectuels les réseaux auxquels nos auteurs ont pu avoir part, que ce soit au cœur du groupe ou à distance.

Le premier jalon essentiel dans le contexte du roman-fleuve est un groupe de nature résolument utopiste : il s'agit de l'Abbaye de Créteil. Cette expérience de vie et de création en commun, au carrefour des arts, ne dure que trois ans, mais elle sera érigée en symbole. L'idée de l'Abbaye date de novembre 1906. Arcos, Duhamel, Albert Gleizes, Henri Martin, Charles Vildrac louent à cinq un grand domaine, où ils comptent travailler en commun, et faire tourner une petite imprimerie pour subvenir à leurs besoins. L'orientation du projet est définie dans un texte rédigé à l'intention de mécènes éventuels :

Sans prôner la *Tour d'ivoire*, nous rêvons cependant cette demeure dont parle Nietzsche, *cette demeure trop haute et trop escarpée pour tous les impurs*, et par laquelle nous échapperons aux *bas-fonds*.

Et nous avons pensé ceci : fonder hors de la ville notre *Abbaye* ; un refuge de l'Art, de la Pensée, loin de l'utilitarisme, des appétits et des luttes économiques, tout comme l'Abbaye du Moyen-Âge fut un refuge, loin des guerres féodales pour les chroniqueurs et les encyclopédistes. En somme, réaliser à quelques-uns une libre Villa Médicis, dont les hôtes, sans le joug d'une erreur officielle, travailleraient en toute paix, communiant dans leurs enthousiasmes, unissant leurs besoins, associant leurs ressources³⁰⁰.

Si l'Abbaye est une retraite, il ne s'agit pas cependant de tourner le dos à la société : non seulement la maison se doit d'être ouverte à tout venant, mais il s'agit de produire des œuvres débarrassées de l'élitisme symboliste, de renoncer à une poésie marquée par le culte de la singularité, afin de pouvoir toucher un public plus large. Christophe Prochasson souligne ainsi la visée à la fois sociale et spirituelle de l'Abbaye, qu'il appelle une « coopérative intellectuelle », un « phalanstère d'artistes », et en définitive « un essai de reconversion de ceux qui avaient foi en la nécessité de socialiser toute activité spirituelle »³⁰¹. Il est significatif, à cet égard, que l'Abbaye soit le premier lieu d'édition de *La Vie unanime*, le premier recueil unanimiste de Jules Romains.

²⁹⁹ *L'Âme enchantée*, p. 1093 : « Il y avait, à droite, à gauche, de toutes parts, sortant du sol, ces taupinières d'Internationales de la pensée, les Pen-Clubs et les Congrès de l'Écritoire, les Coopérations Intellectuelles et, culminant au-dessus de ces buttes, le "Comité permanent des Lettres et des Arts à la Société des Nations". Il n'était pas question d'accéder à ces sommets, parmi les rangs de ses Illustres ! À supposer que la place ne fût pas, comme elle était, bien gardée, elle était de tout repos : plus haut on monte, moins on agit. »

³⁰⁰ Cité dans Christian Sénéchal, *L'Abbaye de Créteil*, Librairie André Delpeuch, 1930, p. 139. D'autres repères sur l'Abbaye sont fournis dans Marie-Laure Bidal, *Les écrivains de l'Abbaye*, Paris, Boivin, 1938.

³⁰¹ C. Prochasson et A. Rasmussen, *Au nom de la patrie, les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996, p. 50.

Réunissant autour d'elle d'autres électrons libres proches dans leurs ambitions esthétiques, comme Chennevière, l'Abbaye offre un asile à ceux que Marcel Raymond réunira sous le nom de « Poètes de bonne volonté »³⁰². L'Abbaye ne parvient pas bien longtemps à maintenir le mode de vie de Thélème, puisqu'elle se dissout en janvier 1908, faute de pouvoir payer le loyer. Mais cela ne l'empêchera pas de cristalliser par la suite une nostalgie récurrente. Cette histoire de conflit entre un idéalisme créatif et la résistance des choses matérielles sera racontée par Duhamel sous deux formes : l'une, fictive, dans *Le Désert de Bièvres*³⁰³, et l'autre dans *Le Temps de la recherche*, troisième tome de ses mémoires³⁰⁴. On soulignera également le caractère spirituel de cette tentative, Auguste Anglès parlant à propos de l'Abbaye d'un « évangelisme laïque »³⁰⁵, tandis que Louis Guilloux assimilera l'expérience à une « recherche de l'absolu »³⁰⁶.

Bien que les poètes et artistes de l'Abbaye n'aient pas constitué une école, leurs conceptions esthétiques présentaient une grande cohérence, qui se traduit notamment par un certain nombre de références communes. Leurs maîtres étaient Nietzsche, Bergson, Walt Whitman, Romain Rolland et Émile Verhaeren. Or ces références sont partagées par le groupement plus flou que Prochasson baptise la « nébuleuse vitaliste », et dont le point commun essentiel est la place qu'ils accordent à la notion d'élan vital, transposée sur le plan littéraire ou politique³⁰⁷. Le culte de l'énergie que veulent promouvoir les vitalistes a pour centre de diffusion la revue fondée par Jean-Richard Bloch en 1910, *L'Effort* (rapidement rebaptisée *L'Effort libre*)³⁰⁸, dont l'orientation est socialisante et internationaliste. C'est une tentative de régénération

³⁰² Dans *De Baudelaire au surréalisme*, publié chez Corrêa en 1933.

³⁰³ Michel Dyé propose de lire *Le Désert de Bièvres* comme le récit désabusé d'une utopie vaine, concluant en ces termes : « Inscrivant la désagrégation de la communauté dans une perspective métaphysique, Duhamel ne fait ici que rendre plus tragique l'aspiration naturelle des êtres au bonheur et les difficultés de la communication entre les hommes. » (M. Dyé, « L'organisation fictionnelle d'une expérience vécue », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 23, 2004, p. 124). Cette lecture ne tient cependant pas compte de l'attachement sentimental à l'idée phalanstérienne qui transparait derrière l'égoïsme de ces doux rêveurs.

³⁰⁴ G. Duhamel, *Le Temps de la recherche (Lumières sur ma vie, t. 3)*, Paris, Hartmann, 1947, p. 29 sq.

³⁰⁵ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, 1978-1986, p. 254.

³⁰⁶ Louis Guilloux, *L'Herbe d'oubli*, Paris, Gallimard, 1984, p. 27.

³⁰⁷ Voir par exemple le champ lexical « vitaliste » déployé dans ce commentaire de Zweig sur la poésie de Verhaeren (paru originellement au Mercure de France en 1910) : « Mais, chez lui, la joie de l'ivresse s'ennoblit : c'est la volupté de l'extase. La joie de la chair épanouie n'est plus que la fête de la couleur ; la joie du bruit et du vacarme est devenue celle du rythme qui sonne, éclate, déborde. Cette vitalité insatiable, propre à cette race que ni crise ni catastrophe ne sauraient réduire, s'est ici muée en une loi universelle, une joie de vivre consciente et plus grande. » ; S. Zweig, *Émile Verhaeren*, trad. Paul Morisse et Henri Chervet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 29.

³⁰⁸ « Vitaliste, la revue voulait se faire l'écho de l'énergie qui semblait émaner de la jeunesse européenne. » ; C. Prochasson et A. Rasmussen, *Au nom de la patrie*, p. 73. Zweig mentionne parallèlement l'Abbaye et l'Effort libre dans *Le Monde d'hier*, en y associant les noms de Romain Rolland, Duhamel, Vildrac, Durtain, Arcos, Jean-Richard Bloch. Il insiste également sur leur volonté de faire vivre l'entité européenne ; S. Zweig, *Le Monde d'hier*, p. 249.

politique et esthétique, pilotée par un comité d'action qui comptait Léon Bazalgette, le traducteur de Whitman, Jean-Richard Bloch, André Spire, Charles Vildrac... Martin du Gard avait le rôle de mentor, et Romain Rolland était considéré comme la figure tutélaire. Enfin, la volonté de faire de la revue un foyer de rassemblement était très prégnante : selon Prochasson, « *L'Effort libre* relève pleinement de ce type de *revue-famille* qui instaure des relations de type communautaire avec ses abonnés³⁰⁹. » Il s'agit ainsi d'établir une communion avec un public, et plus largement avec un « peuple » (plutôt que le « prolétariat » ou une « classe »), qui devait être au centre d'une culture nouvelle. Le groupe qui gravite autour de *L'Effort libre* ne se rattache pas directement à l'idéologie socialiste, mais se donne une visée sociale universalisante.

Au même moment, en 1910, a lieu la première décade de Pontigny. Comme l'Abbaye, Pontigny était un lieu à la fois exclusif, puisqu'on ne pouvait y venir que sur invitation, et ouvert sur le plan intellectuel. Des séries de dix jours y étaient consacrées à des rencontres et des discussions autour de thèmes politiques, philosophiques et littéraires. Le mode de vie de Pontigny, entre *otium* et réflexion, tenait à la fois du modèle monastique et du modèle familial. Duhamel et Martin du Gard ont fréquenté régulièrement « cet extraordinaire phalanstère provisoire »³¹⁰. Selon François Chaubet, « Pontigny oscille entre la représentation d'un ordre laïc et celle d'un réseau ouvert et fraternel d'individus librement réunis³¹¹. » Pontigny fournit également l'exemple d'un lieu animé et quasiment incarné dans l'imaginaire collectif par une personnalité charismatique : son fondateur, Paul Desjardins.

Il faut encore citer trois lieux de rassemblement, trois carrefours où se sont croisés nos auteurs. À la *N.R.F.*, autour des figures de Jacques Rivière et de Gide, où nos auteurs publient des textes et reçoivent un regard critique attentif. Ils prennent part à divers titres aux activités du Vieux-Colombier, créé et dirigé par Jacques Copeau, dont Martin du Gard est très proche. À la première représentation de la troupe au Vieux-Colombier, le 23 octobre 1913, Martin du Gard était au vestiaire et Duhamel souffleur. Enfin, un dernier lieu d'échange et de sociabilité est la Maison des Amis des livres, la librairie fondée par Adrienne Monnier en 1915, et qui accueille par exemple, en mars 1917, une lecture d'*Europe*, poème de Jules Romains, ou encore la conférence de Duhamel intitulée « Guerre et littérature », en janvier 1920.

³⁰⁹ C. Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, p. 75.

³¹⁰ Martin du Gard, *Correspondance générale*, t. 7, p. 131-132.

³¹¹ F. Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 66.

Arrêtant la publication de la *N.R.F.*, la guerre confère une urgence renouvelée à ce rassemblement des écrivains de bonne volonté. Les représentations du Vieux-Colombier sont interrompues en 1914 et ne reprennent qu'en février 1920 (Clémenceau envoie la troupe du Vieux-Colombier aux États-Unis de novembre 1917 à juin 1919). Il s'agit de retrouver une place « au-dessus de la mêlée », c'est-à-dire des diverses propagandes au service desquelles les plumes ont pu se laisser entraîner pendant la guerre. La visée socialisante déjà manifeste autour de 1910 s'élargit, dans la mesure où la catastrophe pose de manière pressante la question des rapports entre patriotisme et humanisme. Duhamel souhaite concilier les deux notions, consignait dans ses mémoires sa volonté de s'appuyer sur cet événement traumatique pour satisfaire une visée universaliste : « Je résolus donc, dès ce recommencement de ma vie, de mettre au service non d'une secte, mais d'abord de la nation dans laquelle j'étais né, le crédit dont j'étais redevable à cette nation tout d'abord. J'entendais, par ainsi, servant de mon mieux et avec mes moyens propres le génie national, servir en même temps l'immense et confuse collectivité des hommes³¹². » Dans ces temps où l'engagement n'a pas encore reçu la construction conceptuelle que lui confèrera Sartre, la notion d'un office ou d'un sacerdoce de l'écrivain est cependant déjà centrale³¹³.

L'intellectuel entreprend alors de redéfinir les rapports entre individu et collectivité. S'appuyant notamment sur les *Scènes de la vie future* de Duhamel et les premiers romans de Jules Romains, Crémieux met en évidence dans *Inquiétude et reconstruction* un problème qui s'impose de plus en plus largement : « La domination ou le dépassement du machinisme, l'élaboration d'une doctrine spirituelle qui l'intègre, peut-être le dépassement de l'antinomie entre l'individu et la société, telle est la tâche qui s'impose présentement à tous, savants, philosophes, artistes.³¹⁴ » Il appelle à la recherche d'une collectivité nouvelle, qui ne réduise pas à néant l'individu.

Le choix des thèmes de réflexion pour Pontigny, en effet, témoigne de l'élargissement de ce souci humaniste à une conception internationaliste et en particulier européenne : en 1922 et 1923, deux décades sont consacrées à la SDN (une autre aura lieu en 1937) ; en 1925 a lieu la

³¹² Georges Duhamel, *Les Espoirs et les épreuves*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 27.

³¹³ Voir à ce sujet l'article d'H. Baty-Delalande, « De l'«engagement» chez les écrivains avant Sartre », *Les Temps Modernes*, n° 635-636, nov.-déc. 2005-jan. 2006, p. 207-248.

³¹⁴ B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, p. 32.

décade « Nous autres Européens » ; en 1926 et 1927 deux décades sont consacrées au renouvellement de l'humanisme : « Un nouvel humanisme est-il possible ? » et « D'un humanisme moderne et des chances d'une rénovation du vieux monde par l'école » ; en 1934, enfin, une décade est intitulée « Est-il véritable que nos civilisations soient mortelles ? »³¹⁵.

L'idée d'Europe symbolise la volonté de réconciliation internationale à laquelle les propositions de Wilson ont ouvert la voie. Jules Romains, dans un texte qui date de 1915 mais publié seulement en 1931 dans *Problèmes d'aujourd'hui*, appelle ainsi à la création d'un parti européen.

Il faudrait d'abord *habituer l'Europe à exister*, lui donner des occasions de plus en plus fréquentes de manifester sa vie unitaire. Il me semble en particulier qu'au nombre des articles fondamentaux du programme européen doivent figurer sur la même ligne : 1° une unification douanière, étendue à tous les états ; 2° l'unification des tarifs postaux ; 3° l'adoption d'un système monétaire unique ; 4° l'établissement d'une banque d'Europe.

Pour atteindre à ces premiers résultats, le parti européen aurait besoin d'une organisation puissante, et d'une presse autonome. Il importe de créer chez tous les Européens l'obsession quotidienne de l'Europe. Il importe que sur toutes les questions, dans tous les pays, par la voie du journal, de la conférence, et autant que possible de la tribune parlementaire, quelqu'un défende le point de vue européen³¹⁶.

L'Europe, qui pourrait dans la pensée de Romains devenir un gigantesque unanime, doit se cristalliser dans l'imaginaire collectif à travers des éléments matériels, qui puissent fonder son existence concrète avant qu'elle s'inscrive en tant que communauté dans la pensée des peuples. La formulation de la nation comme « communauté imaginaire » (« an imagined political community »³¹⁷), dans le livre célèbre de Benedict Anderson, permet de comprendre le processus de construction imaginaire pressenti par Jules Romains. Lui aussi insiste sur l'importance des moyens de communication matériels pour la formation et la diffusion du sentiment d'appartenance à la nation. Ce qui fonde ce sentiment d'appartenance à quelque chose que l'on imagine (faute de pouvoir effectivement connaître tous les individus d'un groupe trop vaste), c'est la fraternité, notion décisive pour définir la nation : « Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is

³¹⁵ Voir aussi Anne Heurgon-Desjardins, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny : études, témoignages et documents inédits*, Paris, PUF, 1964, p. 270.

³¹⁶ J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 67.

³¹⁷ « Enfin, elle est imaginée comme une *communauté*, parce que, indépendamment de l'inégalité et de l'exploitation qui peut prévaloir dans chacune d'elles, la nation est toujours conçue comme une profonde camaraderie égalitaire. » ; B. Anderson, *Imagined Communities*, p. 6.

always conceived as a deep, horizontal comradeship³¹⁸. » Tel est le sentiment sur lequel Jules Romains, comme plus tard Antoine Thibault, pense, sans oser toutefois le publier pendant la guerre, que l'on pourrait fonder, au-delà de la nation, l'Europe. Europe qui devient l'idée phare de la revue éponyme, lancée le 15 février 1923. *Europe* veut appeler les lecteurs à rejoindre le camp des esprits libres – ses figures tutélaires sont Romain Rolland³¹⁹ et Élie Faure. Revenant sur la fondation de la revue, Arcos explique : « Il nous a semblé que le moment était venu de grouper dans une revue vraiment indépendante, en dehors de tout dogmatisme, de tout parti, de toute école, les libres esprits de tous les pays. Notre titre nous tient lieu de programme³²⁰. » Il s'agit donc de fournir un espace virtuel, mais partagé, à ceux qui refusent toute affiliation. La relation libre qu'il s'agit d'établir est représentée dans *L'Âme enchantée* à travers l'image du signal d'alarme lumineux :

L'âpre et brûlant génie de Marc, que le combat et la peine avaient mûri, – marié à la verve cinglante d'Assia, qui ne signait pas, mais s'accouplait à l'esprit de Marc, – ne furent pas longs à s'emparer d'un public indépendant, qui fit lui-même sa publicité, de proche en proche. C'est la meilleure. Elle s'allume, par-dessus tous les obstacles, comme ces feux sur les collines qui se transmettaient autrefois le signal. Le signal toucha les veilleurs isolés dans les milieux les plus divers et les plus lointains³²¹.

Cette image d'une veille politique et pacifiste peut être lue comme un écho au projet d'*Europe*. Si la revue signe la permanence d'un réseau intellectuel, qui recoupe largement celui de *L'Effort libre* (dans l'Association des Amis d'Europe, qui prend le contrôle de la revue en 1936, on retrouve Romain Rolland, Aragon, René Arcos, Léon Bazalgette, Jean-Richard Bloch, Jean Cassou, Luc Durtain, etc.)³²², en s'efforçant de faire place dans ses pages à des écrivains comme Dos Passos, Virginia Woolf, Panaït Istrati ou Gorki, qu'elle permet à bien des lecteurs de

³¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

³¹⁹ Zweig raconte dans *Le Monde d'hier* l'illumination qu'a suscitée chez lui la lecture de *Jean-Christophe*, qui constitue à ses yeux le premier roman européen : « C'était le premier roman consciemment européen qui s'achevait ici, le premier appel décisif à la fraternisation, plus efficace parce qu'il atteignait des masses plus nombreuses que les hymnes de Verhaeren, plus incisif que tous les pamphlets et toutes les protestations ; ici se trouvait accompli dans le silence ce que nous espérons et attendions tous à notre insu. » ; S. Zweig, *Le Monde d'hier*, p. 252.

³²⁰ René Arcos, « Quelques paroles de paix », *Europe*, n° 21, 15 sept. 1924, p. 98.

³²¹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1151.

³²² La permanence de ce réseau et le fort sentiment d'appartenance des rédacteurs était d'ailleurs de nature à nuire au contenu critique même, explique Prochasson : « *Europe*, plus que toute autre, fonctionnait comme un espace d'échanges de services entre intellectuels d'une même vieille famille. Les notes de lecture trahissent les appartenances d'une manière presque caricaturale, tant la visibilité du réseau s'impose avec évidence dans la louange comme dans la réserve. » ; C. Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre*, p. 223.

découvrir, elle esquisse un panorama internationaliste. « Il existait une Europe de l'esprit bien vivante »³²³, conclut Curtius dans ses *Essais sur la littérature européenne*.

Les intellectuels cherchent ainsi à donner une matérialité à leur union, dont la flamme décrite par Romain Rolland est un symbole. Ceci passe encore par la reconstruction de liens de sociabilité. On assiste à une mise en scène d'un rassemblement des hommes de bonne volonté, par le biais des dîners – dont l'enjeu, pour Prochasson, est de compenser le recul de l'influence des intellectuels sur les masses³²⁴. Jules Romains évoque par exemple dans *Amitiés et rencontres* le projet du « Dîner de Valois ».

D'où l'idée suivante : si les gens de l'Abbaye d'une part, et le clan Apollinaire d'autre part, étaient amenés à causer entre eux, à discuter, à subir leur influence mutuelle, nous arriverions peut-être à fonder tous ensemble une grande époque, mieux équilibrée, moins ravagée de contradictions que ce XIX^e siècle dont nous venions de sortir ; l'équivalent, compte tenu des multiples acquisitions modernes, de ces grands siècles classiques qui, ralliant le grand nombre autour des meilleurs, constituent une des étapes glorieuses de la civilisation.

Un moyen bien menu mais efficace était d'abord d'organiser un dîner mensuel, qui ferait s'asseoir côte à côte les représentants qualifiés des deux ou trois tendances principales de la jeune littérature et de la jeune poésie ; outre quelques artistes plastiques que les poètes trouveraient opportun de s'adjoindre³²⁵.

Jugeant que le dîner de Valois n'a jamais vraiment donné naissance à un « unanime », Romains accuse Duhamel de son échec relatif³²⁶. Mais cela n'empêche pas la pratique du dîner de se répandre³²⁷. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, le dîner, le banquet comme lieu de rencontre, d'échange et de communion intellectuelle deviendra un motif structurel majeur.

La guerre ne fait ainsi que confirmer des tendances déjà présentes à la Belle Époque, en élargissant leur portée : il s'agit toujours pour les intellectuels de se regrouper, de partager un certain nombre de lieux, mais ceci afin de pouvoir s'ouvrir à la société. François Chaubet met en

³²³ E. Curtius, « Herman Hesse », *Essais sur la littérature européenne*, Paris, Grasset, 1954, p. 194.

³²⁴ « La constitution de liens intellectuels passait aussi par la recomposition de petites communautés de sociabilité dont l'avant-guerre avait donné l'exemple : l'Abbaye de Créteil se reformait, Duhamel organisait le « Dîner mensuel des copains » (...) Les comportements intellectuels s'efforcèrent ainsi, par le retour à la pratique des affinités électives, des amitiés littéraires, des collaborations artistiques, des œuvres communes, de compenser la perte d'identité qui menaçait le créateur dans le développement de mouvements intellectuels de masse, où le politique jouerait un rôle croissant. » ; C. Prochasson et A. Rasmussen, *Au nom de la patrie*, p. 278.

³²⁵ J. Romains, *Amitiés et rencontres*, p. 168-169.

³²⁶ *Ibid.*, p. 169 : « Duhamel ne s'opposa point au Dîner de Valois, dont j'ai ailleurs raconté l'histoire. Il accepta d'y participer. Mais, obéissant à un tour d'esprit et un caractère qui m'est apparu au cours des années comme assez constant chez lui, il fit ce qu'il fallait d'imperceptible pour que ce dîner évitât de prendre conscience de lui-même et de ses possibilités. »

³²⁷ Sur les dîners d'écrivains, voir C. Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre*, p. 84 sq.

évidence deux tendances essentielles de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres : d'une part, une volonté de maintenir une continuité par rapport à l'avant-guerre, et d'autre part une ouverture aux voix nouvelles des peuples. Il montre que l'univers littéraire se donne un rôle stabilisateur³²⁸, face au danger d'une rupture. Il est particulièrement significatif, à cet égard, que Thibaudet appelle Maurois, Mauriac, Duhamel, Martin du Gard, Romains les « mainteneurs »³²⁹. Ces « mainteneurs », si la postérité a pu leur reprocher le peu d'audace de leurs positions esthétiques, ont eu le mérite de persister dans leur volonté de « poser la question d'un monde commun »³³⁰, comme l'écrit François Chaubet, et ainsi d'imposer l'idée d'une responsabilité profondément politique de l'écrivain.

L'unanimisme

Dans « Sur la poésie actuelle », Jules Romains affirmait la nécessité de prendre désormais en compte une collectivité ayant pris le pas sur l'individu. En développant l'idée unanime, Jules Romains fournit un autre cadre de pensée pour le groupe, cadre résolument opposé, affirme-t-il, aux ouvrages théoriques des sociologues³³¹. Rêvant à de multiples « communautés imaginaires », le poète veut fonder une dynamique nouvelle en poésie, mais également dans la société qu'il modélise. Il esquisse au fur et à mesure, des premiers recueils de vers aux récits³³² et romans unanimes (et jusqu'à la refonte finale de la doctrine dans *Les Hommes de bonne volonté*), un mode d'emploi des relations sociales.

La formation du sentiment unanime est essentiellement liée au rapport avec la ville. Dans la préface de la troisième édition de *La Vie unanime*, en 1925, Romains souligne que l'unanimisme est né d'un triple émoi enfantin : la religion, l'armée, la ville de Paris. Si les deux

³²⁸ F. Chaubet, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, p. 87 sq.

³²⁹ A. Thibaudet, « Une volée », *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1573.

³³⁰ F. Chaubet, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, p. 93.

³³¹ C'est l'intuition qui constitue son pouvoir d'investigation : « J'interrogeais le monde moderne avec tout le recueillement possible. J'attribuais à l'âme de très grands pouvoirs, en particulier celui de percevoir dans le réel des forces et des virtualités qui se dérobaient aux investigations réfléchies de la philosophie et de la science. Je n'excluais même pas des formes d'illumination intérieure. » ; Jules Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 37.

³³² Le thème unanime est central dans les tous premiers récits publiés par Romains, « Le rassemblement : récit de la vie unanime » (*Le Penseur*, juin 1905), « La justice du rassemblement » (*Revue littéraire de Paris et de Champagne*, août 1905, p. 116-117) et « La Chevelure inextricable » (*Revue littéraire de Paris et de Champagne*, octobre 1906, p. 352-353) ; et plus tard dans *Le Bourg régénéré* et *Mort de quelqu'un*.

premiers « groupes » cités constituent des exemples privilégiés dans les ouvrages théoriques sur le groupe et la foule, c'est cependant le dernier qui retient le plus son attention.

Comment n'a-t-on pas senti non plus que la *Vie unanime* était d'abord le livre d'un enfant parisien, qui s'était baigné dans Paris, enivré de Paris pendant des heures et des jours innombrables, qui connaissait tous les quartiers, tous les faubourgs, avait marché dans toutes les rues, savait distinguer, les yeux clos, le bruit d'un carrefour du bruit d'un autre, recevait du sol, des murs, du ciel de la grande ville mille communications secrètes qu'il enfermaient dans son cœur, qui étaient nuit et jour sa richesse et son ravissement, et que tel cri perdu qu'il était seul à entendre, tel frôlement, tel souffle faisaient frissonner jusqu'aux larmes et mettaient dans une espèce de lucidité médiumnique³³³ ?

La ville a donc servi de Muse à l'enfant, éveillant en lui la transe poétique. Carrefours, souterrains et « cris perdus », signes envoyés par la ville au poète, seront trois motifs essentiels des *Hommes de bonne volonté*. La célébration de la ville est un thème poétique qui s'impose de Baudelaire à Apollinaire, et ce d'autant plus que le visage de Paris se métamorphose profondément au tournant du siècle. Lanson l'annonce dans la préface à l'*Anthologie des poètes nouveaux* : « Tôt ou tard, la beauté spéciale de l'heure unique où nous passions, dans les villes où gronde la révolution syndicaliste, sur un sol hérissé de cheminées d'usines, sous un ciel que commencent à sillonner les avions, cette beauté neuve aura son poète souverain³³⁴. »

La vision poétique de Verhaeren, dans *Les Villes tentaculaires* (1895) est sans doute le point de référence essentiel pour la génération de Jules Romains, dont on peut saisir un aperçu dans l'enquête menée par Émile Henriot, *À quoi rêvent les jeunes gens* (1913). Dans la deuxième partie de ce diptyque, qui répond à *Les Campagnes hallucinées* (1893), la ville industrielle émerge, vue à vol d'oiseau, dotée d'une vie mystérieuse.

Et tout autour, ainsi qu'une ceinture,
Là-bas, de nocturnes architectures,
Voici les docks, les ports, les ponts, les phares
Et les gares folles de tintamarres ;
Et plus lointains encor des toits d'autres usines
Et des cuves et des forges et des cuisines
Formidables de naphte et de résines
Dont les meutes de feu et de leurs grandies
Mordent parfois le ciel, à coups d'abois et d'incendies.

Au long du vieux canal à l'infini,
Par à travers l'immensité de la misère
Des chemins noirs et des routes de pierre,
Les nuits, les jours, toujours,

³³³ *La Vie unanime*, p. 31.

³³⁴ G. Lanson, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Figuière, 1913, p. IV.

Ronflent les continus battements sourds,
Dans les faubourgs,
Des fabriques et des usines symétriques³³⁵.

Animée, douée d'un cœur et d'une mâchoire, cette représentation fantastique de la ville en monstre³³⁶, renforcée par les accumulations et l'emploi des pluriels, a également une dimension politique. Mais le merveilleux l'emporte, dans l'ensemble du recueil, sur le caractère effrayant de cette métamorphose. C'est peut-être l'évocation de l'âme de la ville qui semble pointer de la manière la plus claire en direction de l'unanimité.

Son âme, en ces matins hagards,
Circule en chaque atome
De vapeur lourde et de voiles épars,
Son âme énorme et vague, ainsi que ses grands dômes
Qui s'estompent dans le brouillard.
Son âme errante en chacune des ombres
Qui traversent ses quartiers sombres,
Avec une ardeur neuve au bout de leur pensée,
Son âme formidable et convulsée,
Son âme, où le passé ébauche
Avec le présent net l'avenir encore gauche³³⁷.

Les effets de lumière incertaine sont le cadre idéal et le symbole de l'âme de la ville, qui chez Jules Romains est également situé dans les limbes de l'être. La correspondance entre microcosme et macrocosme (avec par exemple l'assonance atome/énorme) se retrouve chez Jules Romains, par l'établissement d'une correspondance entre le corps et la ville. L'ouverture du *Manuel de déification* invite ainsi à un exercice de prise de conscience de l'unanime citadin :

Pensez d'abord à toute la ville. L'âme au sortir des rêves est plus puissante. Puis pensez à trois ou quatre rues : celles qui vous émeuvent davantage, ou celles que vous prendrez pour aller à votre travail. Pensez à votre maison ; sentez-la s'accroître de votre corps réveillé ; tâchez de percevoir l'événement en elle de ce jour qui commence, et combien cette lumière, que vous voyez hors de vous, lui est plus interne qu'à toi le sang de ton cœur³³⁸.

³³⁵ É. Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, p. 71.

³³⁶ Verhaeren inspire à Zweig un commentaire lui-même poétique, qui insiste sur la vie insufflée à la ville, comme à un golem : « Voici que la ville, cet amoncellement babylonien de pierres et d'hommes, naît tout à coup à la vie ; c'est un être vivant, un vampire qui suce le sang vigoureux des campagnes. Les fabriques qui, jadis, n'étaient pour Verhaeren que du hideux ouvrages de maçonnerie, deviennent un centre de création pour mille choses qui elles-mêmes engendrent d'autres choses. » ; S. Zweig, *Émile Verhaeren*, p. 79. Cette dimension merveilleuse ou monstrueuse est également proche des représentations de la ville chez Zola (à travers le « Bonheur des Dames » ou le « Ventre de Paris »).

³³⁷ É. Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, p. 32.

³³⁸ J. Romains, *Manuel de déification*, p. 10-11.

Avec le passage abrupt de la cinquième à la deuxième personne, la confusion installée entre extériorité et intimité est soulignée. L'enjeu, pour le poète, est de s'approprier la ville comme espace poétique, d'établir une communication entre son corps propre et le grand corps de la cité. Romaine insiste dans son discours de réception à l'Académie sur l'importance qu'il accorde à la déambulation : « Si je parcours une de nos villes, j'hésite à me plaindre qu'elles soient souvent étroites, tortueuses, incommodes. Je me plais à songer que les replis qu'elles composent doivent favoriser et retenir certaines essences vitales, dont la disparition nous appauvrirait, nous placerait dans l'avenir devant une sorte d'indétermination et de nudité, bref nous rendrait tristement pareils à d'autres³³⁹. » L'unanimité correspond aussi à une manière de parcourir et d'habiter l'espace urbain, une promenade dont il reste à découvrir la cohérence propre, comme dans un livre – ce qui réapparaîtra dans les promenades thématiques, orientées par une idée ou un type de lieu, de Jerphanion et Jallez. Les protagonistes des *Hommes de bonne volonté* imitent en cela Chénave et Romaine lui-même, qui parcouraient inlassablement les quartiers de Clichy, de la Villette, ou encore l'île Saint-Louis, aux moments où l'idée unanime se mettait en place³⁴⁰. L'espace de la ville est ainsi redéfini comme un espace intellectuel. Mais c'est également un espace ouvert au rituel.

Comme dans le *Manuel de déification* (1910), comme dans *Puissances de Paris* (1913), recueil de poèmes en prose qui passe en revue différents lieux et fait le portrait de rue après rue, le parcours itératif de l'espace est investi d'une dimension sacrée. Aussi les cafés peuvent-ils devenir les « chapelles » de ce nouvel espace spirituel, comme dans « À la gloire des cafés », publié dans le *Paris-Journal* du 19 décembre 1911 : « En notre époque, où les anciennes religions perdent un à un leurs temples et leurs fidèles, le café est un des lieux où s'élaborent les liens de l'humanité, les nouveaux émois religieux, les nouvelles participations au Divin. (...) Sachons donc nous contenter des réalisations pauvres, mais spontanées et sincères, qu'il nous offre, et honorons, d'un culte fait surtout d'espérance, les cafés, ces chapelles provisoires³⁴¹. » Romaine prône une célébration de la poésie intrinsèque de la ville, une poésie qui se réfugie dans les éléments les plus modestes et quotidiens. Située quelque part au carrefour entre « Zone » et *Leaves of Grass*, la poésie unanime veut concilier la célébration d'une modernité toute citadine³⁴²

³³⁹ J. Romaine, *Le colloque de novembre*, p. 8.

³⁴⁰ Ces promenades sont évoquées par Romaine dans *Amitiés et rencontres*, p. 176-177.

³⁴¹ J. Romaine, « À la gloire des cafés », *Bulletin des Amis de Jules Romaine* n° 59-60, automne 1991, p. 23.

³⁴² En cela, la vision poétique de Romaine n'est pas si éloignée du Baudelaire du « Cygne » – la différence

avec un élan de démocratisation : le poème doit ouvrir un espace de proximité accrue à un public élargi, qu'il invite à une communion laïque.

La dimension démocratique que le thème de la ville confère à la poésie est un élément essentiel de la poétique unanime. Elle est également liée à un autre référent intertextuel : Walt Whitman³⁴³, que Romains regrette de n'avoir pas lu avant l'écriture de *La Vie unanime*³⁴⁴ – il travaille au mythe d'une intuition poétique juvénile, vierge de toute influence. Bien plus tard, dans *La Visite aux américains*, c'est à un poème de Whitman que Jules Romains compare New York « qui respirait, remuait, se dilatait, sainement, lourdement, sans méchanceté comme, verset par verset, un poème de Whitman » et conclut que « Dans sa vulgarité³⁴⁵, il n'y avait aucune mesquinerie. Il y avait même une certaine générosité, une certaine grandeur. J'ai beaucoup pensé au mot que Whitman aimait tant, et que le spectacle de Times Square m'avait déjà fait monter aux lèvres : Démocratie³⁴⁶. » L'élan démocratique commande en effet le projet poétique de *Leaves of Grass*, dont le titre étrange (« blades of grass » constituant la colocation correcte en anglais, d'où la traduction par *Feuilles d'herbe* et non « brins d'herbe ») pointe une tension entre singulier et collectif, entre le tout et une partie qui est déjà un tout. De même, la couverture sans nom d'auteur de la première édition, le nom de Whitman n'intervenant qu'au détour du texte, suggère que le recueil, qui se veut dépositaire de la première épopée de la démocratie américaine, pourrait être l'œuvre de n'importe quel Américain³⁴⁷.

fondamentale résidant dans la posture résolument démocratique de Jules Romains, pour qui l'Albatros, par exemple, ne pourrait être une allégorie adéquate. Mais « Les Foules » (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 291), par exemple, pourrait être une source pour la formation de l'idée unanime :

« Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe. »

³⁴³ Son influence est largement reconnue dans la critique contemporaine de la poésie unanime. Henri Ghéon appelle notamment les poètes de l'Abbaye et les unanimistes les « whitmanistes », dans son article « Les poèmes : le whitmanisme », *N.R.F.* n° 42, 1912, p. 1053-56.

³⁴⁴ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 37.

³⁴⁵ Il importe ici d'entendre en plus du sens usuel, étymologiquement, vulgarité comme un nom formé sur *vulgus*, la foule.

³⁴⁶ J. Romains, *Visite aux Américains*, Flammarion, 1936, p. 61.

³⁴⁷ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, p. XXXV [1855-1892].

Pour Waldo Frank, Romains a mené à bien la tentative esquissée par Whitman de donner une existence poétique au groupe³⁴⁸. Certes, le premier nom de cette poétique, « communisme », a été rejeté pour sa dimension trop politique, au profit de l'« unanimité »³⁴⁹. Mais il n'en reste pas moins que l'émotion initiale du rapport fusionnel de l'enfant avec la ville débouche sur une célébration de la foule, comprise comme une masse populaire. Zweig lisait déjà dans cette perspective la poésie de Verhaeren, qui voulait faire de la foule la protagoniste du drame inachevé avec lequel il comptait conclure la trilogie commencée avec *Les campagnes hallucinées* et *Les villes tentaculaires*. L'esthétique de Verhaeren marquait selon Zweig le moment d'accession des foules à la conscience de soi – coïncidant avec l'installation durable de la République dans les esprits.

Maintenant seulement, cette masse se comporte comme un être vivant, maintenant elle croît et multiplie comme une forêt. Dans l'ordre spirituel, la *démocratie* l'a transformée encore : à ce corps elle a ajouté un cerveau, en obligeant la foule à ne se reposer que sur elle-même et à ne se soumettre qu'à elle-même. Jadis, la seule réalité dans un pays en était le souverain ; la foule, lointaine, invisible et éparpillée, ne représentait qu'une idéale abstraction. Aujourd'hui, dans les grandes villes, le peuple est une nouvelle hydre : c'est lui qui possède la vie et l'existence réelles, et, s'il se donne un souverain, celui-ci ne sera rien que la représentation populaire, qu'un symbole passager de son éternelle organisation³⁵⁰.

C'est cette autonomie nouvellement et graduellement acquise par la foule que veut représenter la poésie unanime. Alors que chez Zweig, le modèle organique et les comparaisons successives à la forêt, au corps et à l'hydre maintiennent une tonalité fantastique, le discours parallèle chez Romains adopte la tournure affirmative, voire catégorique, qui est aussi celle des sciences sociales naissantes. Dans « Les sentiments unanimes et la poésie », le premier article manifeste de l'unanimité (*Le Penseur*, avril 1905), Jules Romains présente de fait la poésie unanime

³⁴⁸ Il commente ainsi *Leaves of Grass* dans la perspective d'une poétique unanime à laquelle Whitman ouvre la voie : « On aime bien ici [aux Etats-Unis] dire que le vrai père de l'Unanimité est Walt Whitman. Whitman est le poète lyrique de l'Unanimité. Qui d'autre chanta comme il le fit la divinité des foules, la réalité et l'existence en soi des groupes ? Et sa prophétie n'était ni symbolique, ni morale, ni économique. Whitman, sans aucun doute, était remué par le frémissement organique du bac et de la diligence, de la salle d'hôpital, de la brigade de cavalerie, de l'enterrement et de l'église. Si vous analysez son grand poème, vous trouverez que la densité de ses formules est due, en grande partie, à son évocation de ces êtres néo-archaïques : en grande partie son esthétique repose sur la spatialité des groupes : en grande partie la masse lyrique de sa voix doit son volume et son soutien à cette même intuition des volumes vivants qui l'entourent. Mais, naturellement, ce n'était jamais plus qu'une intuition, inconsciente, évanescence. (...) Nous n'avons pas des groupes, mais des troupeaux. Il n'était que naturel que la France, le pays des groupes, le pays presque le seul en Europe où les atomes individuels se sont combinés en de complexes et supérieurs organismes, réalisât la superbe prophétie de notre poète et lui donnât cette existence qui est la forme esthétique. » ; Waldo Frank, « La vie américaine de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 54, 1990, p. 22-23.

³⁴⁹ B. Stoltzfus, *Georges Chennevière et l'unanimité (1884-1927)*, *Revue des Lettres modernes*, n° 111-113, 1965, p. 34.

³⁵⁰ S. Zweig, *Émile Verhaeren*, p. 94.

comme la réponse à une évolution historique de la cohésion de la société et du ressenti du rapport à autrui.

La tendance actuelle des peuples à s'accumuler dans les villes ; le développement ininterrompu des rapports sociaux ; des liens plus forts et plus serrés établis entre les hommes par des devoirs, des occupations, des plaisirs communs ; un empiétement toujours plus grand du public sur le privé, du collectif sur l'individuel : voilà des faits que certains déplorent, mais que nul ne conteste.

Il est impossible qu'une telle façon de vivre n'ait pas déterminé une façon correspondante de sentir. Dès que l'homme cesse d'être isolé, il éprouve des impressions nées de ses rapports avec autrui. La passion amoureuse en est un exemple, le plus ancien et le plus connu, non l'unique. On n'est pas l'habitant d'un hameau, d'une bourgade, d'une ville ; le membre d'une famille, d'un groupe, le citoyen d'une nation, sans en subir le contrecoup dans son esprit et son cœur. Cette action immatérielle de tous les hommes sur chacun d'eux reste le plus souvent confuse et inconsciente chez celui même qui en est le sujet. Mais elle aspire à devenir claire et distincte, à mesure que se poursuit l'évolution contemporaine que je signalais tantôt³⁵¹.

Remarquons à quel point, tant dans sa tonalité – à travers l'emploi du présent gnomique ou des doubles négations qui renforcent ses affirmations – que dans le développement de sa thématique, ce texte est proche des formulations de la psychologie des foules. De fait, ce programme ne concerne pas seulement le versant poétique de l'œuvre de Romains : les intrigues du *Bourg régénéré* et de *Mort de quelqu'un* tournent précisément autour de la circulation de l'information, l'impact des anonymes, les liens invisibles qui se nouent entre les gens. Le couple fera l'objet de la trilogie de *Psyché*, de 1922 à 1929. L'article de Romains, ainsi, esquisse un parcours thématique ou encore un programme de recherche, que la plus grande partie de son œuvre fictionnelle poursuivra. Le mouvement général de cette recherche doit accompagner et permettre un avènement à la conscience du groupe sous toutes ses formes.

Avec des nuances diverses, nous percevons l'influence continue, progressive, tyrannique qu'exerce la société sur nous ; nous devinons la part de notre être qu'elle a conquise, les déformations qu'elle impose à notre « moi » ; nous frémissons d'être absorbés par le milieu humain qui nous enveloppe ; et nous savourons la volupté étrange que nous cause cette espèce d'anéantissement. Livrés, malgré nous, corps et âme, à la cité, nous passons du ravissement à la révolte. L'abandon de soi-même, qui fait le charme de l'amour, fait aussi le charme de la vie sociale.

Ces sentiments qui traduisent dans le langage du cœur les rapports nouveaux et l'intime union des hommes sont par nature unanimes. Plus vraiment unanimes encore, ceux que les groupes manifestent spontanément, et, pour ainsi dire, en dehors des individus. Une salle de théâtre pleine de spectateurs, une rue bondée de peuple ne sont pas seulement un assemblage matériel de parties que l'espace rapproche, et qui restent par ailleurs indépendantes. Les êtres qui constituent ces agglomérations plus ou moins durables ne voisinent pas fortuitement. Chacun d'eux, sans doute, a des raisons spéciales de se trouver là. Mais le théâtre, la rue, en eux-mêmes, sont, chacun, un tout réel, vivant, doué d'une existence globale et de sentiments unanimes³⁵².

³⁵¹ Cité dans *Manifestes littéraires de la Belle Époque*, p. 81.

³⁵² *Ibid.*, p. 82.

La conscience est à vrai dire la question centrale que pose l'unanimité, dans la mesure où il s'agit à la fois de promouvoir une conscience collective et d'examiner les rapports de la conscience individuelle avec la collectivité³⁵³. Le roman unanimiste à venir, et que Romains intitulerait *Les Hommes de bonne volonté*, se fixe pour ambition de pousser beaucoup plus loin cette interrogation que le roman de foules³⁵⁴.

Il s'agit à présent de cerner les formes d'existence du groupe qu'évoque Romains. Le modèle organique et la métaphore du corps, sont un premier moyen de suggérer un caractère concret du groupe. La biologie et les travaux que Romains a pu poursuivre en tant qu'étudiant fournissent ici, par l'intermédiaire de Bergson, une justification à cette image. Bergson évoquait déjà le double mouvement d'individuation et de regroupement à l'œuvre dans la nature. « Ainsi, entre les individus associés, la vie circule encore : partout, la tendance à s'individualiser est combattue et en même temps parachevée par une tendance antagoniste et complémentaire à s'associer, comme si l'unité multiple de la vie, tirée dans le sens de la multiplicité, faisait d'autant plus d'effort pour se rétracter sur elle-même³⁵⁵. » Ainsi, la société tend à reconstituer un corps unique, comme le montre le problème de la description des sociétés d'insectes comme association d'individus ou organisme divisé : « De là, dans tout le domaine de la vie, un balancement entre l'individuation et l'association. Les individus se juxtaposent en une société ; mais la société, à peine formée, voudrait fondre dans un organisme nouveau les individus

³⁵³ C'est ainsi que Romains récapitule dans une lettre les thématiques essentielles de *La Vie unanime* : « Notre programme est simple et clair. Comme matière : la vie unanime : c'est-à-dire 1° la vie des groupes, de tous les groupes (villes, villages, et à l'intérieur de ces groupes eux-mêmes, d'autres plus petits : la rue, le théâtre, l'église, l'usine, le banquet, le repas d'une famille, l'assemblée électorale, la foule du métro, etc.), 2° les rapports sentimentaux et sensuels de l'individu avec les groupes. – La joie lyrique de fondre dans les multitudes, de s'abandonner au rythme des groupes – La révolte contre l'unanime, l'effort de l'individu pour s'arracher à un engouffrement dont il a conscience, 3° les groupes inférieurs, non humains : troupes, etc., 4° la religion de l'unanime : l'effort pour donner aux groupes encore naïfs, spontanés, enfantins, la conscience claire, la notion de leur unité vivante, la révélation de leur moi. » ; lettre de Jules Romains citée par Michel Décaudin, Préface à *La Vie unanime*, p. 18.

³⁵⁴ « Sans doute la société, les relations sociales ont toujours été un des principaux objets du roman. Mais on peut soutenir que jusqu'ici toute cette connaissance est restée extérieure et nominaliste, que le sentiment interne de la chose lui a manqué, que, sauf quelques exceptions heureuses, l'on n'a guère dépassé sur ce point l'étude du décor et de l'activité individuelle. Même ce qu'on a appelé le roman de foules ne correspond qu'à un stade préunanimiste de la littérature. Par son énormité, par sa violence la foule a éveillé l'attention. Les métaphores qui servaient à la décrire ont elles-mêmes amené l'esprit à une vision plus réaliste des groupes humains. » ; J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 173-174. Voir aussi la distinction d'avec le « roman sociologique », décrit dans la conférence sur l'unanimité prononcée en Europe du Nord en novembre 1925, *Problèmes d'aujourd'hui*, « Petite introduction à l'unanimité », p. 147-182.

³⁵⁵ Bergson, *L'Évolution créatrice*, p. 259.

juxtaposés, de manière à devenir elle-même un individu qui puisse, à son tour, faire partie intégrante d'une association nouvelle³⁵⁶. » La nature fournit ainsi un modèle qui modifie notre compréhension du lien social en le renforçant extrêmement, puisqu'elle lui accorde une fonction structurelle, liée à la survie de l'espèce ou de l'individu. La métaphore organique – elle apparaît déjà dans le récit de sa première intuition unanime – est prégnante chez Romains qui raconte avoir eu, en remontant la rue d'Amsterdam, « l'intuition d'un être vaste et élémentaire, dont la rue, les voitures et les passants formaient le corps, et dont le rythme emportait ou recouvrait les rythmes des consciences individuelles »³⁵⁷. Cet être est décrit pour la première fois dans « La chevelure inextricable », récit en prose qui paraît en 1906 dans la *Revue littéraire de Paris et de Champagne*.

Je vois si nettement l'être qui englobe toutes ces agitations dans le rythme supérieur de sa vie. Sans doute, je n'essaye pas de lui imposer des contours trop précis ; je sais que les Unanimes sont plus instables, plus souples, plus capables de métamorphoses, de fusion, de naissance, de mort que notre être à nous invariable et figé. Pourtant j'arrive, en certains moments heureux, à étreindre d'un coup d'œil le visage, à entendre la respiration unique de la personne surhumaine qui est là³⁵⁸.

Romains ne contourne pas la difficulté du caractère flou ou abstrait de l'être unanime, il choisit au contraire de préserver cette incertitude et cette fragilité. L'image de la chevelure permet d'approfondir le rapport entre la partie et le tout, entre l'un et le multiple. Dans ce rapport plus intime se joue une hésitation sur l'identité de l'individu, prêt à tout moment à disparaître dans la masse³⁵⁹. La perception de l'unanime n'est pas donnée, mais plutôt à conquérir.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

³⁵⁷ J. Romains, *Souvenirs unanimes*, p. 33.

³⁵⁸ *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, octobre 1906, p. 352-353 ; cité dans « Unanimismo : Jules Romains », *Quaderni del Novecento Francese*, n° 4, dir. M. Décaudin et S. Zoppi, Rome et Paris, Bulzoni et Nizet, 1978, p. 55.

³⁵⁹ « Nos concepts découpent la réalité en êtres distincts. Or tout s'entremêle et se prolonge. Sur le moindre lambeau d'étendue, plusieurs êtres coexistent, si différents qu'ils ne se connaissent ni ne se gênent, et qu'ils s'imaginent chacun avoir le lambeau entier. Il n'y a rien d'indéfini et rien d'impénétrable. Rien n'est seul. Rien n'est soi seulement. La réalité est une chevelure qui ondule. Certes, il ne suffit point d'admirer le jeu de beaux reflets sur elle. Il faut la saisir à pleines mains. Mais n'espérons pas isoler un de ses cheveux, en trouver un qui soit court, qu'on puisse détacher et considérer minutieusement. Tous à la fois ils sont une masse inextricable, et le moindre est aussi long que la chevelure qui est infinie. » ; « La chevelure inextricable », *Unanimismo : Jules Romains*, p. 57.

André Cuisenier conclut de son côté à une perméabilité, qui lui fait parler d'une « transparence » de l'âme, à la lecture d'*Un Être en marche*. Il écrit à Romains : « Est-ce que je me trompe en pensant que tout cela est encore plus « immédiat » qu'« unanime » ? Même dans le poème épique, qui est l'histoire d'un groupe, n'est-ce pas surtout la transparence de l'âme – qu'elle soit individuelle ou collective – aux Forces et au monde qui l'entoure, que tu nous montres ? Nous apparaissions moins comme les éléments d'animaux divins qui nous dominent, que comme des êtres perméables ensemble aux mêmes choses. Je ne puis développer, mais n'est-ce pas à des métaphores spongieuses qu'il faudrait recourir pour décrire ces états, comme l'ont déjà fait les mystiques ? » ; Lettre d'André Cuisenier du 20 avril 1910, *Correspondance Jules Romains / André Cuisenier*, *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 71-72, p. 46.

Cette conquête de la perception unanime passe par un certain nombre de procédés poétiques, au premier plan desquelles s'impose un appareil métaphorique, seul moyen de cerner la « surréalité » dans laquelle l'unanime aurait une existence concrète. Dans *Puissances de Paris*, Romains insiste sur le caractère toujours intermédiaire de l'écriture de l'unanime, sa description constituant toujours un point de fuite.

Nous ne pouvons pas chaque jour attenter à l'inconnaissable. D'ordinaire nous nous tenons à mi-chemin. C'est bien l'âme des groupes qui s'exprime ; mais pour qu'elle y réussisse plus facilement, on lui prête des sensations et des idées humaines. On dit qu'elle entend, qu'elle voit, qu'elle réfléchit. Cette forme intermédiaire de révélation n'est peut-être pas qu'une mauvaise façon de figurer l'inconnaissable. Elle doit correspondre à une zone de la réalité. Dans un groupe, entre les consciences individuelles et la conscience vraiment unanime, n'y a-t-il pas une conscience plurale, qui signifierait plutôt la collection que l'unité supérieure, et qui serait le premier effort de la synthèse, le brouillard encore plein de gouttelettes entre la rivière et le ciel³⁶⁰ ?

Comment « figurer l'inconnaissable » par l'intermédiaire de l'écriture ? Quelques constantes stylistiques caractérisent l'écriture de l'unanime³⁶¹, et font signe vers la « zone de réalité » où Romains veut entraîner le lecteur, en lui imposant un type particulier de suspension d'incrédulité. Comme c'est le cas dans cette réflexion, l'anthropomorphisme appliqué à l'esprit unanime est le procédé imageant le plus fréquent, peut-être, dans l'écriture de Romains. De manière plus générale, l'imagination visuelle prend le pas dans les descriptions des unanimes ; elle se décline en phénomènes d'animation et de personnification des objets inanimés, et se manifeste par la multiplication des sèmes de mouvement et de couleur – comme c'était déjà le cas dans la poésie de Verhaeren. L'image de la fluidité et les métaphores liées à l'élément aquatique sont également prégnantes.

Je suis l'esclave heureux des hommes dont l'haleine
Flotte ici. Leur vouloir s'écoule dans mes nerfs ;
Ce qui est moi commence à fondre. Je me perds.
Ma pensée, à travers mon crâne, goutte à goutte,
Filtre, et s'évaporant à mesure, s'ajoute
Aux émanations des cerveaux fraternels
Que l'heure épanouit dans les chambres d'hôtels,
Sur la chaussée, au fond des arrière-boutiques.
Et le mélange de nos âmes identiques
Forme un fleuve divin où se mire la nuit.
Je suis un peu d'unanime qui s'attendrit.

³⁶⁰ J. Romains, *Puissances de Paris*, p. 127-128.

³⁶¹ Leo Spitzer a de son côté fourni une étude stylistique fondée sur la lexicographie dans les recueils et certains romans unanimes de Jules Romains : L. Spitzer, « L'unanimisme de Jules Romains au miroir de sa langue » [1924], *Études sur le style : analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, trad. J.-J. Briu, Ophrys, 2009, p. 242-291.

Je ne sens rien, sinon que la rue est réelle,
Et que je suis très sûr d'être pensé par elle³⁶².

La stylistique de l'unanime impose également un traitement spécifique du système des personnes, dans la mesure où il faut suggérer l'entremêlement de l'individualité et du groupe. On assiste ainsi à une mise en tension des rapports entre première et troisième personne, à une oscillation dans l'emploi du « nous » et du « je », en position de sujet ou d'objet. Il s'agit ainsi d'ouvrir la réflexion sur les rapports entre singulier et pluriel. Cette mise en tension renvoie à l'hésitation entre méfiance et enthousiasme face à l'absorption du moi dans l'unanime – qui constitue aussi la ligne narrative souterraine de *La Vie unanime*. La poésie unanime a une dimension narrative, dans la mesure où elle met l'accent sur la temporalité d'une perception intermittente.

Le rythme est au cœur de la stylistique unanime : c'est un thème récurrent, puisqu'il confère à l'être unanime une unité, mais aussi un moteur du travail formel. Ainsi la description de la foule des promeneurs du dimanche, en une amplification et une anaphore, transpose sur le plan syntaxique la sémantique du rythme :

Ils vont du même sens ; leurs gestes font un seul
Mouvement qui se propage, qui s'amplifie,
Rien qu'un seul mouvement qui les ébranle tous,
Rien qu'une expansion de masse réjouie,
Rien qu'un fleuve de force où s'abreuvent les rythmes³⁶³.

Au point de rencontre entre un espace commun et un temps vécu de concert, la description de l'unanime est liée à la vitesse. C'est là encore un élément qui place le style unanimiste sous le signe de l'amplification. Le sentiment de l'unanime correspond à une transformation hyperbolique de la perception des autres, dans un temps et un espace que le poète partage avec eux. Mais cela ne suscite pas une confusion plus importante : au contraire, l'unanimisme est un principe d'ordonnement du chaos. Cet élément est mis en évidence dans la description de la rue toujours changeante, mais pourvue néanmoins d'une identité définie, justement, par un rythme propre :

Malgré sa fougue et sa confusion qui lui font une adolescence inépuisable, la rue consent à un rythme. La grosse horloge de la gare domine la rue et lui impose le temps. L'angle net et noir des aiguilles, leur écartement et leur rapprochement réguliers influencent les courbes qui, lovées, grouillent en bas.

La rue est confiante ; elle croit à son effort et à sa lutte ; elle entrevoit des chocs, des batailles

³⁶² J. Romain, *La Vie unanime*, p. 55.

³⁶³ J. Romain, « Dimanche », *La Vie unanime*, p. 102.

qui créeraient un équilibre. Elle ignore la fluidité, le repos, la vie latente. Même la nuit, elle dure. Quand les autres se tarissent, et quand toutes les portes des maisons ont fini de boire, il y a encore sur elle des pas qui vont vite et qui sonnent³⁶⁴.

Pour autant, l'unanimisme ne correspond pas à un animisme à proprement parler : la perception de la rue reste la perception des gens qui la peuplent ou la regardent. Ainsi la rue Montmartre, dont le poète précise en termes bergsoniens qu'elle ne « dure » pas, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de conscience.

La rue ne se souvient presque pas d'elle-même ; elle ne dure pas.

Il y a seulement sur le trottoir des passants qui la comprennent dans leur regard, et qui la laissent exister d'une certaine façon dans leur rêverie ; il y en a d'autres qui sont assis à une table ronde, derrière les vitres d'un bar ; qui, caressant de la main leur verre où s'épanouit le large visage d'une liqueur, aperçoivent la rue à travers la devanture, palpent son espace, et, bien qu'elle soit vide, trouvent qu'elle remue ; qu'elle a un sens et une vitesse ; qu'elle s'est épurée, allégée de son corps ; qu'elle reste une animation immatérielle, et comme une danse de forces nues dans la nuit³⁶⁵.

Alors que la première phrase signe un retour à la réalité, avec le refus d'un anthropomorphisme excessif, le paragraphe suivant commence par fournir une explication alternative (la conscience de la rue est le rassemblement de toutes les consciences des passants et de ceux qui la perçoivent), mais culmine en une vision fantasmagorique et poétique. L'expérience de l'unanime est en l'occurrence d'ordre esthétique – de même que le Narrateur proustien sera plongé dans la métaphysique par le Septuor de Vinteuil ou la réduction pour piano de *Tristan*.

La doxa de l'unanimisme est poétique plus que doctrinale. Mais le discours de Jules Romains adopte à maintes reprises une tonalité philosophique. Bien que la poésie unanime fasse place à un tableau social assez proche du roman naturaliste, il ne s'agit pas d'une poésie réaliste. Le poète désire la situer au-delà du plan de la réalité. C'est une posture qu'il affirme partager avec l'ensemble de la « génération nouvelle » à laquelle il appartient : « Les écrivains dont je parle aiment le réel en profondeur. Les apparences sensibles, les phénomènes, ne sont un mur infranchissable que pour la connaissance abstraite. Une âme, ayant le don et l'émoi, crève cette toile sans effort³⁶⁶. » On ne peut pas caractériser cette tonalité de fantastique au sens de Todorov – il s'agit plutôt d'une forme de merveilleux positif ou pseudo-scientifique. Il ne s'agit plus, en effet, d'admettre l'état de délire qui peut être celui du voyant.

³⁶⁴ J. Romains, *Puissances de Paris*, p. 16.

³⁶⁵ J. Romains, *Puissances de Paris*, p. 26.

³⁶⁶ J. Romains, « La génération nouvelle et son unité », *N.R.F* n° 7, 1^{er} août 1909, p. 30-39.

Je vivais, et je vis encore, dans cette idée que l'âme humaine, en dehors des opérations rationnelles de l'esprit, a un pouvoir de découverte poétique, de pénétration dans la réalité — pouvoir qu'il ne faut nullement confondre avec les jeux de la fantaisie intérieure, ni avec certains états plus ou moins hallucinatoires, comme on l'a fait trop souvent depuis. Bien loin de cultiver la déformation ou l'oubli de la réalité, cette méthode de découverte poétique constituait à mes yeux une communion en profondeur avec le réel. Et le style, lorsqu'il était manié délibérément en ce sens par un vrai poète, me paraissait être un instrument actif de découverte³⁶⁷.

C'est pourquoi le poète pouvait mettre ses explorations en perspective avec les travaux de Freud, à qui il reproche, finalement, de n'avoir pas tiré toutes les conséquences du processus de sublimation qu'il avait pourtant mis en évidence. Pour Romains, Freud a eu le tort de se laisser enfermer dans l'étude de l'individu, si bien qu'il est passé à côté de la capacité des hommes rassemblés à tendre au divin³⁶⁸.

Pour sa part, Romains fait plus que suggérer la nature divine des groupes. Il demande à ses lecteurs, en somme, un saut qui est de l'ordre de la foi, en fondant son projet poétique sur deux postulats : « Le premier est la croyance en une certaine réalité de nature spirituelle : l'unanime. Le second consiste à admettre que l'âme humaine, notre âme individuelle, est capable d'entrer en communication directe, immédiate, intuitive, avec l'unanime³⁶⁹. » Il s'agit de guider chaque lecteur vers la découverte spirituelle de ces divinités diffuses que sont les êtres unanimes.

Pareils à ces boules de cuivre qu'on voit dans les usines, les groupes et les rassemblements sont dans la rue, bondés d'une foudre muette. Allez vers eux d'abord.

Tu aimeras les affluences, et tu sentiras la tristesse des dispositions. Tu ne quitteras la rue que pour la voiture publique, la voiture que pour le théâtre, le théâtre que pour le café. Pourtant tu sauras l'heure d'être seul.

Si vous marchez dans la rue, et si vous apercevez devant une boutique, à l'angle d'un trottoir, au coin d'un carrefour, le corps noir d'un rassemblement, approchez-vous et mêlez-vous à lui.

Si tu vois un groupe naissant dans une rue de la ville, marche vers lui et donne-lui ton corps. Sa force grandira ; d'autres hommes viendront. Et même si tu es attendu pour une affaire, pour un repas ou pour ta fonction, ne plains pas ton temps. Tu auras le temps du groupe.

Arrêtez-vous aux rassemblements ; ajoutez-vous d'abord à leur pourtour ; puis laissez agir la force du centre. Pénétrez doucement dans la masse ; interrogez les hommes ; sachez pourquoi il y a un groupe. Dites alors des paroles qui l'exciteront à vivre ; avivez la fureur ou la pitié des

³⁶⁷ J. Romains, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », citée dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 31, 1983, p. 13.

³⁶⁸ J. Romains, « Aperçu sur la psychanalyse », *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 144 : « Freud admet, après bien d'autres, une *sublimation* des tendances. Et s'il ne célèbre pas comme il convient le miracle de la société, il en aperçoit du moins les plus visibles effets. Chez l'homme social, la *libido*, traquée, se métamorphose. Elle nourrit, de son ardeur animale, les magnifiques travaux de l'esprit. Et c'est ainsi que la doctrine freudienne, si occupée du moi, si favorable, dans son principe ou dans son apparence, à l'exaspération de la conscience individuelle et à un renouveau de l'individualisme, pourrait bien en fin de compte apporter sa pierre à la déification du groupe humain. De l'animal au dieu. Freud a travaillé sur l'animal. Il n'a pas travaillé pour lui. »

³⁶⁹ J. Romains, *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 162.

hommes. Et pensez le groupe³⁷⁰.

Le mélange des tonalités philosophique et spirituelle, avec la présence fantomatique du texte biblique (emploi du futur prophétique et de la deuxième personne dans cette réécriture des commandements) sacralise la démarche intellectuelle nécessaire à la découverte de l'unanime. Mais il ne s'agit pas d'une croyance purement abstraite : la foi est appuyée, dans la pensée de Romains par l'expérience intuitive, directe, du rapport à l'unanime – et vient satisfaire la soif de divinité qui se fait sentir en ces temps laïques. Le poète exprime, passant du « je » au « nous », dans « Pendant une guerre », le désir collectif de participer du sacré.

L'idée et l'idéal me dégoûtent. Je veux
Un être ! Nous voulons un dieu ! Il faut des dieux !
Non pas des dieux perdus au ciel, des causes blêmes ;
Il faut des dieux charnels, vivants, qui soient nous-mêmes,
Dont nous puissions tâter la substance ; des dieux
Qui souffrent par nos corps et qui voient par nos yeux,
Des animaux divins dont nous soyons les membres ;
Qui tiennent tout, nos corps, notre espace, nos chambres,
Enclos dans leur réelle et palpable unité.

Il faudra bien qu'un jour on soit l'humanité³⁷¹.

Le rapport à la divinité est mouvant, entre enthousiasme (le dieu venant habiter une conscience) et identification, comme le montre l'alternance à la fonction sujet de « nous » et « des dieux ». Le poème appelle à la fois à une communion d'ordre quasi religieux, et à la transformation de l'humain en dieu – baptisé cependant « l'humanité ». La corporéité accordée à cette manifestation du divin montre également que la communion à laquelle invite le poète n'est pas une simple prise de conscience ; il s'agit de développer un rapport organique à l'unanime. « De même il faut que nous connaissions les groupes qui nous englobent non par une observation extérieure, mais par une conscience organique. », explique-t-il dans *Puissances de Paris*. « Hélas ! il n'est pas sûr que les rythmes veuillent bien se nouer en nous qui ne sommes pas le centre des groupes. Nous n'avons qu'à le devenir. Creusons notre âme assez bas, en la vidant des songes individuels, menons jusqu'à elle assez de rigoles pour que l'âme des groupes y afflue nécessairement³⁷². » En prenant l'initiative d'un travail spirituel, le poète se place dans la position privilégiée d'un intermédiaire entre l'unanime et le public. Il rejoint ainsi la figure romantique du poète prophète,

³⁷⁰ J. Romains, *Manuel de déification*, p. 14-16.

³⁷¹ J. Romains, *La Vie unanime*, p. 127.

³⁷² J. Romains, *Puissances de Paris*, p. 122.

dépositaire en l'occurrence d'une spiritualité nouvelle. Dans « Nous », le poète se situe ainsi au nœud entre l'unanime, à qui il prête ici sa voix, et les hommes, permettant entre ces deux pôles des phénomènes complexes d'identification :

Or moi qui suis votre total reconnaissant,
Votre unité qui se souvient de vous et s'attendrit
D'avoir été possible en chacune de vous,
D'avoir été le rêve épars de mon esprit,
Je vous imiterai, neurones, je serai
L'homme qui sait voler de l'âme aux autres hommes,
Un carrefour joyeux des rythmes unanimes,
Un condenseur de l'énergie universelle ;
À mon approche, il jaillira des étincelles,
Et toujours autour de mon cœur il y aura
Un duvet crépitant de lueurs qui naîtront³⁷³.

Ici encore, Jules Romains puise dans son bagage scientifique pour offrir au lecteur une représentation mentale du surgissement de l'âme unanime. Chacun joue le rôle d'un neurone, ces éléments dont naît mystérieusement l'âme, grâce aux innombrables connections qui les relient entre eux. Mais l'identification joue aussi entre le poète et l'unanime : dans la mesure où le poète est le vecteur d'une prosopopée de l'unanime, il se fait nouveau prophète. Il a ainsi régulièrement recours au verbe prophétique, caractérisé, comme dans *Les Nourritures terrestres*, par l'apostrophe au lecteur qu'il tutoie, l'emploi du futur prophétique et d'une conjonction de coordination en début de phrase : « Parfois tu descendras dans la rue sans savoir où aller, et tu ne choisiras pas toi-même ton itinéraire. Tu distrairas ta pensée de ta marche. Et la promenade sera comparable au livre de la révélation³⁷⁴. » L'apocalypse annoncée par le poète correspond ici, en une relecture optimiste, à la découverte du divin.

Même si Jules Romains s'affirme avec force en concurrence avec la sociologie, plutôt que dans la continuité de ces travaux, cette posture de distanciation n'empêche pas une convergence frappante avec les thèses et les notions dont on a donné un aperçu plus haut. Le glissement de la représentation du groupe vers une entité d'ordre divin, ou du moins mystique, est probablement le point de rencontre le plus net. Là où Romains voudrait livrer une contre-lecture d'un ensemble théorique qu'il accuse de vacuité, et auquel il reproche son absence complète de pouvoir émotif ou évocateur, il transpose dans le domaine poétique un ensemble d'idées nettement parallèles. À

³⁷³ J. Romains, *La Vie unanime*, p. 200.

³⁷⁴ J. Romains, *Manuel de déification*, p. 28.

la posture ambivalente des sociologues vis-à-vis de la foule, il substitue un enthousiasme fondamental – mais non dépourvu d'inquiétude dans *La Vie unanime*, où le locuteur évoque à la première personne, avec une fascination mêlée de crainte, le mouvement d'absorption auquel il est soumis, et sa lutte pour s'y soustraire. Il ajoute certes à la théorie la rhétorique poétique, mais ses images sont déjà en germe dans les définitions données de Le Bon à Durkheim – et la distance générique s'amenuise dans une certaine mesure, par le choix qu'il fait d'un mètre quasi prosaïque, proche du vers libre. Sa doctrine poétique, même si son enjeu est de forger un ensemble conceptuel radicalement nouveau, s'enracine dans des intuitions déjà présentes dans les textes des sociologues. Et elle s'accommodera fort bien de la prose, puisqu'elle atteindra une nouvelle forme-sens dans la forme totalisante du roman-fleuve.

Reste que l'unanimisme se détache du marxisme ou de la sociologie de Durkheim par le fait que Jules Romains rejette toutes les sociétés constituées, tout ce qui est de l'ordre de l'institution. Originellement, l'unanimisme est plutôt révolutionnaire, même si la pensée de Romains évolue sur ce point³⁷⁵. On comprend dès lors que Jules Romains ne se présente pas comme le chef d'une école littéraire : la prise de conscience de l'appartenance unanime ne serait-elle pas le meilleur moteur de la révolution³⁷⁶ ? Toujours est-il que l'unanimisme, même s'il était bien connu et largement diffusé dans l'entre-deux-guerres, est resté la conception d'un seul homme. Peut-être parce qu'il donnait une réponse trop radicale à la question de l'individualisme et du pouvoir éventuel de l'individu sur la société. Duhamel, par exemple, reconnaissait à la fois la diffusion et l'impact de la collectivité dans la littérature, en particulier épique³⁷⁷, mais

³⁷⁵ « L'évolution est nette et symptomatique : pour Jules Romains, maintenant, l'action créatrice des hommes sur le milieu social auquel ils appartiennent ne s'effectue pas par le libre pouvoir de la pensée, mais par une lutte contre des institutions périmées, pour l'élaboration d'institutions nouvelles, reflétant les données nouvelles de la situation. Ainsi donc les institutions, après avoir été considérées comme des obstacles au développement des hommes, le sont maintenant comme un point de contact, une zone de liaisons, non seulement indispensables, mais créatrices de vie, entre l'évolution particulière du monde et les destinées particulières des hommes. » ; Claude Delmas, « Individuel et collectif dans l'œuvre de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 65-66, 1993, p. 52.

³⁷⁶ « L'unanimisme bien compris pouvait devenir un puissant moteur de révolution : les « vitalistes » n'en nourrissaient-ils pas les thèses énergétiques dans lesquelles une prise de conscience « unanime » pouvait, à la façon d'un mythe sorélien (concept auquel il était souvent fait référence), dynamiser les masses, tendre les ressorts de l'action prolétarienne ? » ; C. Prochasson et A. Rasmussen, *Au nom de la patrie*, p. 53.

³⁷⁷ Il lui écrit à propos du *Bourg régénéré* : « Vous reconnaissez à votre tentative d'illustres prédécesseurs : Flaubert, Tolstoï, Zola, Shakespeare, Hugo. Sans vous avoir lu, je vous aurais cité les mêmes. Croyez qu'il y a eu chez eux plus qu'une *clairvoyance divinatrice*. Depuis toujours la poésie épique a vécu d'unanimisme. (...) D'autres genres littéraires surent traduire des émotions unanimes. Tantôt un héros incarnant la collectivité, tantôt l'âme unanime elle-même font progresser l'action. Théâtre antique. Le chœur représentant les âmes totalisées d'une humanité reste perpétuellement en marge de la pièce la commentant de toutes ses voix, ou de celle unique du porte-paroles. Les chansons de geste, les poèmes héroïques *nationaux*, d'ailleurs souvent œuvre d'une collectivité, meuvent auprès de leurs héros une masse populaire, concentrée en une vie unanime. » Mais, poursuit-il, « s'ils furent capables de vivre

contestait la perte d'individualité qu'il pressentait dans l'unanimisme³⁷⁸. Il n'empêche que l'unanimisme a constitué un repère par rapport auquel il était nécessaire de prendre position, fût-ce pour le nuancer ou le nier.

Le roman-fleuve ambitionne d'illustrer les nouveaux cadres de pensée qu'il faut reconstruire sur les débris de l'épistémologie positiviste. Le texte est conçu comme une chambre d'écho pour l'actualité scientifique et critique, que lisent des auteurs animés d'un certain humanisme encyclopédique – en dépit de leurs aveux d'impuissance. L'écriture prend une dimension pédagogique et se fait le relais d'un discours inaccessible au profane, et qu'il adapte sous forme intuitive. Le choix du roman comme vecteur d'une pensée expérimentale s'impose d'autant plus que les limites de la connaissance se manifestent avec toujours plus d'acuité. La connaissance métaphorique que pourrait procurer la littérature reprend dès lors ses droits. Elle reste cependant une entreprise fragile, marquée par un nouveau scepticisme qui semble envahir jusqu'aux notions qui semblaient les plus familières. Les métamorphoses de la conscience, du temps et de la société imposent évidemment une *réévaluation des moyens d'expression*. Le roman-fleuve tente ainsi de transposer dans le domaine de la poétique une actualité intellectuelle : les formes de cette transposition sont l'objet de la deuxième partie de cette étude.

quelque temps pour toute une foule, ils ne laissèrent point se dissoudre en ce vaste océan la concrétion lumineuse, lente amassée qu'était leur moi individualiste. » ; Lettre de G. Duhamel à J. Romains d'octobre 1906, citée dans *L'Abbaye de Créteil : l'utopie et le monde, Cahiers de l'Abbaye de Créteil n° 23, 2004, p. 212 et 213, respectivement.*

³⁷⁸ Duhamel en revient à une représentation de la foule qui coïncide avec les attaques que nous avons rappelée au début de cette section : « D'ailleurs, il faut être bien personnel pour pousser si loin le désir de l'impersonnalité. Je ne suis pas unanime. Certes non. Parfois, j'ai eu quelque plaisir à me laisser glisser à cette abstraction de mon individu, j'avoue y avoir éprouvé une certaine volupté, aussi malsaine en mon souvenir que celle que provoque l'abus des poisons abrutissants et engourdissants, capables d'amoinrir, voire d'annihiler. Pour cela, je fuis les théâtres, les meetings et autres lieux dissolvants et puants. (...) Se laisser devenir la foule est pour moi plus dangereux qu'utile, d'ailleurs c'est multiplier les brèches par lesquelles s'insinue le venin des influences. » ; Lettre de G. Duhamel à J. Romains d'octobre 1906, citée dans *L'Abbaye de Créteil : l'utopie et le monde, Cahiers de l'Abbaye de Créteil n° 23, 2004, p. 215.*

POÉTIQUE DU ROMAN-FLEUVE

« *Ils sont assis, tous trois, sur un monde en ruine*¹. »

Une critique convergente a toujours réuni Martin du Gard, Jules Romains et Duhamel en une sorte de trinité du roman-fleuve, en dépit de leurs protestations. Le regroupement de leurs romans sous les étiquettes variables de « roman-fleuve », « saga », « roman-cycle » est né à la fois d'un « air de famille » ressenti à la lecture, et d'une similitude de situation dans le champ littéraire de l'époque. C'est bien cet « air de famille » qui fonde tout rassemblement générique. Mais de quoi est-il précisément constitué ?

Cette partie s'attache à l'étude des structures du roman-fleuve. L'enjeu est de s'appuyer sur les constantes et les variations du corpus afin d'établir un répertoire générique du roman-fleuve. Comme aucun genre littéraire ne détermine de grille de critères applicable à tout autre genre, force est de recourir à une démarche inductive. Il nous faudra ainsi prendre en compte tous les éléments qui peuvent entrer dans la fabrication ou la poétique du roman, en explorant les niveaux thématique, stylistique, structurel, idéologique, pragmatique, pour voir comment émerge peu à peu une cohérence entre tous les choix d'écriture.

Si cette cohérence existe et si tous les choix de poétique peuvent faire converger l'analyse vers un certain nombre d'effets de lecture, c'est parce que le roman-fleuve peut être envisagé comme une réponse littéraire à un moment historique et intellectuel singulier, et dont les deux premiers chapitres ont tenté de mettre en évidence les tensions. Le roman-fleuve apparaît ainsi comme un sursaut, peut-être dérisoire, contre le naufrage de la Belle Époque. Ses prémisses, la description d'un monde en sursis ou déjà disparu, sont comparables à celles des plus grands romans de la période moderniste, de *L'Homme sans qualités* à *La Montagne magique*.

L'étude contextuelle que menée en amont a permis de dégager la profonde ambivalence qui est au fondement de l'écriture du roman-fleuve. L'opposition essentielle entre décomposition, déconstruction, doute, et construction, était au carrefour des principaux questionnements intellectuels des auteurs de roman-fleuve. Cette ambivalence peut constituer un point de départ pour établir le portrait générique du roman-fleuve : elle est le point focal d'où dérivent et où se rejoignent les constantes thématiques, idéologiques, structurelles et intellectuelles du roman-fleuve. Il s'agira donc de présenter toutes les manières dont le roman-fleuve illustre, décline et

¹ *Épilogue*, AE, p. 733.

met en scène les notions et tensions mises en évidence dans la première partie. Comment représenter l'instabilité fondamentale de ce monde, et partant du roman lui-même ?

Dans *The Sense of an Ending*, Frank Kermode soulignait l'omniprésence, tout au long de l'histoire littéraire, d'un sens de la proximité de l'Apocalypse. Toute fiction est selon lui profondément eschatologique, s'écrit en vue de ou contre l'inévitable catastrophe. Nous ressentons en permanence le danger de la déperdition du sens : « It is not that we are connoisseurs of chaos, but that we are surrounded by it, and equipped for co-existence with it only by our fictive powers². » Ce sentiment, où Kermode voit une constante de l'histoire littéraire, est ressenti de manière critique aux lendemains de la Première Guerre. Les deux sens étymologiques de « catastrophe » doivent être articulés en un geste créatif : comme le monde connaît un bouleversement, un renversement radical, il faut se retourner, retourner en arrière avant l'événement, pour sauvegarder ce qui a été perdu. À ce titre, le besoin de raconter évoqué par Ricœur, est valable au-delà du cadre de la littérature post-Seconde Guerre mondiale : « Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit³. » La volonté de préservation du passé, au risque de l'inactualité, voire de l'anachronisme, est un ressort extrêmement fort de la création romanesque et de la lecture, peut-être plus encore au moment moderniste, où les plus grands textes romanesques posent la question de la mémoire et de l'oubli. C'est pourquoi, selon Jules Romains, le monde proustien semble aussi peu en prise avec le monde dans lequel paraît *À la recherche du temps perdu* : ce roman-monde n'est que le lieu d'une « survivance »⁴. Cet avis est partagé par Marcel Arland, qui conclut : « Ce monde, rapproché de celui de Saint-Simon, semble un monde de survivants, d'attardés, d'obstinés, qui chancelle au bord d'un naufrage, mais à qui cette gratuité et cette position extrême donnent une sorte de solennité, tout ensemble cocasse et tragique⁵. » Cette lecture de Proust peut servir de point de départ pour l'étude des romans-fleuves. Les personnages, les situations, le monde décrits par les romans-fleuves comme par le Narrateur nostalgique d'un illusoire ordre aristocratique,

² F. Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 64 : « Ce n'est pas que nous soyons amateurs de chaos, mais nous sommes cernés par le chaos de toutes parts, avec, pour seul moyen de coexister avec lui, le pouvoir de la fiction. » (je traduis).

³ P. Ricœur, *Temps et récit I*, p. 143.

⁴ Voir J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 133 : « Il serait à peine exagéré de dire qu'*À la recherche du temps perdu* est l'étude merveilleusement minutieuse d'une survivance, et des sentiments d'admiration alambiquée, parfois involontaire et contrariée, qu'elle provoque chez un témoin extraordinairement lucide. »

⁵ M. Arland, « En relisant Marcel Proust », *Essais et nouveaux essais critiques*, p. 184.

paraissent d'emblée surannés au lecteur contemporain. Mais le décalage temporel entre l'histoire qui se déroule et le moment conjoint de l'écriture et de sa réception immédiate, si on le compare à celui qui caractérise le monde balzacien – monde en décalage d'une vingtaine d'années par rapport au moment de l'écriture, et que le narrateur cherche à installer dans la mémoire de son lecteur, instaurant ainsi une connivence réelle ou jouée – prend dans le roman-fleuve un sens différent : les événements ont déjà pris le goût des choses révolues irrémédiablement, car ils sont séparés du présent par un bouleversement historique d'une signification tout autre. La guerre a creusé une faille infranchissable, et interdit de reconstruire un monde :

Mais les vingt ans de 1918 n'étaient pas à l'échelle de la vie normale. Ils en valaient aussi bien quatorze que quatre-vingts. Ils étaient faits de pièces et de morceaux mal ajustés de tous les âges : à la fois trop et pas assez pour se vêtir ; au premier mouvement, les coutures se déchiraient ; à travers les trous, on voyait la chair nue et les désirs... (...)

Tout était détruit, et le vent qui soufflait sur le champ de ruines en faisait sortir la puanteur des charniers. Où reconstruire un monde ? Et de quelles pierres, et sur quel sol, et sur quelles données ? Ils ne savaient rien, ils ne voyaient rien dans ce chaos qui fumait. Mais il est dur, pour des bras de vingt ans, de se condamner, pour tout leur lot, pour leur *giovinazza*, si tôt passée, si menacée, à un travail harassant de terrassiers, qui n'ont personne pour les guider. Que savaient-ils, si, avant même d'avoir posé sur le sol branlant les premiers murs, un nouveau tremblement de terre ne viendrait pas les faire crouler ? Qui pouvait croire à la durée d'un monde échafaudé sur les traités du crime et de la stupidité ? Tout chancelait, rien n'était sûr, la vie était sans lendemain : demain l'abîme pouvait se rouvrir, la guerre, les guerres et du dehors et du dedans... on ne tenait que l'aujourd'hui⁶.

L'écriture du roman-fleuve, qui implique la décision de consacrer plusieurs années voire plusieurs décennies de sa vie à ressusciter un monde de papier, est une tentative de résistance face au chaos qui résulte de cet écroulement de toutes les certitudes. La fiction offre la seule arme possible contre cette déperdition du sens. Pourtant il ne semble pas que le roman-fleuve donne, à l'instar du roman balzacien, le sentiment rassurant d'une œuvre à l'idéologie cohérente et d'une construction solide en dépit de son inachèvement – le tableau d'ensemble de la *Comédie humaine* incluant, par volonté de systématisme, les titres de nombre de romans restés à l'état de projets.

Il faut resituer dans ce contexte la déclaration qui clôt le *Temps retrouvé* – la décision du Narrateur de tenter malgré tout l'aventure de la fiction et du récit, comme Shéhérazade, malgré le peu de temps que cela lui permettra de gagner. Cette idée trouve un écho sous la plume de Laurent Pasquier à l'ouverture de sa chronique : ce dernier perçoit bien la vanité de la tentation de survivre à sa propre mort que manifeste toujours peu ou prou la rédaction de mémoires.

⁶ *L'Annonciatrice*, AE, p. 742-743.

Il y a, dans le fait d'écrire, et surtout sur un tel sujet, beaucoup de candeur et de présomption. Les gens de ma sorte semblent défendus contre certains rêves. Ils savent, ils sentent, avec une force désespérée, qu'un jour futur, l'homme, le mot d'homme, l'idée et le souvenir de l'homme, tout cela ne signifiera plus rien dans un monde à jamais déserté par les esprits de notre essence. Ces courageux n'en inventent pas moins chaque jour de nouvelles façons et de nouvelles raisons de se priver de tout, de se sacrifier pour des principes et des lois, de construire des monuments et des doctrines, de laisser, à l'avenir sans issue, des témoignages pathétiques de notre grandeur et de notre misère⁷.

Le roman-fleuve se présente ainsi comme la précaire reconstruction d'un monde ancien après la catastrophe. L'*Épilogue* de *L'Âme enchantée* offre du monde fictionnel une allégorie qui vaut à la vérité pour l'ensemble des romans-fleuves :

Aujourd'hui, l'ouragan souffle, la maison est en ruine ; le jour, avec le vent, est entré dans notre cave. D'une minute à l'autre, l'édifice suspendu peut s'écrouler sur nous : nous le savons ; mais par les fentes, on voit le ciel, les nuées chassées, le vent. Et sans illusion, sur la vie et les hommes et la minute qui vient, nous vivons, au bord de l'abîme absurde et magnifique, à toute volée. Qu'il dure ou tombe, nous élevons sur nos épaules notre univers d'un jour⁸.

Le livre-monde tente d'exister, mais son lien avec le monde-livre (le monde qu'on pourrait déchiffrer comme un livre) fait d'emblée problème. Le livre-monde est le lieu où l'on tente de compenser, sans certitude de succès, l'écroulement du monde-livre.

Bien qu'ils prennent très au sérieux le pouvoir démiurgique de l'auteur, créateur de mondes et nouveau père fondateur pour une société en danger, les romans-fleuves sont des textes marqués par un profond scepticisme et un anti-dogmatisme qui correspond bien à la formation intellectuelle de leurs auteurs. Le sens reste toujours en suspens. L'importance du rôle du lecteur dans leur construction est de ce fait accentuée. Le texte s'y présente d'emblée comme grevé par un défaut, une incomplétude : on est loin de la plénitude de signification que Tiphaine Samoyault attribue au roman-fleuve. Cette dernière considère les romans-fleuves comme éminemment « lisibles », dans le sens où ils tentent de fournir une grille explicative du monde, de le quadriller pour en faciliter la compréhension. Elle leur attribue ainsi une fonction essentiellement didactique, qui les inscrit à contre-courant de l'histoire de la critique littéraire, qui tend à privilégier la fonction esthétique de la littérature⁹. Si cette fonction didactique est bel et bien présente dans le roman-fleuve, elle est en fait minée de l'intérieur.

⁷ *Le Notaire du Havre*, CP, p. 21.

⁸ *Épilogue*, AE, p. 729.

⁹ T. Samoyault, « Le roman-fleuve ou le monde déplié », *Point de rencontre : le roman* (Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994), dir. Juliette Frölich, KULTs skriftserie n° 37, t. 2, p. 141-142.

Cet élément d'instabilité doit être relié à un effet de lecture qui est présent dans l'appréhension de tout texte, mais prend une signification plus métatextuelle dans le cas du roman-fleuve : la conception du livre comme « machine paresseuse », texte demandant le jugement du lecteur et sa participation à la construction progressive d'un sens dont il est tout sauf certain qu'on puisse l'établir définitivement. C'est de cette conception de la lecture que part notre étude des constantes génériques du roman-fleuve. À la suite d'Iser, Umberto Eco met en évidence la présence massive, dans le texte, des blancs :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire (...). Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹⁰.

Si le roman-fleuve appelle à une lecture participative¹¹, pour autant cette dernière ne se propose pas d'offrir des solutions pour les blancs du texte, qui conserveront toujours une dimension indécidable.

Il s'agit pour commencer d'examiner les thèmes récurrents et unificateurs, ainsi que leur rôle dans l'économie des romans-fleuves. On verra cependant que les raisons initiales du rapprochement critique, à savoir l'ampleur, les constantes thématiques (la famille, la société, le temps) et politiques (le pacifisme et plus généralement le positionnement à gauche), ne suffisent pas à assurer l'unité d'un corpus qu'il faudra reconquérir à un niveau plus profond. On se penchera aussi sur la composition romanesque, et les problèmes spécifiques qu'elle pose à des auteurs décidés à repousser les limites traditionnelles du roman. Enfin, on dégagera les constantes

¹⁰ U. Eco, *Lector in fabula*, p. 64.

¹¹ On est ici à l'opposé de ce que Vincent Jouve entend par lecture « participative » dans *Poétique des valeurs*, c'est-à-dire une lecture adhérent à l'intrigue, entièrement soumise au discours romanesque. La participation est dans sa perspective inversement proportionnelle à la distance critique du lecteur (voir V. Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 145). Les procédés déclencheurs d'une lecture participative sont, selon lui, le travail de l'illusion référentielle et le jeu sur les ressorts psychanalytiques du roman (comme le recours à des fantasmes qui peuvent rencontrer ceux du lecteur). Or la lecture participative telle qu'on l'entend ici fait du lecteur un *collaborateur* de l'élaboration du sens, et suppose donc une distance critique suffisante – qui n'est au demeurant pas incompatible avec une adhésion à l'univers romanesque dépeint. Il me semble au contraire que l'immersion romanesque conduit toujours à une réflexion sur les rapports entre fiction et réalité. La suspension d'incrédulité n'est pas une confusion, mais une acceptation des règles du jeu, qui ne les fait pas perdre de vue.

intellectuelles et philosophiques qui traversent le corpus et en manifestent à nouveau l'unité : l'étude se situera en l'occurrence au carrefour entre *critique de l'imaginaire* et *description de l'horizon d'attente* élaboré au fil des romans-fleuves.

L'un des enjeux de cette partie est ainsi de reconfigurer le corpus, à la fois restreint et canonique, de cette étude. Certains textes nous conduiront à préciser le répertoire générique du roman-fleuve, et à en éprouver les critères thématiques et structurels généralement reconnus ; d'autres seront repoussés à ses marges, alors qu'ils auront pourtant contribué à le façonner.

Chapitre 3. Les ruines du livre-monde : un substrat thématique

3.1. INDIVIDU, FAMILLE, SOCIÉTÉ : LES CERCLES DU ROMAN-FLEUVE

Jules Romains conçoit le roman-fleuve comme la forme la plus adaptée à la doctrine unanimiste : à travers *Les Hommes de bonne volonté*, il veut fournir la « synthèse unanimiste de notre époque »¹. Dans *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, il explique avoir alors entrepris une histoire des « états d'esprit » : « Ces états d'esprit et de sensibilité, il convenait de les atteindre aux divers niveaux où ils se déploient : celui de l'âme individuelle ; celui des groupes, qui se distribue lui-même en plusieurs étapes ; celui de la continuité sociale dans son ensemble et ses prolongements². » Ces trois étapes ou trois moments de la conscience, individu, groupe et société, sont le premier « sujet » du roman-fleuve. Il faut y adjoindre la famille, exemple de groupe que Romains ne met pas au premier plan, mais qui joue un rôle essentiel dans les autres romans du corpus.

La singularité du roman-fleuve par rapport au genre englobant du roman tiendrait à sa tendance à dépasser l'échelle de l'individu pour viser à une plus grande universalité. Selon Zéraffa, si l'individu « prend et donne la mesure du social dans le roman », celui-ci se détache en définitive sur le fond d'une société qui se révèle toujours une agrégation d'individus³. Dans le roman-fleuve, le contenu social se manifeste autrement. Au lieu de procéder de manière anagogique, de l'individu à la société à laquelle il sert de métonyme, il est dévoilé de manière plus expérimentale, au sens zolien du terme : se dotant d'un personnel plus large, le roman-fleuve dépeint divers groupes, disperse et réunit ses personnages dans un même espace textuel. Chez Balzac ou Zola, les personnages de la foule romanesque sont isolés tour à tour⁴ pour servir de

¹ HBV 4, p. 1171.

² *Ibid.*

³ M. Zéraffa, *Roman et société*, p. 35 : « On peut dire qu'il est bien peu de romans n'impliquant pas, comme leçon dernière, qu'une société se compose d'individualités. »

⁴ Philippe Hamon montre ainsi que dans les *Rougon-Macquart*, le fait d'assurer un rôle de personnage principal empêche en général de jouer un rôle de premier plan dans un autre volume. « Aussi les personnages principaux (Rougon, Macquart) d'un roman antérieur, réutilisés comme secondaires dans un roman ultérieur, sont-ils souvent (l'inverse n'étant pas vrai) présentés comme « fixés » et relativement « stationnaires » dans leur image et fonctionnalité globale, comme si le fait d'avoir agi dans un roman antérieur avait épuisé leurs possibilités narratives. » ; Ph. Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 58.

protagoniste à tel ou tel roman, illustrer progressivement tel ou tel métier ou milieu, chaque volume faisant porter le projecteur sur un fragment du tableau d'ensemble. Le personnel du roman-fleuve se démarque de ce fonctionnement individualisant : les familles sont non plus inventoriées, mais présentées dans leur globalité – qu'il s'agisse au demeurant de familles concrètes ou métaphoriques : parti, société secrète, communauté ou assemblée de thélémites, comme les habitants du Désert de Bièvre. On est ici plus proche du modèle tolstoïen : la famille est en effet un thème essentiel à la fois dans *Anna Karénine* (qui lui fait les honneurs de la première phrase, et montre en contrepoint la destruction d'une famille et la fondation d'un foyer par Lévine) et dans *Guerre et paix*, où chaque protagoniste est inséré dans son entourage familial (principalement les Bolkonski et les Rostov). Un autre élément éloigne encore le roman-fleuve des cycles de Balzac et Zola : le roman-fleuve, même s'il est susceptible de mettre brièvement en présence les représentants de trois ou quatre générations, ne narre que l'histoire d'une génération, suivie de la naissance à la mort.

On comprend, dès lors, qu'Anna Frydrychs ait pu proposer de restreindre la définition du roman-fleuve au roman familial⁵. Mais un inventaire sommaire des sujets de notre corpus suffit à démentir cette idée. Le roman-fleuve n'est pas nécessairement familial, ni même centré sur la peinture d'un groupe. De *Jean-Christophe* à *Salavin*, le roman-fleuve est aussi un *roman de l'individu*. Le sujet collectif ne semble en tout cas pas un bon critère de détermination du corpus : il faudra fournir du critère de la collectivité une nouvelle compréhension pour le maintenir dans le répertoire générique du roman-fleuve – dont il semblait pourtant l'élément le plus évident.

⁵ Dans les deux articles intitulés « Quelques problèmes concernant le roman-fleuve », I et II, (*Zagadnienia Rodzajow Literackich (Les Problèmes des genres littéraires)*, n° 11, 1968, vol. 1 p. 36-57 et vol. 2 p. 23-44), elle détaille ainsi le traitement du thème familial dans le roman-fleuve : « Le “roman-fleuve” examiné à la lumière de l'histoire d'une lignée de famille typique, représentée dans plusieurs de ses générations, reflète les phases de l'évolution de la société en question à une époque historique déterminée. (...) Un autre trait caractéristique des “romans-fleuves” analysés est la mise en évidence des déterminants biologiques, aussi bien dans la vie de chacun des membres de la famille que dans celle de toute la lignée familiale. (...) Les familles sont traitées comme les ramifications d'un même “fleuve de vie”. » ; Anna Frydrychs, « Quelques problèmes concernant le roman-fleuve II », p. 29.

3.1.1. Famille et naturalisme

Afin d'établir à quel point roman-fleuve et roman familial se recoupent, il faut commencer par préciser ce qu'on entend par « roman familial ». Cet objet d'étude semble bien présent à l'esprit de la critique contemporaine du roman-fleuve, puisque Thibaudet notamment l'évoque à plusieurs reprises, de son article sur « Le roman domestique » à celui qu'il intitule « La ligne de vie », en passant par les articles consacrés à Eliot et au roman anglais. On a évoqué au premier chapitre l'intérêt qu'il avait pour ces romans lents, au premier rang desquels *The Mill on the Floss*, dont il désignait le principe de fonctionnement par une expression valise, « stream of flesh ». Pour Thibaudet, au fondement du roman familial se trouve l'élan darwinien ou bergsonien de la famille, conçue comme une poussée organique cherchant à prendre forme, à s'incarner en figures successives. Mais la famille est aussi le lieu d'une permanence⁶ indissociable de cette idée d'élan ou de progrès. Retenons pour l'instant que le roman familial prend en compte une continuité temporelle fondamentale entre des personnages indissolublement liés par une source ou des racines communes. C'est pourquoi Zola présente, à mi-parcours, la structure des *Rougon-Macquart* comme un arbre sur les feuilles duquel sont mentionnés les noms des personnages. Cette conception de la famille, honnie par Gide (Martin du Gard affectionnait particulièrement *Les Nourritures terrestres*, dans lequel apparaît le fameux « Familles, je vous hais ! ») est le point de départ du développement du thème familial dans les romans-fleuves.

Il nous faut voir si le schème familial peut générer une forme-sens pour le roman-fleuve, comme c'est le cas pour le cycle romanesque. Ru Yi-Ling a proposé une définition générique du roman familial à partir d'un corpus comparatiste centré sur la même période, le premier vingtième siècle⁷. Mais l'ensemble des critères qu'elle retient⁸ pose problème. Le premier est la description réaliste d'une famille s'étendant sur plusieurs générations. Or les romans de notre corpus, à la différence des *Buddenbrook* ou des *Rougon-Macquart*, ne s'attachent en réalité qu'au portrait d'une génération, prise à l'enfance et menée jusqu'à l'âge adulte, ou jusqu'au grand âge

⁶ Auguste Dezalay, dans *L'Opéra des Rougon-Macquart : essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1979, parle de l'Éternel retour qui caractérise la structure des *Rougon-Macquart*, qu'il voit marquée par une omniprésente et inéluctable répétition.

⁷ Son corpus d'étude est le suivant : *Les Thibault*, *The Forsyte Saga*, et *Chi Liu San Pu Chü: Chia, Ch'un, Ch'iu* (The Turbulent Trilogy: Family, Spring, Autumn) de Pa Chin, publié entre 1906 et 1940.

⁸ Voir Ru Yi-Ling, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992, p. 2.

en ce qui concerne Jean-Christophe et Annette Rivière – *L'Âme enchantée* est le seul roman qui traite de quatre générations, et celles-ci ne sont dépeintes qu'à travers leur relation avec l'héroïne ; elles ne sont pas envisagées de façon autonome. Le second critère est l'importance accordée aux rites familiaux⁹ : il ne semble illustré de manière approfondie que dans la *Chronique des Pasquier*, dont la structure repose en partie sur l'enchaînement de dîners, de soirées, de rassemblements autour de Cécile et du piano, etc. *Les Hommes de bonne volonté* présente nombre de rites sociaux, qui tendent à la reconstitution d'une famille spirituelle, mais sont situés précisément en-dehors du cercle familial. Quant aux *Thibault*, il semble que les rites familiaux n'y soient montrés qu'en contre-jour : ils concernent essentiellement la famille Fontanin, alors que chez les Thibault ils sont vidés de tout sens solidaire ou identitaire – les dîners en famille constituant par exemple des moments de torture pour le jeune Jacques. De manière significative, on y trouve non des mariages ou des baptêmes, mais un enterrement. Le troisième critère est la mise en scène de la chute de la famille et sa place primordiale dans la thématique du roman. C'est le cas pour les Forsyte¹⁰ et les Buddenbrook¹¹, et dans une certaine mesure pour les Thibault, mais le déclin de la famille n'est pas la principale ligne de force de l'ensemble, une fois abandonné le projet initial¹². Le roman-fleuve accorde au contraire, même s'il le présente sous un angle ironique, une plus grande place au thème de l'ascension bourgeoise, qu'il s'agisse des enfants Pasquier¹³ ou d'Oscar Thibault, qui se préoccupe de son élection à l'Académie des Sciences morales, et finit par adjoindre son prénom à son nom en signe de

⁹ Voici la définition proposée pour les rites familiaux : « Family rites could be said to be a means of securing, in Swift's term, "the family religion" [Arthur L. Swift, « Religious values », *The Family : Its Function and Destiny*, New York, Harper, 1959], shared by a clan, through its unifying effects. It is for those reasons, then, that rites, such as dinners, gatherings, holiday celebrations, weddings, and funerals, play a crucial role in the family novel. » ; *The Family Novel*, p. 14. Si l'on étend la notion à la représentation d'une société, qui comporte aussi ses rituels (scènes d'opéra, de bal, dîners), le corpus d'exemples s'élargit instantanément.

¹⁰ Riceur en fournit notamment la lecture suivante : « le "roman de générations", chez Galsworthy, s'attache à montrer le vieillissement, le retour nécessaire à la nuit et, par-delà le destin individuel, l'ascension de la vie nouvelle par quoi le temps se révèle aussi salvifique que destructeur. », *Temps et récit II*, note p. 149.

¹¹ Thomas Mann explique dans « Mon temps » la charge symbolique et la valeur métonymique qu'il accorde à la chute de la famille dans *Les Buddenbrook* : « J'avais stylisé des expériences personnelles familiales pour en composer un roman, avec le sentiment que quelque chose de « littéraire », c'est-à-dire de spirituel, de valable pour tous, y était inclus, et qu'en racontant le déclin d'une maison bourgeoise, j'avais annoncé un autre déclin, la fin d'une époque, une césure culturelle, beaucoup plus considérable, de l'histoire sociale. », Thomas Mann, *Sur le mariage, Lessing, Freud et la pensée moderne, Mon Temps*, éd. bilingue, trad. L. Servicen, Paris, Aubier Flammarion, 1970, p. 171.

¹² Voir la fabulation initiale des *Thibault*, reproduite dans H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 850-854.

¹³ Selon Duhamel, « L'histoire des Pasquier a donc pour sujet principal l'accession d'une famille du peuple à l'élite, entre 1870 et 1930. » ; Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 28.

distinction. Le quatrième et dernier critère est d'ordre structurel : Ru Yi-Ling décèle dans les romans familiaux une forme particulière, combinant des relations d'ordre vertical, liées à l'ordre chronologique et au passage du temps, et des relations qu'elle nomme horizontales, liées aux relations familiales. Bien qu'elle soit stimulante, l'image du tissage narratif pose problème, dans la mesure où elle veut relier des éléments hétérogènes (un enchaînement lié au passage du temps avec des ressemblances ou des liens affectifs, autrement dit des éléments proprement narratifs avec des éléments descriptifs). Le modèle générique du roman familial¹⁴ ne semble donc que partiellement illustré par notre corpus, ce qui peut paraître quelque peu surprenant.

Il nous faut donc repartir d'une hypothèse plus modeste : celle d'un rapport oblique du thème de la famille aux structures du roman-fleuve. Si la famille peut effectivement jouer un rôle structurant dans le roman-fleuve, au point de constituer un élément essentiel de son répertoire générique, c'est qu'elle joue, à plusieurs niveaux, un rôle métonymique. Tout d'abord, la relation du protagoniste à la famille renvoie au rapport de l'individu et des familles elles-mêmes à la société. La famille est en effet le premier moment de la mise en rapport de l'individu avec la collectivité¹⁵. À ce titre, selon Ru Yi-Ling, le roman familial participe à la construction de nos propres repères face à la société où nous vivons, et face à son évolution dans le temps¹⁶. Le roman-fleuve articule, par le biais de la thématique familiale, une dimension psychologique et

¹⁴ Robert Smadja a proposé à son tour une définition générique plus sommaire du « roman de la famille », mais qui le conduit à exclure le roman-fleuve de son corpus d'étude : « a) il doit établir une lignée familiale s'étendant sur deux ou, de préférence, plusieurs générations. b) Les liens de consanguinité doivent jouer dans l'intrigue et les divers rapports humains décrits un rôle déterminant sur le destin des individus et surtout des héros principaux. c) Enfin, la famille doit prévaloir sur l'individu en tant que héros de l'œuvre, et un point de vue systémique l'emporter sur les multiples points de vue individuels. » ; R. Smadja, *Famille et littérature : Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neill et Ionesco, Musil et Tournier*, Paris, Champion, 2005, p. 8-9.

¹⁵ « Such realistic elements as a sense of history, a sense of the nation, social concerns, ideological beliefs in reformation, individuation, and sympathetic attractiveness for the reader constitute the most basic features of the family novel. » ; Ru Yi-Ling, *The Family Novel*, p. 12. Ru Yi-Ling rattache en définitive le roman familial à une orientation idéologique de gauche, car le traitement de la famille est de nature à mettre en évidence une réflexion sociale sur l'évolution des rapports entre l'individu et la société, dont la famille est en quelque sorte la courroie de transmission. C'est là une conclusion largement confirmée par notre corpus – cependant il n'est pas certain que le thème familial soit à l'origine de cette orientation. Au contraire, dans *Les Thibault*, la famille représente plutôt la droite et les traditions.

¹⁶ Le roman familial, fondamentalement, a vocation à être lu comme le tombeau d'une époque, non pas tant document historique que peut-être petite madeleine. Il correspond à notre façon de lutter contre les « grandes disparitions » dont Isabelle Daunais fait la préoccupation essentielle des chefs-d'œuvre romanesques : « a family novel can be treated as an encyclopedia that allows us to look into the people, the life, and the atmosphere of one particular nation. That is the reason why almost every country all over the world has at least one great lengthy family novel in the twentieth century which aims to bring back the life style, social values, and ideologies of a particular culture in the past. » ; Ru Yi-Ling, *The Family Novel*, p. 38.

une dimension politique également massives dans son développement. Ru Yi-Ling insiste sur la chute d'une famille. Si cette dernière ne constitue pas une constante dans le corpus des romans-fleuves, en revanche la mort d'une société y joue un rôle essentiel. Il s'agit donc de réinventer les relations sociales¹⁷ ; la famille quant à elle ne constitue plus l'univers de référence rassurant auprès duquel les protagonistes pourraient trouver refuge. On peut au contraire se demander dans quelle mesure cette réinvention n'est pas fondée sur un certain reniement de l'appartenance familiale.

Entre appartenance et reniement

Chaque famille est déjà, en effet, un monde où l'individu doit trouver sa place, à moins qu'elle ne l'empêche de se définir en tant qu'individu. Il faut donc insister sur la valeur métaphorique de la cellule familiale¹⁸. La famille est en réalité le lieu d'une négociation : négociation entre appartenance et indépendance, obéissance et révolte, collectivité et individualité. Or cette négociation est présentée dans tout son caractère potentiellement douloureux par le roman-fleuve – qui constitue ainsi le lieu d'une tension entre rejet de la famille et rêve d'une famille autre, enfin pleinement reconstituée. Thibaudet, on se souvient, insistait sur la fracture générationnelle qu'avaient subi les contemporains des héros de roman-fleuve.

Cet enjeu psychologique se double d'un enjeu proprement littéraire. Le thème du reniement de la famille doit d'emblée être rattaché à sa signification en tant que geste littéraire. Le thème familial est en effet un dispositif naturaliste : pour les auteurs de romans-fleuves, il importe de se situer, précisément, en dehors de ce dispositif. L'adoption ou la mise à distance de la conception naturaliste de la famille est un élément essentiel de la situation du roman-fleuve dans le champ littéraire du premier vingtième siècle.

¹⁷ Ru Yi-Ling propose une articulation chronologique de ces deux moments : l'écroulement de la famille est selon elle le signe de l'écroulement de la société. « More importantly, this dying out of a family signals the end of both the traditional community structure and the larger society of which it is a part. The social-political ideas of the family novelists are, therefore, revealed in both their presentation of the death of the old order and in their attitudes about the birth of the new society that surrounds it. » ; Ru Yi-Ling, *The Family Novel*, p. 7.

¹⁸ Ru Yi-Ling précise ainsi : “Consequently, the family itself becomes a metaphor. The sense of community is depicted as an assemblage of conventions sacred to each member, as well as a strong rationale for the negation of individual needs. On the social, mimetically rendered level, the family is a microcosm of the world ; on the mythical level, the father-centered family is analogous to Eden under God's power.” ; Ru Yi-Ling, *The Family Novel*, p. 173.

Il importe donc de tenir compte du point de comparaison que constitue le schème familial chez Zola. L'hérédité est le foyer du cycle des *Rougon-Macquart*, rappelle Duhamel dans *Chronique de Paris au temps des Pasquier*¹⁹. Pour Zola, elle est liée d'une part à la névrose, que ses personnages déclinent sous diverses formes, jusqu'à la démence de Claude ou Jacques Lantier, et d'autre part à une compréhension sociale du darwinisme : il s'agit de montrer quel type de personne est le plus adapté, en fonction de son milieu, à la survie en société. L'hérédité se manifeste donc essentiellement sous la forme de l'atavisme, et il est intéressant de constater que cette notion est également mise en avant par Proust, qui fait ressurgir chez ses personnages vieillissants, lors du « Bal des têtes », les traits familiaux latents qui avaient pu échapper auparavant au Narrateur. En revanche, chez Proust, l'hérédité n'est pas connotée de manière uniquement négative : l'effet produit par la réincarnation de la grand-mère sous les traits de la mère du Narrateur a quelque chose d'euphorisant²⁰. La position du roman-fleuve par rapport à l'idée d'atavisme est plus unilatérale. Dans la *Chronique des Pasquier*, l'émancipation par rapport au contre-modèle paternel est un enjeu essentiel, et on voit, au fil des volumes, la figure paternelle repoussée dans les marges du récit : l'hérédité constitue un postulat narratif. De même, bien qu'il récuse un naturalisme désuet, Martin du Gard ne sous-estime pas le pouvoir de l'hérédité. Parmi les différents liens souterrains qui s'établissent peu à peu entre les personnages, celui de la paternité et des liens du sang est essentiel. À la différence de Zola cependant, chez qui l'hérédité méconnue ou incomprise, si ce n'est par le docteur Pascal, finit toujours par rattraper les protagonistes, l'hérédité est chez les frères Thibault ou chez Laurent Pasquier l'objet d'une prise de conscience. Elle est un facteur pris en compte par les protagonistes, qui tentent de lui faire face. La continuité familiale met en évidence une hérédité qui est combattue par les personnages plutôt qu'embrassée. Elle ne constitue pas dans le roman-fleuve le principe tragique auquel sont soumis les personnages zoliens. Elle est un poids dont les protagonistes cherchent à

¹⁹ Duhamel rappelle que Zola s'est appuyé sur un ouvrage d'histoire naturelle, *L'Hérédité naturelle* de Prosper Lucas, pour élaborer le plan des *Rougon-Macquart* ; d'où le titre documentaire qu'il donne à l'ensemble. « Je ne m'étonne donc pas de voir que l'auteur des *Rougon-Macquart* a pris soin d'écrire, en tête de son épopée, un titre qui, assurément, n'est pas une devise, mais qui nous apparaît comme une déclaration de principe et une profession de foi. », conclut Duhamel ; voir *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 26.

²⁰ Voir à ce propos Jo Yoshida, « La question de l'hérédité chez Marcel Proust : une comparaison avec le système de Zola », p. 79-90, *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 27, décembre 1996.

libérer leur propre roman. Le roman-fleuve cherche plus, en ce sens, à défaire le roman familial qu'à le prolonger²¹.

Laurent Pasquier raconte que pendant la guerre, il a pris l'habitude de se raser sans miroir : « Encore aujourd'hui, je fuis les miroirs, en partie par indifférence naturelle à leur séduction, en partie, en très grande partie, par discipline anti-héréditaire, expression que j'expliquerai surabondamment dans la suite de mon récit²². » L'enjeu, dès les premières pages de *La Chronique des Pasquier*, est celui d'une émancipation familiale. Les déclarations d'indépendance de Laurent, qui commence par se constituer un couple idéal et refuge avec sa sœur, puis cherche à se libérer de ses frères et notamment de Joseph, devenu le bourreau familial sans doute par écho antiphastique à l'épisode biblique, sont contredites par la découverte progressive et le rappel périodique de ses ressemblances avec sa mère et son père. Ces ressemblances ressurgissent périodiquement sous la forme de motifs, notamment le regard « bleu véronique » que le père a légué à son clan, et le tremblement héréditaire du menton, dont est affectée la mère et qu'on découvre chez Laurent, à l'avant-dernier chapitre du *Notaire du Havre*²³.

« Rien n'est plus mystérieux, écrit Martin du Gard, rien n'est plus émouvant que ces harmoniques qui résonnent soudain dans le temps, entre deux générations²⁴. » L'image de l'harmonique souligne le caractère à la fois dissimulé et non systématique de la ressemblance. Loin de fournir une grille de lecture préétablie, elle est cryptée et découverte seulement au fur et à mesure par les personnages. La découverte des ressemblances physiques prend un sens symbolique auquel les protagonistes ne manquent pas d'être sensibles. Dans *Les Thibault*, la ressemblance physique, qu'Antoine traque en bon héritier du docteur Pascal, a une valeur symbolique et proleptique. Antoine prend conscience de sa ressemblance avec Jacques pour la

²¹ Voir à ce sujet Dominique Massonnaud, « “Familles, je vous hais !” : un mot d'ordre structurant *Les Thibault* de Roger Martin du Gard », *Roger Martin du Gard et le biographique*, dir. H. Baty-Delalande et J.-F. Massol, Grenoble, Ellug, 2009, p. 125-135.

²² *Le Notaire du Havre*, CP, p. 9-10. Pour le retour du thème, voir par exemple dans *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 213 : « On me disait alors, souvent, que je ressemblais à l'un ou l'autre de mes frères, et cette remarque, même présentée parmi d'autres compliments, cette remarque faite, je pense, dans le dessein de me complaire, me causait un vif malaise. Je me suis, depuis ce temps, donné comme règle de ne jamais parler à qui que ce soit d'une ressemblance, même flatteuse, et surtout de parentèle : on ne sait pas ce qui fermente dans le tréfonds des familles. »

²³ Le motif intervient aussi p. 163 et p. 186.

²⁴ Cité par Cryle dans *Martin du Gard, de l'intégrité de l'être à l'intégrité du roman*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1984, p. 32.

première fois lorsqu'ils décident d'aider leur père à mourir : « Il regardait son frère jusqu'au fond des prunelles, et il eut le sentiment fugitif que, à cette minute-là, ils se ressemblaient : même pli entre les sourcils, même expression de désespoir et d'audace, même masque "capable de tout"²⁵. » La volonté est à la fois un trait de caractère essentiel que partagent les deux frères et un thème qui court dans tout le roman : il s'agit toujours pour les Thibault de se faire un nom, d'atteindre à une forme d'immortalité par une œuvre altruiste, de montrer la supériorité de l'exercice de leur volonté. La convergence de leur destin confirme cette similitude. La ressemblance physique établit ainsi une cohérence souterraine, et offre une brève compensation à une séparation initiale (que symbolisent dans *Les Thibault* la fuite et l'enfermement à Crouy de Jacques). De même, dans la *Chronique des Pasquier*, après un premier volume entièrement narré à la personne « nous », qui réunit les deux cercles concentriques de la fratrie et du foyer, le moment de l'adolescence est celui de la séparation progressive et de l'individuation. Cette séparation est douloureusement redoublée par la découverte de l'infidélité du père. « Je dis "nôtre", je dis "nous", et pourtant ces mots me font mal : ils sonnent comme un plat fêlé²⁶. », conclut Laurent. Face aux successives morts à eux-mêmes que connaissent les protagonistes, en passant de l'enfance à l'adolescence puis à la maturité, face à ce moi mouvant et dérobé comme il peut l'être chez Proust, Raymond Pasquier offre le modèle d'un moi immuable et infligeant continuellement les mêmes déceptions à ses enfants²⁷ – preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de son appartenance au XIX^e siècle. Aussi la famille comme foyer est-elle repoussée dans l'utopie : dans *Les Thibault*, la présence rayonnante de la mère est symbolisée par la famille Fontanin, mais le modèle est subverti par l'infidélité chronique de Jérôme de Fontanin. L'éloge de la fraternité que Justin prononce au début de l'expérience de la cohabitation au Désert de Bièvres – expérience vouée à l'échec – offre un contrepoint nostalgique à la dissolution des liens familiaux qui se joue tout au long du roman-fleuve :

Je n'ai jamais connu, comme toi, les mystères de la famille. Eh bien ! maintenant, je les comprends. Tu m'as souvent dit que ta mère souhaitait vous avoir tous autour d'elle. Elle voulait vous entendre respirer, sentir toutes vos chaleurs se rejoindre. Eh bien ! je comprends tout cela. J'apporte dans l'amitié la même ferveur absurde. Je suis heureux parce que nous mangeons tous à la même table et du même plat, parce que nous allons dormir dans la même maison, parce que

²⁵ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1296.

²⁶ *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 180.

²⁷ C'est ainsi qu'est interprété le retour périodique de Paula Lescure, la maîtresse la plus emblématique du père, par Laurent, qui conclut : « Ils ne changeront jamais, ni les uns, ni les autres. » (*La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 489).

nous sommes des frères selon l'esprit²⁸.

Jules Romains, de son côté, n'exploite pas le thème familial, qui le ramènerait aux facilités qu'il dénonce chez Balzac, en lui faisant peindre un univers de dimensions trop réduites, ainsi qu'artificiellement unifié. En revanche, la famille est bel et bien à l'horizon des *Hommes de bonne volonté* dans la mesure où, comme Justin Weill, la voix qui s'exprime dans les paratextes appelle au rassemblement des hommes de bonne volonté. Dispersés dans la société comme dans les pages du roman, ces personnages doivent tenter de se rejoindre, de même que le lecteur doit les rejoindre dans une communauté de pensée. On est donc très loin du roman familial, même tel qu'il se développait dans *Les Buddenbrook* – autour d'un foyer, d'un négoce, d'une vocation d'artiste. La famille décrite par Thomas Mann est vouée à la décadence, mais elle constitue le principe rassembleur qui unifie le roman entier ; alors que dans le roman-fleuve de l'entre-deux-guerres, la possibilité même de la fondation d'un foyer et de la vie en communauté familiale est sujette à caution.

On pourrait en revanche parler de roman familial en un sens freudien, dans la mesure où l'enjeu partagé par la plupart des protagonistes semble être le *rejet de l'ascendance* ; comme s'il fallait tuer le père pour que le personnage acquière une véritable autonomie. La récurrence du thème n'a rien d'étonnant, si on se replace dans le contexte intellectuel de l'époque, marqué très profondément par la découverte du complexe d'Œdipe. L'euthanasie pratiquée par Antoine sur son père agonisant, avec l'aval de son frère, peut être interprétée comme une représentation littérale, justifiée par d'autres motifs et avant tout par la pitié, mais concordant avec un contenu inconscient, du meurtre symbolique du père. Cette structure est codée différemment d'un roman-fleuve à l'autre. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, où les deux protagonistes ne sont pas montrés dans l'environnement familial de leur enfance, Dirck Degraeve propose de voir, répartie sur différents personnages représentant chacun un âge de la vie, l'apprentissage de l'Œdipe et la mise à distance du père²⁹.

²⁸ *Le Désert de Bièvres*, CP, p. 550.

²⁹ « Nous émettrions alors l'hypothèse suivante : certains des personnages – nous en comptons trois pour le moment, Louis Bastide, Jallez, Jerphanion – sous des personnalités, des aventures, des destins différenciés, racontent en fait une histoire unique, que nous qualifierons volontiers de familiale et qui met en scène la lente et difficile maturation de l'homme, jamais achevée, jamais définitive, entrecoupée de bouffées de remords, de régressions brutales et qui témoigne hautement de la difficile et angoissante résolution de l'Œdipe, le roman se rattachant ainsi à un schéma quasi universel et le travaillant selon les possibilités offertes par ce macro-texte qu'est le roman-fleuve. La technique de Jules Romains consiste à disséminer des éléments complémentaires sur plusieurs personnages, comme s'il s'agissait d'un puzzle. Tout se recoupe si on lit l'œuvre de biais et forme une sorte de roman de formation à plusieurs

Cependant, la possibilité même de cette émancipation est remise en question dans le traitement du thème familial. C'est dans le cahier de M. Thibault, après sa mort, qu'Antoine trouve la suggestion d'une ressemblance profonde entre son père et Jacques :

« Il y a quelque chose de Jacques, dans tout ça », se disait Antoine. C'était difficile à préciser. Mêmes sensibilités contractées, même violence secrète des instincts, mêmes rudesses... Il en vint à se demander si l'aversion de son père pour le caractère aventureux de Jacques ne se trouvait pas parfois renforcée par une obscure similitude de tempérament³⁰ ?

L'hérédité a dans *Les Thibault* quelque chose de tragique, dans la mesure où les personnages s'illusionnent sur leur propre capacité à s'en émanciper. À mesure qu'il vieillit, Antoine se rapproche paradoxalement de son père, après s'être développé contre lui. Le discours d'Antoine sur la solitude, qui donne une première formulation explicite du thème central de l'incommunicabilité, se conclut cependant sur la déviation de la phrase de Montaigne sur l'amitié qui l'unissait à La Boétie : « Parce qu'il était mon père, parce que j'étais son fils³¹ ! ».

Pas plus qu'Antoine et Jacques Thibault, Laurent Pasquier ne peut échapper au principe généalogique qui fait que chaque génération reconduit en partie la précédente. Se désespérant de ressembler à son père, Laurent explique à Justin le désarroi qu'il a éprouvé à comprendre qu'il avait désiré les maîtresses de son père³². La haine du père revient dès lors à une haine de soi : « — Ce que je lui reproche, murmura Laurent, touché à la moëlle même de l'être, je lui reproche... d'être ce que je suis³³. » La vision de Laurent, son exigence de pureté correspondent en réalité à l'intériorisation d'un refus chrétien de la sexualité, et laissent entrevoir le bovarysme du personnage. Bien que fermement décidé à ne pas fonder de foyer, Laurent reviendra sur sa résolution, incapable qu'il est de s'affranchir véritablement du modèle familial et bourgeois.

Le rapport au père n'a donc pas seulement une signification psychanalytique : il doit également être envisagé dans un sens éthique et politique, la figure du père incarnant l'hypocrisie morale de la bourgeoisie. Le thème de la ressemblance au père, qui s'accroît à mesure que les

têtes, le destin de Jallez bouchant ici un trou dans celui de Bastide en même temps qu'il ajoute une maille supplémentaire à l'ensemble du tissu. » ; voir Dirck Degraeve, *La part du mal*, p. 61.

³⁰ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1338.

³¹ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1344.

³² *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 414-415.

³³ *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 415.

personnages vieillissent, revient à plusieurs reprises dans *L'Été 1914* et *Épilogue*³⁴. Jacques le révolté se désespère de ce qui l'attache malgré tout au modèle paternel. S'adressant mentalement à son frère, Antoine a beau jeu de lui renvoyer ce qu'ils ont hérité en partage :

« Tu me ressembles plus que tu ne crois, nigaud », reprit-il avec un petit rire satisfait. « Tu es né bourgeois, mon petit, comme tu es né rouquin ! Ta mère a bruni, mais les reflets restent roux, tu n'y peux rien... Tes instincts révolutionnaires ? Je n'y crois qu'à moitié... Ton atavisme, ton éducation, et même tes goûts profonds, t'enchaînent ailleurs...³⁵ »

La ressemblance physique impose ainsi sur le plan visuel l'impossibilité de sortir de soi. « *On n'échappe pas à son père*³⁶ ! » : telle est la conclusion d'Antoine dans l'*Épilogue*. Mais c'est également à soi-même qu'il est impossible d'échapper, comme le constate Jacques dès son retour dans la maison de famille :

Maisons... Il revit tout à coup ce palier du second étage, inondé de jour par la verrière et rempli, tout l'été, de mouches qui faisaient au soleil couchant un bruit de ruche troublée. Il revoyait aussi le coucou à chaînes ; il entendait, dans le silence de l'escalier, quatre fois par heure, l'appel ridicule du petit oiseau de bois... Ainsi, pendant tout ce temps qu'il avait été au loin, tout était resté pareil, pour eux. Et lui-même, après tout, ne se retrouvait-il pas pareil, ou presque ? Depuis qu'il était revenu, ne surprenait-il pas, à tout moment, dans ses réflexes, un geste autrefois familier ? Sa façon, en bas, de frotter ses pieds au paillason, puis de faire claquer la porte d'entrée, d'accrocher son manteau aux deux mêmes patères que jadis avant d'allumer l'électricité... Et, lorsqu'il allait et venait dans sa chambre, chacun de ses mouvements était-il autre chose qu'un souvenir inconscient devenu acte³⁷ ?

La prégnance du souvenir suspend quasiment le temps. Le retour, en dépit de sa tentative révolutionnaire, du caractère bourgeois de Jacques, est vécu comme tragique. Alors que Jacques tente perpétuellement d'échapper au carcan familial, c'est son sang qui l'enferme. La ressemblance politique avec le père est un point douloureux, mais dans le cas de Jacques la ressemblance avec lui-même, d'un bout à l'autre du texte, est déjà dévastatrice. La répétition, que Freud liait à la mélancolie et à l'inaccomplissement du deuil, est un principe enfermant. On peut dès lors se demander si la problématique familiale, le refus de l'appartenance et de la soumission à l'hérédité, ne doivent pas être reliés à *une mise à distance de l'idée de temporalité cyclique*,

³⁴ Voir *L'Été 1914* : « Jacques le toisa. “Il vient de dire : “Mon cher”, exactement comme Père”, songea-t-il. » (p. 165) ; et « Antoine avait pris le parti de rire : un rire un peu forcé. Cela lui arrivait rarement ; lui-même s'écoula, surpris ; et, brusquement, il perçut le son particulier de ce rire. “Tiens”, se dit-il, avec un bizarre serrement de cœur, “je viens de rire exactement comme Père...” De sa vie, Antoine n'avait prêté attention au rire de M. Thibault ; et voici qu'il découvrait ce rire, ce soir, tout à coup, dans sa propre bouche. » (p. 222). La similitude de formulation entre les deux occurrences lie plus fortement les deux apparitions du père sous le masque de son fils.

³⁵ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 195.

³⁶ *Épilogue*, O.C. 2, p. 921.

³⁷ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1318.

fondamentale dans le cycle romanesque du XIX^e siècle, et encore présente dans le roman-fleuve – qui la remet cependant en question.

La famille métonyme

On peut considérer la famille comme un substitut métonymique, une représentation matérielle de la structure d'ensemble du roman-fleuve – une structure axée sur l'alternance de personnages liés les uns aux autres. Comme chez Zola, la famille joue un rôle matriciel dans l'établissement de l'architecture romanesque. Mais, tandis que chez Zola, l'ensemble du personnel romanesque est soumis à la loi incontournable de l'hérédité, principe tragique du cycle romanesque, dans le roman-fleuve le lien familial ne détermine pas aussi nettement l'évolution narrative des personnages. La famille constitue en revanche un lien d'ordre formel : elle donne une justification biologique au développement d'un principe de répétition et de variation, qui conduit à différencier les personnages, et à négocier petit à petit les échos et les dissonances qui se produisent entre eux. La famille joue ainsi un rôle dans la composition romanesque.

Le thème de l'hérédité doit notamment être considéré en regard de l'hypothèse d'une temporalité cyclique. Le sentiment de l'accomplissement d'un cycle est connoté tantôt négativement, tantôt positivement dans le roman-fleuve : c'est une des questions de poétique que problématise l'intrigue. La filiation peut ainsi être porteuse d'un espoir de recommencement ou de rédemption. Dans *Les Thibault* comme dans *La Chronique des Pasquier* se joue une forme particulière de retour des personnages : on peut y retrouver un personnage sous les traits d'un autre, qui constitue une variation sur les traits du premier. Un individu originel fait ainsi retour sous le masque d'un autre, plus jeune. Ce recommencement d'un personnage est d'abord compris comme une forme de survivance. Dans l'*Épilogue*, le portrait de Jean-Paul, le tout jeune fils de Jacques et de Jenny, est toujours orienté par sa ressemblance avec Jacques – sans doute parce que c'est le point de vue d'Antoine qui régit la dernière partie du roman. La première apparition du petit garçon est à cet égard significative : « Et quand il eut poussé la petite porte, et qu'il vit, à l'entrée du jardin, Jean-Paul quitter soudain la main de l'oncle Dane pour se précipiter au-devant

de lui, c'est Jacques qu'il crut voir courir, avec sa tignasse rousse et ses gestes décidés³⁸. » Le retour de Jacques est ainsi dramatisé : l'enfant court vers Antoine, incarnant à la place de son père le retour du fils prodigue. La persistance de Jacques sous les traits de Jean-Paul lui offre une nouvelle chance – le lecteur, en revanche, sait bien que le fils de Jacques aura vingt ans en 1940. Le désir d'Antoine d'être sur le papier le père de Jean-Paul est symbolique : il s'agit de se voir allouer à lui aussi une nouvelle vie. Le retour des personnages³⁹, se jouant ici d'une génération à l'autre, est donc source de pathétique, mais maintient une lueur d'espoir. Il inscrit l'intrigue dans un cycle, sans qu'il soit possible de déterminer si un progrès est réellement possible⁴⁰.

Les héros de Martin du Gard sont comme feuilletés : c'est là un des procédés qui permet de les rendre, conformément aux ambitions de l'auteur, moins transparents. À la figure de Jenny se superposent celles de Daniel et de Jérôme. À la figure de Jean-Paul se superpose celle de Jacques, et à figure de Jacques celle d'Oscar Thibault : toutes ces figures défaillantes du père subsistent malgré leur disparition du cours de la narration. Le thème familial permet donc au roman-fleuve de ménager l'apparition intermittente de cycles fantômes, de cycles potentiels plutôt que réalisés, porteurs à la fois d'espoir et de pessimisme.

L'espoir qui peut naître d'une conception cyclique du temps est mis à distance, dans la mesure où se fait ressentir la douloureuse impossibilité de revenir en arrière ou de recommencer à l'identique. *L'Âme enchantée* est le roman le plus « générationnel » du corpus, et pourtant il est déjà situé bien au-delà de l'espoir final incarné par le fils du docteur Pascal et de Clothilde. Le roman entier s'écrit contre la mort, jusqu'à la confrontation finale, et la question de la possibilité de se survivre est posée plus douloureusement encore que dans les dernières pages du *Temps*

³⁸ *Épilogue*, O.C. 2, p. 866. Jean-Paul apparaît tout d'abord en photo, p. 798. La ressemblance est alors physique (« Antoine considéra longuement les deux images. La seconde surtout lui rappelait Jacques : même plantation des cheveux, même regard encaissé, pénétrant, même bouche, même mâchoire — la forte mâchoire des Thibault. ») ; puis elle est extrapolée, p. 869 : « Il ne résistait pas à la tentation d'identifier le passé avec le présent, le fils avec le père. Ces sentiments embryonnaires de révolte, de rancune, de défi, d'orgueil concentré et solitaire, qu'il avait déchiffrés au passage dans le regard de Jean-Paul, il les reconnaissait : il les avait maintes fois surpris dans les yeux de son frère. L'analogie lui semblait si frappante, qu'il n'hésitait pas à la pousser plus loin encore : et jusqu'à se persuader que l'attitude insurgée de l'enfant recouvrait ces mêmes vertus refoulées, cette pudeur, cette pureté, cette tendresse incomprise, que Jacques, jusqu'à la fin de sa vie, avait dissimulées sous des violences cabrées. » Se greffe sur le personnage d'Antoine un besoin attachant et pathétique de reconnaissance de Jacques, d'espoir de réapparition ; qui peut être un reflet de ce que ressent lui-même le lecteur devant le gâchis de sa mort.

³⁹ Dans la mesure où le roman-fleuve tend à effacer les limites entre volumes pour se présenter comme un opus unique, il peut paraître injustifié de parler de « retour des personnages ». Cependant, à l'instar du cycle, le roman-fleuve joue sur ses dimensions pour favoriser des sorties et des entrées de personnage parfois très espacées, et donnant lieu au même type de reconnaissance que les romans cycliques.

⁴⁰ Le changement de plan des *Thibault*, qui devaient originellement couvrir trois générations, accentue ce pathétique de l'incertitude d'un sort meilleur, dans la mesure où l'on ne voit plus Jean-Paul vivre ni se conclure, peut-être, une histoire d'amour heureuse.

retrouvé. Comme chez Proust, la question de l'identité de soi à soi est posée à nouveaux frais, avec des doutes toujours plus profonds à mesure que les générations s'enchaînent. Après la mort de Marc se dessine une nouvelle cellule familiale dans laquelle Annette pourrait prendre place, si elle ne considérait pas comme illusoire le sentiment d'un recommencement cyclique de la vie.

Elle avait, là-bas, sa fille Assia. Et ici, près d'elle, ce petit, le fils de son fils. Elle se retrouvait, comme trente ans avant, avec un enfant à couvrir.

Mais rien ne recommence. Ce n'était plus le même enfant. Elle n'était plus la même femme. Quand on a parcouru trente ans de route avec un fils, et qu'on reprend au commencement, on n'a plus la même fièvre d'attente⁴¹.

Annette Rivière s'affranchit de son appartenance familiale, convaincue que le cycle de sa vie est séparé de celui de ses descendants⁴². C'est plutôt, en définitive, un refus du cycle familial que manifeste cette héroïne individualiste, dont la singularité de femme émancipée est célébrée et installée sur le même plan que le génie musical de Jean-Christophe. Le traitement du thème familial dans le roman-fleuve est donc plutôt le lieu d'une mise à distance du cycle. Ce choix thématique a en effet des implications stratégiques : le roman-fleuve s'adosse au cycle romanesque du siècle précédent, mais doit se maintenir en rupture par rapport à lui.

Il faut donc penser le traitement du thème familial en termes de positionnement par rapport aux précédents romanesques du roman-fleuve. La famille, matrice opératoire pour la démultiplication des histoires qu'exige le roman-fleuve, permet donc à cette forme romanesque de se situer par rapport à celle du cycle romanesque. Dans *Les Thibault*, elle offre une concentration indéniable autour de quelques protagonistes, concentration presque surprenante : le roman de Martin du Gard n'exigerait nullement les index de personnages dressés par les critiques pour les univers balzacien et proustien, et par l'auteur lui-même dans le cas des *Hommes de bonne volonté*. Au fil des volumes, on assiste aux séparations et aux retrouvailles des deux frères.

Dans *Les Pasquier*, cette concentration coexiste avec un principe de dispersion. Le récit hésite donc entre les paradigmes du cycle et du roman-fleuve. Les deux premiers volumes, narrés à la personne « nous », mettent en scène une fratrie centrée sur un narrateur qui dit « je », Laurent Pasquier. Les quatre premiers romans mettent en scène la cellule familiale entière. *Le Désert de*

⁴¹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1364.

⁴² *L'Annonciatrice*, AE, p. 1242 : « Elle se disait qu'elle était mère et grand-mère, que le cycle de sa vie était révolu, qu'elle appartenait à sa famille. Mais elle rougissait de convenir que sa vie poursuivait sa route, et que le cycle était loin d'être fermé. Cette famille ne l'enfermait point ; et elle-même constituait un autre cycle indépendant. »

Bièvres et *Les Maîtres* (t. 5 et 6) sont centrés sur Laurent, ainsi que *Le Combat contre les ombres* (t. 8), tandis que les tomes 7, 9 et 10 sont chacun centrés sur un autre membre de la fratrie, dont le nom est mentionné dans le titre : *Cécile parmi nous*, *Suzanne et les jeunes hommes*, et *La Passion de Joseph Pasquier*. La logique cyclique semble donc prendre le pas sur la logique unifiante du roman-fleuve dans la seconde moitié de la *Chronique*. Et pourtant, le personnage de Laurent assure un lien continu d'un bout à l'autre de la narration. La forme de la *Chronique des Pasquier* refuse de choisir entre le cycle romanesque et le roman-fleuve, les faisant alterner au fil des différents choix énonciatifs des romans successifs, ce que symbolisent les effets de rassemblement et de dispersion des personnages. Ses paratextes revendiquaient d'ailleurs une affiliation au cycle, ainsi qu'une obédience reconnue envers le modèle balzacien. Cependant, le personnage qui représente Balzac et son siècle dans le roman est celui de Raymond Pasquier, dont les enfants cherchent par dessus tout à s'affranchir. Le texte met ainsi en intrigue une hésitation en termes de poétique.

La place des œuvres dans la typologie séparant roman de l'individu, roman familial et roman du groupe ou d'une société est donc fluctuante. Plutôt que de faire du thème familial un critère de la généricité du roman-fleuve, il importe de rappeler que le sujet du roman-fleuve se situe dans un continuum, aux deux extrémités desquelles il faut placer le roman de l'individu et le roman-société comme on peut le trouver chez Dos Passos, où la notion de protagoniste tend à s'effacer. Duhamel voit ainsi la famille comme une synthèse entre deux points de vue extrêmes du roman : « Entre la monographie, qui est essentiellement l'histoire d'un seul personnage, et le grand roman panoramique, où se trouve présentée toute une société avec ses divers milieux et, comme disent les politiques, avec ses classes, entre ces deux prototypes, se place naturellement le long récit qui a pour objet l'histoire d'une famille dans le sein d'une société⁴³. » Mais le roman-fleuve ne choisit pas véritablement entre ces trois points de vue ; ne fût-ce que dans la *Chronique des Pasquier*, les romans de l'individu alternent avec les épisodes familiaux. L'étude de la famille est donc un chaînon manquant entre individualité et collectivité : il nous faut à présent évaluer le poids respectif des deux pôles que le choix de la matrice narrative familiale permet de maintenir.

⁴³ Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 40.

3.1.2. Groupe et société : « exprimer une phase de la vie collective »⁴⁴

Le roman-fleuve se dote d'une focalisation particulière : il veut montrer l'individu pris dans un réseau de relations, ce qui suppose un ajustement du point de vue du romancier. Ce changement de point de vue est formulé à travers des métaphores optiques. Vogüé oppose déjà dans *Le Roman russe* le « Latin » au « Slave », le premier préférant une vision resserrée et plus nette, tandis que le second privilégie la profondeur de champ⁴⁵. Cette orientation plus « slave » est revendiquée par le Narrateur proustien : « Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au “microscope”, quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde⁴⁶. » La posture privilégiée par Proust est donc celle d'un recul et d'un élargissement du point de vue de la part du romancier. Le télescope permet à la fois de mettre en évidence d'infimes détails et de voir émerger les grandes masses et tendances sociales. Le monde s'ordonne alors avec la lisibilité d'une fiction, comme c'est le cas aux yeux de Jean Barois, jetant un regard rétrospectif sur l'Affaire et l'engagement collectif de ceux qui l'ont suivi :

Il ne nous reste plus, aujourd'hui, que le souvenir d'avoir vécu un drame historique à nul autre comparable ; un drame à milliers de personnages, joué sur la scène du monde, et d'un intérêt si pathétique et si universel, que toute la nation, puis autour d'elle toute la civilisation, est venue y prendre part. Pour la dernière fois sans doute, l'humanité divisée en deux masses inégales, s'est heurtée de front : – d'un côté, l'autorité, qui n'accepte le contrôle d'aucun raisonnement ; – de l'autre, l'esprit d'examen, superbement dédaigneux de toutes préoccupations sociales⁴⁷.

⁴⁴ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 107.

⁴⁵ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 270 : « Le Russe, dominé par le sentiment de la dépendance universelle, ne se décide pas à trancher les mille liens qui rattachent un homme, une action, une pensée, au train total du monde ; il n'oublie jamais que tout est conditionné par tout. Imaginez le Latin et le Slave devant une lunette d'approche : le premier met l'instrument au point, c'est-à-dire qu'il raccourcit volontairement son champ de vision et voit plus petit pour voir plus net ; le second développe toute la puissance des lentilles, agrandit l'horizon, et voit trouble pour voir plus loin. »

⁴⁶ *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 618. Voir aussi le *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 640 : « mon instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope. » Bien que le télescope et le microscope fonctionnent en réalité de manière comparable, c'est l'objet observé qui rend pertinente l'opposition entre les deux instruments d'optique – objet rappelé par les différents préfixes : infiniment petit et infiniment distant.

⁴⁷ *Jean Barois*, O.C. 1, p. 411.

Le roman, par le truchement de la fiction devient lui-même un instrument d'optique, un révélateur : la fiction serait en l'occurrence un filtre épistémologique qui permet de comprendre une réalité sociologique ou historique – ou même métaphysique, dans le cas de Proust. La focalisation sur la représentation des groupes et de la collectivité dans le roman-fleuve répond à une volonté d'exhiber cet élargissement du point de vue, ou cette prise de recul que permet le télescope fictionnel.

Alors que chez Proust la représentation des groupes et de la collectivité est toujours contrôlée par le regard d'une conscience unique⁴⁸ qui domine l'ensemble, dans le roman-fleuve elle influe décisivement sur la poétique. Le groupe y prend des formes différentes. Chez Martin du Gard, c'est la représentation de la famille qui l'emporte, même si *L'Été 1914* montre un élargissement considérable, de la peinture du groupe militant de Genève à la foule qui parcourt les rues de Paris à la veille de la mobilisation⁴⁹. Chez Duhamel, ce phénomène d'élargissement est plus implicite, dans la mesure où les Pasquier sont conçus comme les emblèmes de l'ascension de la bourgeoisie intellectuelle. Il revient au lecteur de relier les destinées individuelles à une évolution d'ordre social. Mais c'est chez Jules Romains que s'offre la déclinaison la plus systématique du groupe ; dans *Les Thibault, Jean-Christophe* ou *L'Âme enchantée*, le groupe est plutôt représenté en creux, dans la mesure où la conscience unificatrice du protagoniste est mise en scène face au groupe, de la famille à la nation en passant par le parti ou l'association politique. Une fois de plus, l'inclusion de la collectivité dans la genericité du roman-fleuve doit être examinée à nouveaux frais.

⁴⁸ La profondeur de champ évoquée par Proust concerne plutôt l'ajout d'une dimension temporelle, elle n'installe pas la collectivité au cœur d'une poétique. Le groupe est un thème proustien récurrent ; cependant, le groupe est soit *figé dans une appartenance sociale* et objet de satire (le noyau Verdurin, le boulevard Saint-Germain), soit *fugace* (le groupe des jeunes filles, qui apparaît indivisible, mais se sépare rapidement), et dans les deux cas circonscrit ; soit omniprésent et dissimulé, comme les invertis et les gomorrhéennes, qui à l'instar des sociétés secrètes balzaciques, constituent tout l'envers d'une société. Mais le roman reste dirigé par une conscience profondément unificatrice. Proust ne fait pas du groupe un principe de sa poétique romanesque.

⁴⁹ Martin du Gard était pourtant sceptique sur la possibilité de représenter des êtres collectifs (et sa propre capacité à le faire), qui sont dans sa perspective une construction intellectuelle plus qu'une observation. Il écrit à Gide en 1932 : « (Je ne sais pas vouloir, en ces matières ; aucune plume n'est moins un outil que la mienne. Ce sont des *visions* concrètes qui se présentent à mes yeux, et que je peins « d'après nature », servilement ; mais ce ne sont jamais des *idées* que je puisse transformer volontairement en visions. Si je pars d'une idée, elle m'échappe bientôt, dès que la vision concrète s'impose.) Ainsi, voulant peindre une *société*, je ne parviens à faire que des croquis d'*hommes*. Et d'*hommes* pris individuellement. De sorte que ça ne fera jamais un ensemble. (Je suis le contraire d'un « unanimiste », en somme) » ; Lettre à André Gide du 13 juin 1932, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 525.

Groupe et unanime

Romains met au centre de son projet littéraire la volonté de donner forme aux groupes et de mettre en évidence la prégnance toujours plus importante du collectif dans la société contemporaine : « N'avais-je pas proclamé, salué, comme le fait majeur du monde actuel et du monde à venir, l'avènement croissant du groupe humain, de l'être collectif qui absorbe et transcende l'individu⁵⁰ ? », rappelle-t-il lors de son discours d'intronisation à l'Académie. Dans la préface qu'il écrit pour la traduction américaine de *Mort de quelqu'un*, il précise que cette ambition est née de sa perception d'une cristallisation historique de la conscience collective : « Une de mes convictions principales concernait l'existence des êtres collectifs. Ces êtres collectifs me paraissaient être arrivés dans l'histoire de l'humanité, leur réservoir permanent, à une phase nouvelle. Ils étaient plus denses et plus complexes que jamais, reliés entre eux par un réseau de relations plus riches. De plus, ils atteignaient à un degré nouveau de conscience ; et l'une des fonctions de la littérature allait être précisément d'aider cette conscience à se dégager et à s'exprimer⁵¹. » Il invite ainsi à envisager son œuvre comme la déclinaison en différents genres d'un thème unificateur.

De fait, *Les Hommes de bonne volonté* répond à l'ambition de fournir à l'unanimité une forme romanesque. Qu'apporte le genre romanesque, qui ne fournit *a priori* ni les ressources de l'image ou du rythme poétiques, et qui n'assure pas, comme la représentation théâtrale, de rassemblement du public face au texte, de communion collective dans le moment de la représentation ? Si l'ambition essentielle de Romans est de faire advenir à la conscience de ses contemporains la justesse de l'intuition unanime, le choix du roman s'impose, dans la mesure où il permet de toucher un public élargi et socialement diversifié. Le roman « unanime » est donc inscrit dans la continuité du mouvement de démocratisation initié tout au long du siècle précédent. Mais la prise de conscience que vise Romans est de nature différente. Ainsi, précise Romans, les groupes ne constitueront pas de simples décors à l'action, destinés à être parcourus par un protagoniste explorateur, comme dans les tableaux sociaux de Balzac et Zola : « au lieu même de prendre (...) l'aventure de ses personnages comme une occasion de pénétrer, d'explorer, divers milieux sociaux, le roman unanime s'efforce de saisir d'abord la vie et le

⁵⁰ J. Romans, *Le colloque de novembre*, p. 17.

⁵¹ J. Romans, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », citée dans le *Bulletin des Amis de Jules Romans* n° 31, 1983, p. 10.

mouvement de la société en elle-même, des groupes dont elle se compose, les courants psychiques qui la traversent et la modifient »⁵². Mais il est impossible de fournir au lecteur autre chose qu'une impression intuitive de l'existence du groupe. Le roman unanimiste est donc un horizon littéraire plus qu'une réalisation.

Romains souhaite amener ses lecteurs, et à travers eux la société contemporaine, à la perception consciente d'un phénomène dont elle peut déjà ressentir l'existence de manière intuitive. Il aspire à la fois à lui fournir un reflet révélateur et à modifier son identité en amenant des éléments latents à la conscience collective : l'invention romanesque passe ainsi du sens de « création fictive » au sens latin de « découverte »⁵³. Le roman-fleuve agira quasi inconsciemment sur son Lecteur Modèle :

Le lecteur – je parle du lecteur consciencieux, qui accepte le rythme de l'œuvre, et le laisse agir sur lui, – le lecteur, au sortir de ces excursions dans le supra-individuel, en garde quelque chose, même s'il se trouve ensuite confronté à une aventure qui semble se passer sur un plan strictement individuel. Sans même avoir besoin d'y réfléchir, ni d'y être invité par une remarque de l'auteur, il enveloppe cette aventure ou ce personnage d'un certain nombre d'échos ou de reflets. La rumeur de l'océan continue à bourdonner alentour⁵⁴.

C'est une approche fragmentaire du groupe que livre Jules Romains. L'unanimisme ne peut pas définir une stylistique à l'échelle d'un roman entier, car les morceaux « unanimistes » entrent en tension avec le déroulement d'un fil narratif d'ordre temporel. En effet, ces scènes, que Romains appelle également « exercices respiratoires », sont caractérisées par une écriture simultanéiste. Il s'agit de prolonger la description d'un moment particulier, qui fait peu à peu tache d'huile dans l'espace évoqué, ainsi que dans l'espace paginal du roman. Ce sont des moments de dilatation temporelle, le plus souvent à l'échelle d'un chapitre, mais fonctionnant sur le même principe que la dilatation de la journée du 16 juin dans *Ulysses*. Cependant, l'entreprise des *Hommes de bonne volonté* s'inscrit non seulement dans un mouvement d'expansion et de contraction de l'espace, mais aussi dans le temps long, que Romains espère façonner en une « onde historique », de la

⁵² J. Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, p. 146.

⁵³ Manguel développe cette compréhension de la mimésis dans *La cité des mots* : « Les histoires, ainsi que le savait Don Quichotte, confèrent à une société son identité, mais elles ne peuvent pas être n'importe quelles histoires : elles doivent correspondre à une réalité partagée que la société elle-même façonne à partir de myriades d'événements dont elle est le théâtre, enracinée dans le temps et l'espace, et néanmoins fluide et en constante transformation. Elles ne peuvent donc pas être inventions fictionnelles, au sens de contrefaçons ou de représentations fausses ; elles doivent être fictions inventées, au sens de découvertes de vérités sociales historiques auxquelles l'expression narrative confère leur réalité. Elles doivent, au sens littéraire le plus profond, sonner juste. » ; A. Manguel, *La cité des mots*, p. 124.

⁵⁴ J. Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, p. 147.

durée d'une génération – temps long que requièrent les ambitions historiques et politiques qui imprègnent le roman. Les moments d'écriture de l'unanime sont donc répartis au fil d'un ensemble plus vaste, et se répondent de loin en loin comme autant de signaux adressés au lecteur.

Le meeting où Jaurès parle, rue Foyatier, au chapitre 23 d'*Éros de Paris*, est un de ces moments fugitifs. La structure du chapitre mime le rassemblement : il s'ouvre sur trois brefs paragraphes désignant plusieurs personnages qui vont écouter Jaurès, puis évoque l'ambiance dans les rues autour du lieu de réunion, avant de se focaliser sur la conscience et les pensées de Jaurès, en même temps que sa parole et le lien qu'il établit avec le public. C'est le narrateur qui signale la formation du groupe en décrivant les abords de la rue Foyatier :

Aux approches de l'école où se tiendra le meeting, toutes les rues de la Butte commencent à être des rues orientées. Même le passant qui ne sait rien est traversé par l'émoi spécial que donne la contraction d'une ville sur un événement. Place d'Anvers, la foule qui sort du métro, au lieu de s'ouvrir et de se répandre, monte d'un seul jet par la rue de Steinkerque. Jerphanion et Jallez descendent de l'autobus J à l'endroit où Wazemmes rencontra l'amour. Sur le boulevard hanté par les filles, des affiches rouges, collées au bosselage des pilastres, portent ces mots visibles de loin : *Pour la paix de l'Europe* ; et plus bas : *Jaurès*⁵⁵.

Le mouvement de convergence (« orientées », « contraction ») instaure une dynamique focalisée vers la personne de Jaurès, dont la présence est relayée par la triple apparition de la lettre J, avant l'évocation de l'affiche qui porte son nom. Le mouvement est ensuite relayé par la perception de Jaurès, dont on adopte le point de vue alors qu'il s'apprête à prendre la parole – conscient face à ses auditeurs de « l'énorme présence qui l'emplit »⁵⁶ : « L'acclamation, qui s'allume à son contact, gagne en deux secondes toute la masse du public, atteint les parois du long préau, saute par les fenêtres, jusque sur la foule qui, n'ayant pas pu entrer, se presse dans la cour⁵⁷. » Il faut noter ici l'emploi du singulier qui unifie le bruit de la salle, ainsi que l'emploi des verbes de mouvement qui le matérialise et l'anime. Le jeu entre voix du narrateur et discours indirect libre suscite ici une confusion entre l'imaginaire d'un personnage tutélaire et celui du narrateur. Puis, au tumulte de la foule répond la parole de l'orateur : « La grande voix s'ébranle, avec une extrême lenteur. Au début, il ne s'agit pas encore de communiquer des idées. Il faut créer l'état d'attention, préparer les esprits à la gravité, suggérer à l'âme une posture de cérémonie. Les mots se suivent à de longs intervalles, chacun continué par une tenue vibrante, comme des appels

⁵⁵ *Éros de Paris*, HBV 1, p. 643.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

successifs de trompe pour un rassemblement qui doit se faire des quatre coins de l'horizon⁵⁸. » Le discours est essentiellement un instrument de ralliement. La religiosité est ici, au filtre de l'écriture romanesque, plus diffuse que dans les formulations poétiques de l'unanime qu'on a pu commenter au chapitre précédent. Elle porte sur le lien horizontal et communautaire, plutôt que sur le lien vertical à une transcendance.

Les morceaux unanimes sont des représentations quelque peu paradoxales de la collectivité, dans la mesure où ils mettent souvent en scène des individualités qui ne sont pas rassemblées par l'action, mais par des correspondances dans l'espace et le temps. Philippe Hamon voyait déjà dans le système zolien des personnages une « polyfocalisation du système », une « nébuleuse », un « réseau à "nœuds" marqués et à tissu interstitiel lâche » plutôt que la structure pyramidale ou hiérarchique traditionnelle⁵⁹. Cette tendance à l'allègement de la hiérarchie au profit d'un réseau – qu'il juge annonciatrice du nouveau roman – est à confronter avec l'esthétique unanimiste, dans laquelle il ne s'agit pas de montrer les lois de l'hérédité ou l'éternel recommencement des destins, mais plutôt le lien lui-même qui unit tous les personnages, même lorsque les intrigues ne communiquent pas directement. Un lien, donc, qui doit être rétabli par le lecteur, et qui consiste parfois en une simple simultanéité temporelle ou proximité géographique. L'espace-temps décrit par Zola est un univers de coïncidences spatiales ou temporelles, de coïncidences qui ne se veulent pas ménagées par le romancier, mais simplement mises en évidence. C'est essentiellement au lecteur qu'incombe la construction des unanimes et des groupes. Le roman-fleuve exige de lui un travail permanent de mise en relation et de comparaison.

Recherche d'une Église

Les morceaux unanimes invitent le lecteur à rassembler une constellation de consciences présentées de manière individuelle. Ils ne sont cependant pas l'unique lieu de déploiement du thème de la collectivité. Ces passages sont en effet préparés, dans la narration, par une réflexion thématique et théorique sur les groupes. Au fil des volumes, diverses formes de regroupement social sont présentées, et le problème est exhibé au niveau narratif comme dans le paratexte :

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ph. Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 320.

c'est la *Recherche d'une Église* qui réunit Jerphanion⁶⁰ et Clanricard, avant de se diffuser dans le réseau des personnages secondaires. Leur rencontre a valeur d'emblème, dans la mesure où Jerphanion contacte Clanricard pour lui parler d'un article qu'il a publié dans *La Flamme*, et intitulé « Nous sommes tellement seuls », où il a rencontré une résonance profonde avec ses propres interrogations. L'écriture est donc le premier lieu de rencontre des deux hommes. Le thème de la perte des repères est ici transcrit en une interrogation politique : le protagoniste se fait le porte-parole d'un besoin d'affiliation, en même temps que d'un doute face aux possibilités qui se présentent à lui, symbolisées par les deux formations que sont l'Église et le parti politique. Jerphanion insiste sur l'élan rassembleur qui caractérise leur génération « à la recherche d'une Église », par opposition à une génération précédente incarnée par Sampeyre, et résolument « anti-église »⁶¹. Cette recherche n'est cependant pas sans poser quelques difficultés : la méfiance des personnages l'emporte vis-à-vis des corps constitués comme le Parti Socialiste ou la franc-maçonnerie. Paradoxalement, l'« anti-église » qu'incarne Sampeyre est au centre d'un groupe de type différent, « une espèce de carrefour »⁶² selon Clanricard. Le groupe idéal est un espace partagé, à l'opposé d'une construction hiérarchique repérée.

Cette recherche d'une Église, reformulée dans l'adresse aux lecteurs qui clôt *Éros de Paris* sous la forme d'un appel au rassemblement des hommes de bonne volonté, assure une structure souterraine et progressivement resserrée pour l'ensemble des vingt-sept volumes. Dirck Degraeve montre ainsi que le motif du banquet, qui rassemble autour d'une table ces bonnes volontés, connaît une accélération d'un bout à l'autre du roman-fleuve⁶³. Les protagonistes passent petit à petit de l'insertion dans des groupes préconstitués, comme ils pourraient exister

⁶⁰ La révélation de ce dernier a lieu lors d'une promenade dans les quartiers pauvres du nord de Paris, dans *Les Humbles*, au chapitre 25 : « Jerphanion saisi par l'idée de révolution ». Au fil de cette description ambulante, Jerphanion ressent l'intuition unanime, sous la forme d'un besoin radical d'appartenance : « Jamais je ne m'étais si bien rendu compte qu'à certains moments il faut une Église. Un rassemblement. Quelque chose dans la poitrine se met à crier : "Je suis avec vous. Je vais avec vous. Attendez-moi. Ouvrez-moi vos rangs. Après l'angoisse que je viens d'avoir, laissez-moi trouver cette bonne respiration, cet allègement de cœur de ceux qui espèrent, qui veulent ensemble la même chose." » ; *Les Humbles*, HBV 1, p. 970.

⁶¹ *Recherche d'une Église*, HBV 1, p. 1020-1021, ch. 2 : « Église. Anti-église. »

⁶² *Ibid.*, p. 1026.

⁶³ « La bonne volonté remplace finalement la bande par les réunions conviviales ; assez rares dans l'œuvre, elles se concentrent vers la fin, obéissant à une structure d'ensemble qui conduit lentement à leur rassemblement, ce qui contraste fortement avec la création spontanée des groupes et des bandes, soumises à des phénomènes d'attraction, d'aimantation violente parce que ce sont des pôles de désir. » ; D. Degraeve, *La part du mal*, p. 145.

chez Balzac (à commencer par l'École Normale⁶⁴ dont Romains évoque le folklore, argot et canulars compris) à la fondation de nouveaux groupes rassemblés par une communion d'ordre intellectuel et politique – dont le noyau réuni autour de la mémoire de Sampeyre, ce dernier les dimensions d'un père spirituel. Mais ils prennent également conscience de leur appartenance à des groupes plus vastes : Paris, qui constitue un motif continu, et l'armée dans le cas de Jerphanion, au sein du diptyque central, *Prélude à Verdun* et *Verdun*, presque entièrement mené sous l'angle collectif.

Le groupe n'est cependant pas une donnée préalable : il est toujours à conquérir, et susceptible de verser dans l'illusion collective ou la manipulation. Cette fragilité est partagée par le groupe formé autour de Sampeyre, qui apparaît sous la forme du « petit noyau » dans les résumés qui figurent en fin de tome. Une seule phrase rappelle la doctrine unanime dans le compte-rendu de cette réunion consacrée à l'hypothèse de la fatalité dans l'Histoire, sur fonds de menaces de guerre : « Le groupe respire, comme on respire aux tout premiers pétilllements d'un feu de bois qui, d'abord, n'a pas voulu prendre⁶⁵. » Des années après, dans *Cette grande lueur à l'Est*, le « petit noyau » désigné dans le résumé et par un titre de chapitre sera mentionné par Sampeyre lui-même, mais pour en reconnaître la disparition : « Tout compte fait, il osait à peine s'avouer que le “petit noyau” ne survivait que de nom. Il savait bien qu'il y avait eu des ruines autrement déplorables. Mais c'était sa part la plus personnelle de sacrifice aux sombres divinités de l'époque⁶⁶. »

Le groupe comporte une dimension illusoire qui en fait le lieu d'une prise de risque politique et spirituelle. Clanricard présente Lauferque à Jerphanion, qui lui fait un couplet sur les sociétés secrètes – qui constituent le contrepoint négatif des unanimes dans *Les Hommes de bonne volonté*⁶⁷. L'imagination de Jerphanion prend alors le relais :

Jerphanion s'abandonna donc sans trop de scrupules (...) au ravissement de découvrir un nouveau visage du monde : un monde mené par les sociétés secrètes, machiné par leurs soins, où les événements sont commandés à grande distance, à l'aide de fils dissimulés, dont les trajets, les croisements, y compris les accrochages et embrouillages, ne sauraient être que d'une

⁶⁴ Dirck Degraeve s'appuie sur cet exemple pour pointer le fait que Romains contrevient ainsi aux exigences de la préface : l'École Normale est comme l'opéra dans la *Comédie humaine* un lieu de rassemblement par trop commode. Voir D. Degraeve, *La part du mal*, p. 141.

⁶⁵ *Crime de Quinette*, HBV 1, p. 298.

⁶⁶ *Cette grande lueur à l'Est*, HBV 3, p. 664, ch. 5 : « Métamorphoses du petit noyau ».

⁶⁷ Voir à ce sujet I. Dangy, « Engagement politique et société secrète dans *Les Hommes de bonne volonté* », *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XX^e siècle*, dir. J.-Y. Guérin, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 27-38.

complication merveilleuse. (...) L'on se dit qu'on va pouvoir s'y promener aussi longtemps qu'on voudra, une lanterne sourde à la main, comme dans une suite de couloirs dérobés, d'escaliers construits à l'intérieur des murs, de fausses cloisons à déclic, de trappes, de cryptes, de galeries souterraines, de tunnels coudés. Tout y sera surprise, péripétie, tressaillement, enchantement. Et ce qu'un tel romanesque pourrait prendre de puéril se sauve par le sentiment d'une profonde poussée de l'idéal⁶⁸.

Ce chapitre, significativement intitulé « Le monde vu par en-dessous » met à distance l'imaginaire balzacien de la société secrète souterraine, ou des coulisses du théâtre du monde, tel qu'il se manifeste par exemple dans *Histoire des Treize*, ou dans le diptyque *Illusions perdues et Splendeurs et misères des courtisanes*. C'est là une vision excessivement « romanesque ». La représentation fournie par Laulerque relève de l'anti-miroir : c'est un morceau importé, mais qui ne reflète pas le monde fictionnel des *Hommes de bonne volonté*. Cette interprétation sera confirmée par le destin de Laulerque, qui se fiant à l'Ordre, comprendra peu à peu qu'il a aidé au déclenchement de la guerre au lieu de l'empêcher. La vision du narrateur nie la possibilité d'une cohérence souterraine régissant une société dont les élans contestataires sont autorisés, mais ni révolutionnaires ni même visionnaires.

Mais soudain l'on reprenait conscience d'être dans un café de la place Clichy, vaste, à demi désert, ouvert aux regards des passants nocturnes et aux souffles de la rue ; d'être quatre contemporains quelconques perdus dans le Paris de 1910 ; dans la civilisation uniformément éclairée de l'âge des machines et du suffrage universel. Ce monde privé de dessous, édifié à même le sol, et d'une architecture sans ruse, quelle conjuration souterraine aurait-il pu abriter ? (...) Les aspirations y étaient à la fois publiques et bornées. L'idéal s'affichait sur les murs avec la permission de la police⁶⁹.

Romains insiste ainsi ironiquement sur la démocratisation de l'univers de 1910, opposé à l'univers romantique des bas-fonds et des égouts qui prévalait aussi bien chez Balzac que chez Hugo ou Sue. En réalité, l'idée des souterrains est transposée par l'histoire des 365 appartements, sur laquelle nous aurons à revenir : l'élément nié est plutôt la composante socialement révolutionnaire ou simplement menaçante de l'envers du décor tel qu'il est dépeint au XIX^e.

Le groupe peut être le lieu de l'illusion lyrique ; ce que confirme la mise en scène de groupes qui servent de repoussoir (ou d'anti-miroir, pour emprunter le terme de Maingueneau) aux unanimes. Il semble que la distinction entre groupes positifs et négatifs se joue sur la dimension de liberté ou d'enfermement qu'ils impliquent. Dans *Naissance de la bande*, Nodiard,

⁶⁸ *Recherche d'une Église*, HBV 1, p. 1040.

⁶⁹ *Ibid.*

qui cherche à recruter, explique ainsi le lien pervers qui doit souder les membres de la « bande », à l'image de toutes celles qui sont en train de favoriser l'ascension du fascisme en Europe :

Donc une époque de bandes petites ou grandes, mais fortement organisées, liées par le fer et le feu, par la chair et le sang. Des bandes sont en train de refaire le monde actuel un peu partout, de s'emparer du pouvoir, et du vrai pouvoir, pas des simulacres qui l'ont remplacé chez nous et ailleurs depuis longtemps. Je dis que ces bandes ont besoin d'être cimentées à l'intérieur non par de vagues idées ou de vagues programmes, mais par des choses vitales, de choses de passion et de chair. Il n'y a rien de plus vital que le sexe ; de plus fort pour lier les êtres que le sexe⁷⁰.

Le pouvoir quasi illimité exercé par les bandes en fait un lieu de développement du fascisme italien et du nazisme⁷¹. Pourtant, le roman-fleuve ne présente pas de grande scène de galvanisation des foules. Un protagoniste est souvent amené à jouer le rôle de l'orateur face à la foule, mais l'établissement d'un lien privilégié avec l'auditoire n'a pas pour autant de véritable efficacité sur le plan politique : c'est le cas pour la scène où Jacques prend la parole au meeting de Montrouge⁷². Le roman-fleuve met en scène un discours politique impuissant face à l'engrenage de l'Histoire.

Groupe et classes

Romains présente donc une vision nuancée du rôle que peuvent assumer les groupes dans l'évolution d'une identité politique collective. Un des enjeux majeurs du roman-fleuve est en effet l'appel, inspiré par « cette grande lueur à l'Est », à aller vers une société sans classes. Attirant l'attention sur le dialogue qui se jouait alors dans les lettres entre jeunesse traditionnelle et jeunesse révolutionnaire, Thibaudet relie cette ambition aux déclarations de Romans, à la première réunion du Groupe du 9 juillet : jeunes syndicalistes et patriotes voulaient promouvoir une société sans classes (discours qui sera repris dans *L'Homme nouveau*). Thibaudet annonce ainsi dès 1935 la formation d'une équipe qui tente de réaliser ce type de société dans *Les Hommes de bonne volonté*⁷³. À ses yeux cependant, cet objectif n'est pas pleinement réalisé dans le roman-fleuve. Cela tiendrait à la différence de position du narrateur, dont le point de vue permet d'établir une distinction entre l'équipe, vue de l'intérieur, et le traitement purement

⁷⁰ *Naissance de la bande*, HBV 4, p. 307.

⁷¹ *Ibid.*, p. 270 et p. 307.

⁷² *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 793 sq.

⁷³ Voir A. Thibaudet, « Les Lettres et les Classes », *N.R.F.*, février 1935, p. 279.

externe de groupes comme la franc-maçonnerie ou l'Église. Si bien que le personnel romanesque n'est pas traité de façon égalitaire : « En attendant la société sans classes vers laquelle marchent ensemble les *Hommes* et le *Plan*⁷⁴, nous voyons, dans les *Hommes de bonne volonté*, se créer littérairement de véritables classes de personnages de roman, qui coïncident avec des classes sociales, dont les unes montent dans la conscience et par la conscience, dont les autres sont mécanisées par l'automatisme⁷⁵. » La quête d'une société sans classes se fait chez lui au prix d'une nouvelle séparation de classes, d'ordre intellectuel.

Ce reproche pourrait, il me semble, être adressé de manière plus pertinente encore à Duhamel, dont l'approche du groupe a des résonances plus balzaciques. La *Chronique des Pasquier* correspond au portrait, en une génération, de l'ascension d'une nouvelle classe de la bourgeoisie intellectuelle⁷⁶ – classe qui focalise l'attention des divers narrateurs, ce qui n'est pas le cas chez Romain Rolland. Toujours est-il que le changement de dynamique des classes sociales qui se joue dans le roman-fleuve est décalé par rapport aux principaux romans modernistes européens portant sur la Belle Époque, et dans lesquels l'aristocratie a encore une existence tandis que la classe populaire, à l'instar de Françoise, est présentée comme conservatrice⁷⁷. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, *Les Thibault*, *L'Âme enchantée* ou la *Chronique des Pasquier*, la société n'est plus tripartite (aristocratie, bourgeoisie, peuple), mais elle se trouve à la fois plus polarisée et plus dispersée.

Le roman-fleuve est donc une réponse au déplacement des lignes sociales, une réponse à la définition de nouvelles hiérarchies. Dans sa volonté inclusive, il est également un appel à la prise de conscience des autres situations socio-économiques. Pour H.G. Wells, qui voyait dans le roman-fleuve l'avenir du roman, la fonction du roman était de favoriser l'établissement d'une sympathie entre les classes.

⁷⁴ Il s'agit du *Plan du 9 juillet : réforme proposée pour la France par le Groupe du 9 juillet*, avec un avant-propos de Jules Romains, Paris, Gallimard, 1934.

⁷⁵ A. Thibaudet, « Les Lettres et les Classes », *N.R.F.*, février 1935, p. 282.

⁷⁶ Duhamel délègue à Laurent l'annonce de l'enjeu de la chronique : « Ainsi se formait en France, jusqu'au seuil du présent siècle, une classe de citoyens que je me refuse à nommer classe moyenne, car si moyenne elle demeure dans l'ordre de l'argent, elle brille par l'esprit, le savoir, le désintéressement et les œuvres au premier rang d'une société à laquelle elle prodigue sans compter des maîtres, des chefs, des principes, des méthodes, des clartés, des exemples, des excuses. » ; *Le Notaire du Havre*, CP, p. 13.

⁷⁷ Philippe Chardin parle d'une « apesanteur sociale » (Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 73 sq.), de l'ascension du héros et de la représentation du déclassement qui se joue dans les « romans de la conscience malheureuse », parmi lesquels il inclut *Les Thibault*. Cependant, les personnages de bourgeois parcourant la haute société que sont le Narrateur ou Ulrich ne sont pas représentés dans le roman-fleuve. Les derniers feux du snobisme sont repoussés à l'arrière-plan, représentés par exemple par la vanité d'Oscar Thibault.

I stick to my thesis that the complicated social organization of today cannot get along without the amount of mutual understanding and mutual explanation such a range of characterization in our novel implies. (...) If people cannot be brought to an interest in one another greater than they feel today, to curiosities and criticisms far keener, and cooperations far subtler, than we have now ; if class cannot be brought to measure itself against, and interchange experience and sympathy with class, and temperament with temperament, then we shall never struggle very far beyond the confused discomforts and uneasiness of today, and the changes and complications of human life will remain as they are now, very like the crumplings and complications of an immense avalanche that is sliding down a hill. And in this tremendous work of human reconciliation and elucidation, it seems to me it is the novel that must attempt and achieve most⁷⁸.

Cela revient à assigner au roman une valeur à la fois pédagogique et politique, orientée vers une défense de l'harmonie sociale. L'enjeu épistémologique (assurer une connaissance mutuelle des différentes classes) débouche sur un enjeu éthique (apprendre à vivre ensemble). Il s'agit, dans le roman, de fournir un espace habitable et partagé, dont la cohabitation puisse être transposée dans la société des lecteurs. Ce consensus social est peut-être le principal dénominateur commun des auteurs de roman-fleuve, dont les convictions politiques vont du communisme au radical-socialisme. Mais là où Wells évoquait un enjeu national, à l'échelle d'une société donnée, le roman-fleuve tente encore d'élargir la perspective.

Le « sentiment océanique »

Le thème du groupe renvoie en effet de manière anagogique à un horizon politique partagé par les auteurs de roman-fleuve, qui s'inscrivent dans la mouvance des écrits de Romain Rolland : l'internationalisme. L'ouverture à l'autre parcourt tous les degrés, depuis le cercle restreint de la famille jusqu'à l'échelle internationale. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, l'euro-péanisme trouve une incarnation dans le personnage de Bartlett et l'amitié qui le lie aux

⁷⁸ H.-G. Wells, "The Contemporary Novel", p. 202 : « Je maintiens que la complexe organisation sociale de notre temps ne peut se passer du degré de compréhension et d'éclaircissement mutuels que notre roman implique, par la diversité de ses personnages. Si l'on ne peut amener les gens à ressentir envers autrui un intérêt plus profond que celui qu'ils ressentent actuellement, à éprouver des curiosités et recevoir des critiques bien plus profondes, et à envisager des coopérations bien plus subtiles que les nôtres ; si les classes ne peuvent être amenées à se mesurer les unes aux autres, et à troquer le sentiment de classe contre la connaissance et la sympathie, et un tempérament contre l'autre, nous ne nous dépêtrons pas bien de l'inconfort et du malaise confus qui prévalent de nos jours, et les changements et les complications de la vie humaine resteront, comme c'est le cas à l'heure actuelle, semblables aux fragments et aux complications d'une avalanche dévalant la colline. Et dans cette immense entreprise de réconciliation et d'élucidation, c'est le roman, il me semble, qui doit entreprendre et accomplir la plus grande part. » (je traduis).

protagonistes. Cet agrandissement de l'horizon apparaît dans les titres des volumes. Alors que Paris était à l'origine son sujet, Jallez devient un personnage itinérant, poussant jusqu'à l'Amérique et l'Asie dans *Cette grande lueur à l'Est*, *Le Tapis magique* et *Le monde est ton aventure*. Un itinéraire géographique, consistant en un agrandissement progressif, accompagne symboliquement son apprentissage. Ce mouvement d'expansion progressive est repris par Romains dans le *Colloque de novembre* :

La grande ville respirait autour de nous et à travers nous. Ses rues étaient les sentiers de notre promenade. Ses cours profondes d'immeubles, les fourrés où nous épiions les palpitations de la vie. Les rumeurs de ses épais quartiers, de ses gares distantes, la vibration au loin des faubourgs en éventail, nous accompagnaient d'une musique perpétuelle. C'est dans les rues de la ville, dans les carrefours tournoyants, que nous apprenions cette confiance dans la multitude, cet instinct de la multitude – comme le fils du pêcheur apprend la mer, et la connaît de si près qu'il ne songe plus à la craindre. Comment aurions-nous pu ne pas aimer cette foule, qui ruisselait alors libre et heureuse ? comment imaginer que sa plus intime tendance n'était pas d'accroître encore sa fluidité, sa perméabilité à toutes les lumières et à tous les souffles ? et pour nous, car nous le sentions – comme à certains jours l'on sent que toutes les forêts d'une contrée sont inclinées par le vent d'ouest, et leurs murmures se chevauchent – toutes les grandes villes du monde se touchaient et se prolongeaient. Il se développait ainsi une fraternité – faite de chaleur et propagée de pulsations – qui sans doute pouvait de la raison abstraite, de l'espérance réfléchie, recueillir un encouragement, mais qui d'abord était charnelle, qui d'abord était le champ recouvert par un même réseau de frémissements. Cette fraternité, nous l'appelions parfois l'Europe ; parfois, quand le réseau de frémissements était lancé d'une main plus hardie, le monde⁷⁹.

Le souvenir évoqué par Romains est ici marqué par les images récurrentes de l'unanime : les métaphores de la respiration et du flot participent à la construction d'un altruisme euphorique. L'unité organique de la ville fait signe vers le pays, l'Europe et le monde. Le caractère utopique de cette évocation est justifié par l'ancrage de cette vision idyllique dans une enfance dont la naïveté est à la fois reconnue et assumée, parce que visionnaire. Chez Duhamel, qui est l'interlocuteur de Romains dans le *Colloque de novembre*, l'internationalisme répond de même à un apprentissage ancré dans l'affect enfantin. Le discours de Romains offre un parallèle frappant avec un passage du *Jardin des bêtes sauvages* où Duhamel évoque les enfants Pasquier écoutant la grande ville, à la même personne « nous » (Laurent parlant au nom de la fratrie), qui semble inviter le lecteur à se remémorer une expérience parallèle :

Et tout cela, c'est notre domaine. On entend, aux frontières, le bruit des charpentes arthritiques et, au-delà, au-delà, commence la vie des autres : les bruits des voisins connus, des clans dont on ne peut pas tout savoir : le traînement des chaussons, la querelle quotidienne, les variations de l'amour, les rythmes du petit métier, les doléances du malade. Et, plus loin, encore plus loin, la vie des maisons voisines, la rue, torrent de bruit, et Paris, océan de bruit, et le monde entier, en rond, venant battre notre rive, le monde que j'écouterais, jour et nuit, la bouche ouverte, les

⁷⁹ J. Romains, *Le colloque de novembre*, p. 18-19.

doigts écarquillés, car je ne saurais vivre sans écouter, écouter, écouter, oui, écouter tout ce qui peut s'entendre, et le reste, surtout le reste⁸⁰.

Il faut relever ici la place que prend l'isotopie du son. Chez Duhamel, la musique symbolise un liant social, et le verbe écouter prend un sens profondément éthique, l'écoute se confondant avec l'attention à autrui⁸¹. Le thème musical, incarné dans *La Chronique des Pasquier* par Cécile, fournit ainsi une articulation entre individu et collectivité. La musique est présentée comme un moyen de communication mystérieux, mais efficace : lors du concert où son mari fait des avances à sa sœur Suzanne, la souffrance personnelle de Cécile s'impose au public entier par l'intermédiaire de son jeu au piano⁸². La musique fait du public une instance unifiée par l'empathie.

Duhamel s'approprie ainsi un élément central dans l'imaginaire de Romain Rolland. La sensibilité de Jean-Christophe, incarnation du génie musicien, repose en effet sur les éléments conjugués de la musique, de la mer, et de la communication avec le monde qu'elles permettent d'établir. Ce tressage thématique permet de mettre en images le sentiment poétique de la présence de la collectivité. Dans *L'Âme enchantée*, Rolland adapte le même parcours imaginaire pour caractériser l'impact de la révolution russe sur ses héros :

La nuit semble tomber sur l'Europe.

Que comptent les destinées de deux enfants – leurs joies, leurs peines, – ces deux gouttes d'eau, fondues en une, – dans cette mer ?... Prête l'oreille ! Tu y entendas gronder la mer. Toute la mer est dans chaque goutte. Tous ses tourments s'y répercutent. Si seulement chacune des gouttes savait, voulait entendre !... Viens, penche-toi ! Mets ton oreille au coquillage, ruisselant, que j'ai ramassé sur la plage ! Un monde y pleure. Un monde y meurt...

Mais j'y entends aussi, déjà, vagir l'enfant⁸³.

Sous le discours du narrateur transparait le « sentiment océanique » qu'évoquait Romain Rolland dans sa correspondance avec Freud, et qui est le point commun fondamental entre Jean-Christophe et Annette Rivière. Chaque partie inclut le tout, chaque destin est la métonymie du destin collectif. La prise de conscience de cette communication universelle correspond pour les héros de Rolland à l'accomplissement de l'apprentissage : il s'agit de prendre sa place dans le vaste courant des événements et des sociétés. Cette prise de conscience coïncide dans *L'Âme*

⁸⁰ *Vue de la terre promise*, CP, p. 285.

⁸¹ Voir à ce sujet l'entretien sur la musique, que j'étudie dans « *Mémoires réels et imaginaires* de Georges Duhamel : un discours en construction. », *Les écrivains au micro*, dir. Pierre-Marie Héron, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 119-139.

⁸² *Cécile parmi nous*, CP, p. 883-885.

⁸³ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1009.

enchantée avec la diffusion de l'idée de Révolution en Europe, toujours caractérisée par les motifs de la mer et de l'écoute :

Le bruissement de cette mer remplissait le monde. Il fallait être sourd, comme voulait l'être une égoïste bourgeoise qui se claquemurait dans les derniers restes, menacés, de son confort, pour ne pas entendre ce flux montant de souffrance et de révolte. Les oreilles d'Annette n'en perdaient rien. Grâce à Julien Davy, qui recevait quotidiennement de tous les pays martyrisés, principalement de l'Est de l'Europe, une masse de lettres, de documents, de cris d'appel, elle restait en communion avec cette Passion de l'humanité⁸⁴.

L'image de l'eau, de la mer, de l'océan est le symbole principal de la mise en relation avec la collectivité dans le roman-fleuve. La communion avec le collectif n'est cependant pas le lieu de la dissolution de l'individu : c'est elle qui définit au contraire une identité pleinement conquise par le personnage. Annette passe ainsi de l'identification avec la rivière à l'identification au fleuve, plus puissant, à la direction mieux définie. Il ne s'agit pas tant de se perdre dans un grand tout que Rolland emprunte au mysticisme hindouiste, que d'épouser un mouvement.

Faire sauter, sous la poussée de la vie nouvelle, les écluses de la vie morte, du passé... Quand elle se reconnaît dans cette rivière, aux moires enchevêtrées, où son Saint-Bruno de l'Himalaya lui montre l'image du moi aux myriades d'individualités, – quand elle y voit, parmi les autres, passer sa moire, et toute la ronde qui s'achemine, en tournoyant, vers l'Océan ainsi que le cortège de Bacchus indien – il n'y a point de risque que cette sagesse, ce délire sacré de l'Asie, qui réveille dans l'âme d'Europe de profonds échos (car elles sont filles de la même mère), lui fasse perdre sa dévorante activité. Elle ne se perd dans cette masse en mouvement que pour s'y retrouver multipliée. Dans cette farandole de l'esprit-Gange, qui s'achemine à gros bouillons vers l'Océan, ce n'est point l'Océan qui l'attire, c'est le fleuve. Elle l'épouse, elle sent battre dans ses artères les pas de la Grande Armée⁸⁵.

La définition de l'âme ou de l'identité personnelle en termes abstraits et en métaphores longuement filées est somme toute un élément moderniste : elle se retrouve, sous une forme stylistique plus accomplie, chez Henry James, Proust, Joyce ou Virginia Woolf. Cependant, alors que chez les modernistes la dispersion du moi et la complexité des images mettent en question la possibilité de définir véritablement une identité, chez Rolland le personnage est amené à épouser, après un long parcours initiatique, le mouvement du fleuve.

Pas plus que la famille, le groupe ne peut définir le sujet central du roman-fleuve. Il en constitue un motif important, mais Romains est le seul à lui accorder une fonction structurelle. C'est chez Romains que la place accordée à la description de la collectivité et à la réflexion sur

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1356-1357.

⁸⁵ *Ibid.*, AE, p. 1359.

l'appartenance au groupe est la plus développée ; chez Duhamel, la tentative de fondation d'un groupe ou d'inscription dans une famille intellectuelle est plutôt objet de désillusion. C'est également Romains qui développe les connotations les plus positives sur le groupe, érigé en objet de fascination, tandis que, chez Martin du Gard et Romain Rolland, la société sert plutôt de contrepoint à un individu entré en résistance contre son temps – comme il a pu le faire contre sa famille, chez Duhamel et Martin du Gard.

Si le groupe doit être maintenu dans l'attirail générique du roman-fleuve, pourtant, c'est qu'il joue quasi systématiquement un rôle d'embrayeur stylistique. L'apparition du thème de la collectivité détermine des passages qui se détachent aisément du texte, nettement encadrés et séparables ; des morceaux constituant une chaîne discontinue, proposant un parcours de lecture en pointillés, voire un parcours anthologique. La représentation du groupe concentre un certain nombre de stylèmes : passage au discours et à la première personne, passage au présent (énonciatif et gnomique), circulation entre parole du protagoniste et parole de l'auteur, pratique de l'allégorie, métaphores filées, personnification et plus généralement confusion entre termes abstraits et concrets, usage du singulier collectif, amplification syntaxique et hyperbole. Ces fragments produisent parfois l'effet de poèmes en prose insérés. Voyons par exemple la description de la poésie affreuse du « million d'hommes », motif qui scande l'ouverture de *Prélude à Verdun*, tel que le perçoivent les généraux :

Ils découvraient les propriétés physiques, antérieures et comme indifférentes à toute stratégie, du « million d'hommes » : sa fluidité, son aptitude à réparer sur place les trous qu'on lui a faits ; à envelopper, engluer, amortir la pointe qui le pénètre ; à ployer sous le coup, à s'incurver sans se rompre ; à s'allonger par coulure à travers tout un territoire pour y tendre une frontière provisoire et vivante, le « million d'hommes » se trouvant juste appartenir au même ordre de grandeur que les dimensions des États ; la facilité qu'il a de s'accrocher au terrain, de s'y coller aux moindres saillies, d'y creuser presque instantanément avec son million de paires de bras une éraflure continue où il se loge comme une gale, et le long de laquelle il se met à produire vers l'avant une espèce de frémissement de feu, de vibration mortelle ; comme si quelque chose d'exaspéré, de brûlant, d'intouchable devenait l'une des lignes naturelles du sol⁸⁶.

On retrouve ici la métaphore aquatique qui accompagne l'évocation de la collectivité ; elle renvoie ici au caractère à la fois insaisissable et fragile de ce « million d'hommes » qui coïncide avec le nombre de morts que fit la Première Guerre mondiale en France. L'emploi du singulier concrétise la fragilité, la finitude du « million d'hommes », ainsi que l'irresponsabilité des dirigeants, pour qui ce million sera désincarné et mué en matériau à travailler.

⁸⁶ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 6-7.

Ce front ennemi, devant vous. Du « million d'hommes » étalé en couche épaisse. Il ne suffit plus de le percer au bon endroit. Il faut l'user tout du long. Avant de tenter quoi que ce soit d'autre, il faut attendre qu'il n'ait plus d'épaisseur nulle part ; qu'il soit devenu mince comme une feuille de papier. Il faut enlever ça comme à la lime, comme à la râpe, comme à la varlope. Du copeau de « million d'hommes ». De l'homme tué ou de l'homme-débris par jets drus comme de la sciure⁸⁷.

Le rapport à la collectivité se décide d'abord dans la vision du monde dont chaque personnage se fait dépositaire, quelle que soit la distance à laquelle le situe le narrateur. Le lecteur est appelé à confirmer ou infirmer, examiner et remettre en question le « partage du sensible »⁸⁸ qui lui est proposé. Le rapport à la collectivité n'est jamais dans le roman-fleuve une donnée préalable : il fait surface régulièrement, mais se disperse à nouveau dans les narrations individuelles. Les représentations globales du groupe correspondent donc à autant de suspens narratifs, autant d'appels à la réflexion politique pour le lecteur. L'aspect fragmentaire qu'offrent les textes consacrés à la foule et au groupe est constant, même dans *Les Hommes de bonne volonté*. Seule une écriture fragmentaire peut présider au développement du thème. Le critère de la représentation de la totalité n'est pas vraiment opératoire pour le roman-fleuve, qui assume au contraire, à mon sens, l'impossibilité de réduire cette totalité aux dimensions de la perception de l'auteur et du texte.

3.1.3. *Le destin individuel*

Le roman-fleuve ne pense ni ne met en scène la collectivité en dehors de sa perception par l'individu. Son aspiration à rendre compte des formes de la vie collective ne le fait pas renoncer à l'évocation d'un destin individuel : il conserve au contraire le protagoniste comme ancrage

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁸ Pour reprendre l'expression de Rancière, à propos de la fonction politique de l'esthétique : « J'appelle "partage du sensible" ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpage qui y définissent les places et les parts respectives. (...) Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activités qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont une place à ce partage. » ; J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

perceptif et porte-parole. Si le roman-fleuve se donne pour but de présenter, sinon une vue totalisante du monde, du moins le passage du temps, une vie prise dans son intégralité peut sembler l'unité narrative la plus pertinente, dans la mesure où c'est un sujet à la fois nettement délimité et susceptible d'être détaillé à l'infini. Une personne constitue déjà en soi un monde et un défi à la représentation romanesque. La courbe biographique impose l'ampleur d'un roman visant à capturer la totalité d'une expérience. C'est pourquoi, aux deux extrémités chronologiques du corpus que sont *Jean-Christophe* et *Maumort*, le roman-fleuve est le cadre d'un recentrement sur l'individu. Le roman-fleuve se fait dès lors récit de vie⁸⁹. Romain Rolland écrit à Malwida von Meyenburg : « Mon roman est l'histoire d'une vie, de la naissance à la mort. Mon héros est un grand musicien allemand que les circonstances forcent à partir de seize à dix-huit ans, à vivre en-dehors de l'Allemagne, à Paris, en Suisse, etc. Le milieu est l'Europe d'aujourd'hui (...). Pour tout dire, le héros est Beethoven dans le monde d'aujourd'hui⁹⁰. » C'est donc un personnage à la fois exceptionnel et anachronique, une sorte d'incarnation du romantisme, qu'élabore Romain Rolland : le programme de lecture du roman se rapproche des *Vies* déjà composées par l'auteur⁹¹. Il ne faudra donc pas lire la vie de Jean-Christophe comme un échantillon représentatif de la jeunesse artiste du tournant du siècle, mais en prenant la mesure de sa singularité et du gouffre qui le sépare du monde contemporain. La peinture sociale ne sera dans *Jean-Christophe* qu'un contrepoint, ou un fond sur lequel se détachera l'individu : c'est là un élément de plus qui situe ce roman dans le corpus élargi des romans-fleuves.

Maumort, inversement, prend explicitement la forme des mémoires, mais est plus proche du corpus central, dans la mesure où il tend tout de même à se présenter comme métonymique – comme un roman générationnel et un roman-monde : « Le projet foisonne, prolifère de jour en jour. », écrit Martin du Gard, « J'y vois la possibilité de faire entrer, dans une vaste composition, axée autour d'un caractère très dessiné, tout ce que je souhaite dire encore, et tout ce que j'ai dans mes tiroirs de projets avortés. Un livre-somme. Le total d'une vie et d'une expérience. L'utilisation d'un millier de notes accumulées depuis quarante ans. Le testament d'une

⁸⁹ Voir *Jean-Christophe*, « Aux amis de Jean-Christophe », p. 1600 : « Il est clair que je n'ai jamais prétendu écrire un roman, dans ces derniers volumes, pas plus que dans le reste de l'ouvrage. Qu'est-ce donc que cette œuvre ? qu'avez-vous besoin d'un roman ? quand vous voyez un homme, lui demandez-vous si c'est un roman ou un poème ? c'est un homme que j'ai créé. La vie d'un homme ne s'enferme point dans le cadre d'une œuvre littéraire. »

⁹⁰ Cité dans M. Raimond, *La Crise du roman*, p. 143.

⁹¹ *Vie de Beethoven* (1903), *Vie de Michel-Ange* (1907), et *Vie de Tolstoï* (1911) qui paraît entre deux volumes de *Jean-Christophe*. Rolland écrira d'autres biographies, notamment une consacrée à Gandhi, mais sans reprendre le nom générique de « Vie ».

génération, à la veille d'une scission complète entre deux âges de l'humanité⁹². » Il ne s'agit plus cette fois de refaire *Guerre et paix*, mais *Les Essais*. Testamentaire, le livre doit enfermer à la fois la somme de l'expérience du personnage et la somme des projets littéraires de l'auteur. Mais sa valeur sera plus emblématique que personnelle. Martin du Gard requiert de son lecteur une lecture anagogique, une lecture qui mette en relation le microcosme d'une vie au macrocosme de l'Histoire.

La courbe biographique

Dans la mesure où le roman-fleuve reprend et accentue la mystique du personnage vivant, dans la mesure également où il tend à une véracité historique maximale, on peut se demander si les auteurs n'adoptent pas face à leurs protagonistes la posture du biographe. C'était bien là ce dont se plaignait Martin du Gard, se sentant réduit au simple rôle d'« historiographe », face à des personnages mus comme par une nécessité interne. Il faut donc ici se demander à quel point le modèle biographique peut éclairer les structures du roman-fleuve⁹³.

L'ambition d'une biographie est d'ériger une personne en figure. Le biographique suppose en effet un double mouvement d'approfondissement d'un portrait individuel et d'inscription du personnage dans l'Histoire⁹⁴. Je propose de ramener la généricité biographique⁹⁵ aux quatre critères suivants : saisie rétrospective d'une vie dans son intégralité, développement d'un système de causalité historique et sociologique, situation de la personne dans l'espace et le temps, au sein d'un milieu et d'une époque, et enfin élaboration de l'histoire intellectuelle de la

⁹² 15 avril 1942, *Journal*, t. 3, p. 486.

⁹³ Alexandre Gefen a proposé un rapprochement entre collections de biographies et cycle romanesque dans « Trains de vie : cycle et collections biographiques dans les années 30 », *Cycle et collection*, A. Besson, V. Ferré et C. Pradeau (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 153-164.

⁹⁴ La généricité ainsi proposée concilie ainsi les modèles de l'autobiographie et des mémoires, tels que les définit Jean-Louis Jeannelle : « L'autobiographie rend compte de ce qui distingue un sujet, c'est-à-dire une identité telle qu'elle s'est peu à peu construite dans un contexte familial et social donné ; les Mémoires attestent une vie dans sa dimension publique et collective : trajectoire dont on reconstitue la cohérence générale (origines, formation, engagements, tournants), regard porté sur une période historique circonscrite (guerre, crise nationale, génération), peinture d'une action, politique, militante ou professionnelle, ayant conduit son auteur à se tenir au cœur des conflits d'une époque donnée. » ; J.-L. Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle*, p. 13.

⁹⁵ Voir pour des définitions plus approfondies *Poétique* n° 63, « Le biographique », 1985 ; J. Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, PUF coll. « Écritures », 1988 ; D. Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, et D. Madelénat, « Biographie et roman, je t'aime, je te hais », *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991, p. 235-247 ; et le numéro de *Littérature*, n° 128, « Biographiques », décembre 2002.

personne. Si les trois derniers critères sont largement illustrés par le roman-fleuve, le premier, sans être tout à fait exclu, est contourné.

L'inscription de l'histoire des personnages dans une causalité sociale accompagne logiquement l'esthétique naturaliste ou post-naturaliste du roman-fleuve. Enfance, adolescence, éducation et formation intellectuelle occupent une place majeure. Il est d'ailleurs intéressant de souligner la proximité des formations reçues par des protagonistes que réunit leur idéal socialiste et pacifiste. La formation de Jacques est marquée par l'entrée à l'École Normale, puis par le refus de la voie du savoir institutionnel et l'apprentissage du politique en Suisse. Les études littéraires à l'École Normale seront en revanche achevées par Jallez et Jerphanion. Antoine Thibault et Laurent Pasquier ont tous deux fait des études de biologie et de médecine. Cécile Pasquier et Jean-Christophe sont dépositaires de deux types de génie musical, ceux du compositeur et de l'interprète. Cette convergence entre roman-fleuve et modèle biographique peut également tenir à la prégnance du schéma de l'apprentissage.

Là où, cependant, le roman d'apprentissage focalise l'attention sur l'acquisition d'une sagesse et l'accomplissement d'une vocation personnelle, la narration biographique oscille entre vie publique et vie privée, entre intimité et politique : elle cherche à donner au protagoniste une place dans l'Histoire. L'inscription dans une époque est spectaculairement illustrée par l'entrée dans l'Histoire de Jacques dans *L'Été 1914*, et d'Antoine dans *l'Épilogue*. L'Histoire s'engouffre dans le privé et contraint les deux frères, l'un politiquement conscient et l'autre confortablement égoïste, à s'ériger en héros pacifistes et en symboles d'une génération. Il en est de même pour Jerphanion et les autres personnages que Jules Romains réunit à Verdun. Chez Duhamel ou chez Romain Rolland, l'entrée de l'Histoire ne s'opère pas par le truchement du personnage, mais par l'orientation du discours narratif. La guerre est repoussée dans les marges du récit, mais le roman est entrecoupé de passages qui tendent au discursif et qui élaborent le bilan d'une évolution sociale et intellectuelle : ascension de la bourgeoisie intellectuelle et déclin du rationalisme pur dans la *Chronique des Pasquier*, influence de la Révolution russe dans *L'Âme enchantée*.

L'élaboration d'une histoire intellectuelle, enfin, est illustrée par la vocation artistique des protagonistes. Le sujet le plus visible des *Thibault*, jusqu'à *L'Été 1914*, est l'apprentissage de Jacques, personnage d'écrivain avorté ou sacrifié. Mais elle se poursuit chez Antoine : le véritable apprentissage d'écrivain est accompli par le moins héroïque des deux frères, qui finit lui-même le roman, l'historiographe s'étant retiré du destin de ses personnages. Le modèle

d'Antoine est reconduit par Laurent Pasquier, qui comme lui reçoit une première formation en sciences exactes – le fonctionnement de l'institut de recherche où il travaille étant central dans *Les Maîtres* et *Le Combat contre les ombres* – puis répond tardivement à une vocation littéraire en écrivant ses mémoires. Maumort, enfin, relaie cette figure du mémorialiste, et, comme la *Chronique des Pasquier*, Maumort montre une certaine diversité générique, faisant place aux correspondances comme à l'écriture diariste. L'examen du modèle biographique, en effet, répond aussi à un choix de poétique récurrent dans le roman-fleuve : l'insertion de documents fictifs, lettres ou fragments de journaux⁹⁶.

Le modèle biographique fait cependant problème, car le premier critère, le choix d'une figure individuelle dépeinte de la jeunesse à la mort, ne rend compte que de *Jean-Christophe*, *L'Âme enchantée* et *Maumort*. On peut concéder que l'idée initiale des *Thibault* s'enracine bel et bien dans un contenu biographique. Martin du Gard raconte dans son *Journal*, au lendemain de la Grande Guerre, une conversation qu'il a eue à propos de la mort de Pierre Margaritis :

Et il me dit tout à coup ceci, qui ravive une idée que j'ai eue si souvent depuis un an : « Quel beau roman cela ferait, que cette vie-là ! » Et j'y pense, en effet : l'enfance, l'escapade au Havre, Mettray⁹⁷, les années perdues sans direction, l'orientation peu à peu ressaisie, le mariage, l'effort de volonté de ce travail tardif, l'énorme et vertigineuse progression de son intelligence et de son génie, la guerre, la souffrance, la « vie intérieure », l'épuration, l'hôpital, la mort consciente⁹⁸.

Le roman inclut des éléments réels, en hommage au disparu, mais les biographèmes retenus sont répartis entre les deux frères. Seront attribués à Antoine la mort consciente, et les derniers mots de Margaritis tels qu'ils ont été rapportés à Martin du Gard : « plus simple qu'on ne croit ». La narration fragmentaire des *Thibault*, ainsi, ne tente pas de saisir dans son intégralité la courbe d'une vie : elle nous présente simultanément différents âges de la vie. La réflexion du biographe est discontinue : alors que l'enfance et l'adolescence sont représentés par Jacques, l'âge mûr et la vieillesse sont représentés par le père, et la jeunesse et le début de la maturité sont incarnés par Antoine. Il en est de même dans *les Hommes de bonne volonté* : l'enfance est déléguée à Louis Bastide et Françoise, et les apprentissages de la jeunesse, jusqu'à l'âge mûr, à Jallez et Jerphanion. *Les Hommes de bonne volonté*, comme *Les Thibault*, sont le lieu d'une

⁹⁶ J'ai développé ce point dans « Une interrogation romanesque du biographique : *Les Thibault* », *Martin du Gard et le biographique*, dir. Hélène Baty-Delalande et Jean-François Massol, Ellug, 2009, p. 107-124.

⁹⁷ Où Margaritis est envoyé après sa fugue, et qui deviendra le pénitencier de Crouy dans le roman.

⁹⁸ *Journal*, t. 2, p. 68.

démultiplication de la courbe biographique. Mais fondamentalement, c'est un élan biographique dédoublé qui se manifeste dans ces deux romans-fleuves. La figure du bourgeois pacifiste représentée par les frères Thibault est double, de même que Jallez et Jerphanion représentent les deux faces de l'intellectuel engagé dans son temps : le politique et l'écrivain.

Un autre élément vient saper décisivement le modèle biographique dans le roman-fleuve : il s'agit du traitement de la mort des protagonistes. Le roman-fleuve peut mettre en scène, comme une biographie, un destin accompli (Jean-Christophe, Annette Rivière, Salavin, Maumort) ; pourtant ses figures peut-être les plus emblématiques voient leur destinée interrompue – c'est le cas pour Jacques et Antoine Thibault, ainsi que Marc Rivière. Dans le genre biographique, la mort n'est pas en elle-même signifiante, c'est une simple reconquête du factuel sur l'écriture d'une destinée. C'est ainsi qu'est présenté le décès de Maumort : tout comme celui d'Antoine, il vient interrompre l'écriture à un moment que le scripteur n'a pas choisi. Dans l'ultime projet romanesque de Martin du Gard, centré sur un protagoniste unique, la fin du roman doit correspondre à la fin d'une vie : le roman est interrompu par la mort matérielle du personnage. L'auteur lui-même ne choisira pas : il laissera sa propre mort interrompre aussi le journal de Maumort⁹⁹. Dans *Jean-Christophe* et *L'Âme enchantée*, la mort du protagoniste n'est pas représentée par la pure interruption matérielle du texte, c'est une scène à faire : elle est attendue et poétisée. Moment de ressaisie symbolique de l'ensemble du texte, elle n'en change pas radicalement le sens.

Dans *Les Thibault*, comme pour Marc Rivière, la mort donne au contraire une autre signification au destin des personnages. En lisant le *Tolstoï* de Zweig, Martin du Gard se prend à rêver qu'on expliquera ses œuvres de la même manière¹⁰⁰. Il cite notamment le passage où Zweig met en évidence la place de la mort dans l'œuvre de Tolstoï : « Les yeux de Tolstoï *ne peuvent apercevoir la vie que telle qu'elle est*, c'est-à-dire dominée par l'ombre de la mort.¹⁰¹ » Par le double point d'orgue que constituent la mort du père et la guerre, la structure générale des *Thibault* confirme cette notion d'ombre portée. Le décès du père, à qui on a caché la gravité de son état, rend à un personnage odieux une grandeur dans le pathétique. La mort de Jacques invalide dans une grande mesure sa posture héroïque. La mort d'Antoine nous le montre enfin

⁹⁹ Voir *Journal*, t. 3, 15 mai 1942, p. 492.

¹⁰⁰ *Journal*, t. 2, p. 869.

¹⁰¹ Zweig, *Tolstoï*, Victor Attinger, 1928, p. 74.

lucide. Ces trois morts, scansion principale du roman¹⁰², viennent brutalement contredire la construction de soi que narraient les différents tomes.

Leur mort absurde met fin à l'élan biographique des deux frères, comme elle met fin à l'activisme politique de Marc. Le biographique réside dans la transformation fictionnelle minimale qui consiste à faire d'une vie un destin. Mais le destin de nos personnages est spectaculairement interrompu. Leur décès s'oppose à celui de Jaurès, qui fait sens dans sa trajectoire politique. Dans leur gratuité apparente et leur pathétique, ces trois morts semblent en revanche cruellement disproportionnées. Ni Jacques ni Marc ne parviennent à rendre leur sacrifice signifiant : l'événement vient interrompre brutalement la construction de la figure politique. La mort les empêche de se forger en héros du socialisme et du pacifisme, et met ainsi fin à l'élaboration pour eux d'un sens et d'un destin : ce sont des martyrs pour rien. Le biographique implique non seulement d'envisager un personnage fictif comme une personne, mais aussi l'inverse : dans son ambition historique, la biographie est une machine à transformer la personne en personnage – par la stylisation, l'apport d'un sens, la mise à jour d'une cohérence. En faisant éclater cette cohérence, la mort des protagonistes les prive du biographique. De fait, pour les auteurs de roman-fleuve, cette génération n'a pas eu la possibilité d'une construction biographique. Les trois personnages ne parviennent pas à acquérir une stature historique : ce sont les symboles d'une génération sacrifiée, d'individus engagés dans un conflit si irrémédiable avec leurs contemporains – tels les héros idéalistes que décrit Pavel dans *La pensée du roman* – qu'il ne peut se résoudre que par leur disparition.

L'individualisme

Le roman-fleuve fait une place importante à des personnages qui ne peuvent jamais véritablement prendre place parmi leurs contemporains. Non seulement son sujet peut être ramené au développement d'une vie unique, mais l'opposition de ce destin unique à une collectivité désenchantée constitue un fil rouge de ces romans. Le choix de la courbe biographique correspond ainsi à une orientation idéologique largement partagée. On l'observe

¹⁰² Melvin Gallant dégage dans *Les Thibault* une structure tripartite dont chaque unité aboutit à la mort d'un personnage ; M. Gallant, *Le thème de la mort chez Roger Martin du Gard*, Klincksieck, 1971, p. 89.

chez Romain Rolland, qui peint des êtres d'exception, de Jean-Christophe – le musicien de génie qu'il ajoute à son panthéon personnel aux côtés de Beethoven et de Michel-Ange – à Annette Rivière, que son statut de femme et de mère célibataire rend doublement marginale. Ces protagonistes lui permettent de représenter une société à contre-jour. *La Foire sur la place*, qui correspond à la description du Paris de la Belle Époque, est un contrepoint pamphlétaire au personnage de *Jean-Christophe*. L'apologie, implicite ou explicite, de l'individualisme chez Romain Rolland est liée à une posture d'anti-conformisme radical, provoquée par l'engouffrement des intellectuels dans la propagande guerrière, contre lequel s'insurge l'auteur dans *Au-dessus de la mêlée*. Il s'agit de préserver une indépendance d'esprit, envers et contre tous.

Cette revendication est mise en scène dans le roman-fleuve, relayée par un protagoniste confronté au conformisme social. Ces passages se font extrêmement oratoires, et la parole hésite alors entre discours direct, monologue intérieur et doublage de la voix par le narrateur, voire l'auteur dont les positions publiques parallèles sont connues du lecteur. C'est ainsi une parole résolument pamphlétaire qui surgit périodiquement dans les romans-fleuves de Romain Rolland, relayant le discours de ses manifestes.

C'est de tous les temps. Mais ce qui est du nôtre, c'est que les nôtres, nos hommes, nos biens, les intellectuels et tous leurs Saints-Sacrements d'idéologies démocratiques, aient passé au rôle de courtisans. Quand c'était une aristocratie dégénérée qui se prostituait, nous n'avions qu'à laisser faire : creuse ta fosse ! mes champs, en dessus, pousseront plus drus. Mais à présent, ce sont mes champs qui pourrissent ; et qui trahissent, ce sont mes idées, mes mots-lumières, mes paroles-sources, où s'alimentait le grand individualisme. L'Indépendance de l'Esprit... Où a-t-elle passé, l'indépendance ? Dans le meilleur cas, à jouer l'opposition constitutionnelle à un régime qu'elle ménage, car elle entend s'en assurer la succession, et par avance elle endosse charges et tares de l'héritage¹⁰³.

L'évocation des rapports féodaux liés à l'Ancien Régime, et l'inscription absurde d'une indépendance d'esprit allégorisée dans un système économique fait de négoce et d'intérêts bien compris renforcent ici l'idée d'une trahison, voire d'une prostitution de l'esprit. La tonalité de ces passages touchants à l'individualisme est extrêmement solennelle ; ce sont des morceaux d'éloquence judiciaire déployant toutes les ressources de la rhétorique. Mais cette rhétorique est également hantée par une angoisse : manifestée ici par les images de la fosse et du pourrissement, elle est incarnée par le Monstre qu'imagine Annette Rivière. Cherchant à faire percevoir à ses

¹⁰³ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1035-1036.

élèves la gravité de la guerre, Annette leur fait lire l'épisode de la mort de Petia dans *Guerre et paix*, mais se désespère de leur passivité :

Ils s'épanouissent, quand ils ont abdiqué leur jugement personnel (cet encombrement !) dans la pensée en gros, dans l'opinion de masse, qu'elle se nomme École, Académie, Église, État, Patrie, – ou qu'elle ne se nomme pas, et qu'elle soit l'Espèce, – ce monstre aux yeux sans lumière, auquel on attribue une sagesse providentielle, et qui rampe au hasard, plongeant sa trompe gloutonne dans la vase du marais, d'où il sortit un jour, et qui l'engloutira¹⁰⁴...

La collectivité représente donc aussi le danger mortel d'une abdication du jugement. Le statut des groupes, ici allégorisés comme ils peuvent l'être chez un Jules Romains croyant encore au rassemblement possible des bonnes volontés, représente donc une ligne de faille dans le corpus des romans-fleuves : les divergences entre les différentes interprétations de la dynamique collective peuvent être rattachées au dégagement progressif d'un pessimisme historique. Après l'absence de réaction socialiste et pacifiste au déclenchement de la Première Guerre¹⁰⁵, après l'échec de la SDN, l'émergence des nationalismes montre au contraire le danger que peut représenter la manipulation des foules. Aussi, à l'autre extrémité chronologique de notre étude qu'est la Seconde Guerre mondiale, la position de Martin du Gard, confronté au régime de Vichy, est parallèle :

Incroyable à quel point je reste imperméable à la propagande à grand orchestre contre l'ennemi numéro un, la cause de tous nos maux : l'individualisme. Là encore, je crois que le gouvernement de Vichy, incliné par le souffle collectiviste qui passe sur la planète, tourne le dos à la vérité. Il m'est impossible de voir dans l'individualisme un péril pour l'homme ou pour la société. (...) J'ai beau tourner et retourner le problème, en me défiant de tout parti pris, je ne vois dans l'individualisme qu'une source de progrès pour l'homme, et, partant, la civilisation¹⁰⁶.

Martin du Gard stigmatise ici les dangers du sentiment collectif qui a été exploité par les régimes totalitaires, ce qui l'éloigne beaucoup des conceptions et de l'esthétique de Romains. La volonté de se démarquer de ce dernier apparaît d'ailleurs de manière récurrente dans les derniers volumes du *Journal*, comme dans cette fiche, où il formule la primauté de l'individu sur la collectivité, et dénie à celle-ci toute forme d'existence autonome :

De plus en plus, nous tournons le dos à cette notion (que je crois essentielle pour le bien-être et

¹⁰⁴ *Mère et fils*, AE, p. 484.

¹⁰⁵ Dans *Le Monde d'hier*, Zweig reprend ainsi la désillusion que développe *L'Été 1914* : « Nous mettions notre confiance en Jaurès, en l'Internationale socialiste ; nous croyions que les cheminots feraient sauter les rails plutôt que de laisser embarquer pour le front leurs camarades traités en bétail de boucherie ; nous comptions sur les femmes, qui refuseraient au Moloch leurs enfants, leurs maris ; nous étions persuadés que la force spirituelle, que la force morale de l'Europe s'affirmerait triomphalement au dernier instant critique. » ; S. Zweig, *Le Monde d'hier*, p. 249.

¹⁰⁶ Martin du Gard, 2 février 1941, *Journal*, t. 3, p. 377-378.

le bonheur moral des hommes) : que l'organisation de la société doit s'adapter à l'individu, et non le contraire. La collectivité n'est qu'un groupement d'individus ; elle n'est rien par elle-même ; la société est dans la dépendance de l'individu, et il est absurde d'avoir imaginé que l'individu doit subir cette entité, et souffrir à cause d'elle, et se sacrifier à elle pour un soi-disant « bien général », « intérêt général » qui n'est qu'une abstraction. (...)

C'est un devoir de salut public que de lutter contre la domestication de l'individu (qui est l'élément *réel, fondamental*) au profit de la communauté (qui est une conception abstraite, arbitraire)¹⁰⁷.

C'est ici encore le pacifisme, autant que l'humanisme fondamental de Martin du Gard, qui s'expriment : la soumission à l'intérêt général, de son point de vue, n'a servi qu'à envoyer plus efficacement les individus à l'abattoir. D'où la nécessité d'altérer une vision dominante de la société fondée sur une confiance aveugle en celle-ci. C'est pourquoi, pour Maumort, le privilège accordé à l'individualisme répond à un besoin de penser *contre* son temps. Il exprime ainsi la position anachronique qu'il se sent occuper face à ses contemporains :

Revenu chez moi, comme c'est mon droit, il est étrange que je m'y sente « mauvaise conscience ». Comme si j'usurpais une place à laquelle je n'ai tout à fait raison de prétendre. « Mauvaise conscience », parce que je me sens en désaccord, en contradiction avec mon temps.

On n'échappe pas à son temps. Bon gré, mal gré, notre chemin est celui que nous trace l'histoire. Eh bien, depuis longtemps déjà, depuis un quart de siècle surtout, le chemin a tourné ; et je n'ai pas voulu m'en apercevoir, je n'ai pas consenti à prendre le tournant. C'est dans ce sens que je suis un « anachronisme »¹⁰⁸...

L'éthos de Maumort est réactionnaire, mais il faut accorder à ce terme un sens éthique au lieu d'une connotation péjorative. Le culte de l'individualisme chez Maumort correspond plutôt à l'expression philosophique de la nécessité de penser par soi-même. C'est pourquoi il revendique une posture de retrait, une fonction non de protagoniste mais de spectateur, symbolisée par la position de l'observateur accoudé au parapet, regardant le flot qui dévale en dessous. On lit dans les « Dossiers de la boîte noire » : « Nous sommes à une de ces époques chaotiques où certains esprits indépendants, ceux qui ont le goût de l'ordre en même temps que le culte de la liberté, sont condamnés à une attitude de spectateurs silencieux, fort occupés qu'ils sont à préserver de ces remous l'intégrité de leur vie intérieure¹⁰⁹. » Roman de la vie intérieure autant que roman de la distanciation politique, *Maumort* est le cadre d'un recentrement sur soi.

Le roman-fleuve aborde à plusieurs reprises le rapport alternatif et conflictuel entre public et privé. Étant militaire, Maumort se dédouble en un personnage public marqué par la virilité et l'obéissance aux codes, et un personnage privé miné par le doute et l'instabilité. Le protagoniste

¹⁰⁷ Martin du Gard, octobre 1957, *Journal*, t. 3, p. 1115.

¹⁰⁸ *Maumort*, p. 845.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1034.

articule donc un individualisme de confrontation à une société dans laquelle il ne peut plus s'inscrire, et un travail de connaissance de soi, une introspection érigée en discipline. L'individualisme dépasse ainsi la question politique pour englober à son tour la question de l'éthique personnelle – qui ne saurait plus, chez Martin du Gard, être garantie par la religion. D'où une remise en question perpétuelle des catégories morales héritées du siècle précédent, où est né *Maumort*. Cette remise en question tient à ce que le personnage peut dévoiler de plus intime, puisqu'il s'agit essentiellement d'une tolérance nouvelle vis-à-vis de la sexualité. Ce phénomène n'est pas propre à *Maumort* : bien plus que ne pouvait l'être le roman naturaliste, le roman-fleuve est le lieu du développement d'un discours libertaire sur l'intime. En termes de sexualité, la conformité à une morale conventionnelle ou simplement majoritaire n'est jamais imposée. Romain Rolland aborde furtivement le thème du lesbianisme – sans la vision profondément conflictuelle qu'on peut trouver chez Proust – et frontalement celui de la fille-mère ; Jules Romains évoque l'adultère, l'avortement et l'échangisme ; Martin du Gard décrit des amours qui se passent du mariage et aborde l'homosexualité de manière approfondie dans *Maumort*, s'efforçant de tenir une position intermédiaire entre le déni du roman proustien et la confession gidienne. Le discours libertaire peut et doit être développé, dans la mesure où chaque individu peut différer radicalement d'autrui en termes de sexualité. La découverte de la sexualité renvoie en effet aussi à l'incommunicabilité entre les êtres, idée qui parcourt douloureusement l'ensemble de la production romanesque de Martin du Gard. Les multiples scènes initiatiques que traverse le héros mettent en scène l'incompréhension fondamentale vis-à-vis d'autrui dans laquelle nous sommes enfermés – et dont *Maumort* tente de s'affranchir. Mais elles sont aussi le cadre de l'émergence d'un monde intérieur, que le mémorialiste s'efforcera d'explorer. Telles sont les leçons que *Maumort* attribue rétrospectivement à la première scène adolescente de voyeurisme qu'il rapporte :

Si j'ai attaché tant d'importance à cet incident c'est parce qu'il me semble bien qu'il a été le premier choc émotif qui ait déclenché en moi des réactions d'un caractère absolument personnel ; le premier qui m'ait obligé à contenir un secret, et, par là, à m'affranchir de l'univers familial ; le premier qui ait donné lieu à une manifestation de vie intérieure ; le premier enfin qui ait éveillé en moi la conscience de l'étanchéité des êtres ; mais aussi le fier, le dilatant, le capiteux et le fortifiant sentiment de notre solitude¹¹⁰.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Cependant, Martin du Gard ne peut permettre à son protagoniste de se barricader en son for intérieur. La retraite au Saillant, la propriété qui reflète métonymiquement la personnalité de Maumort en même temps qu'elle rappelle le Tertre où Martin du Gard a élu domicile pour travailler, est inévitablement interrompue par l'irruption des troupes allemandes. Le retrait du monde ne peut être tout à fait assumé. La situation solitaire de Maumort « offre un spectacle qui peut paraître scandaleux aux yeux de cette société nouvelle et moins injuste qui se dessine déjà à l'horizon et s'imposera sous peu, sans doute, au monde civilisé »¹¹¹. Le personnage incarnant l'individualisme doit donc être situé à la frontière, à la fois en dedans et en dehors de la société. Individualisme n'est pas égoïsme : Marc se sacrifiera involontairement, mais il est de toute façon décidé à le faire, pour la communauté ; de même que Jacques, bien qu'objecteur de conscience, et lucide quant à une soumission illusoire à l'intérêt général.

Marc, acculé à son *moi*, et le sondant, reconnaissait que ce moi n'avait de sève et de durée que grâce aux canaux qui montaient du *soi* de la communauté. Pour se sauver, il faut sauver le *soi*, ou périr avec lui... (...) Qu'ai-je à dire, moi Marc, qui soit digne et capable de survivre ? Et si je ne l'ai pas (si je ne l'ai pas encore... Qui sait, plus tard ?...) mon seul devoir n'est-il pas, jusqu'à la dernière minute, de lutter pour le navire qui sombre¹¹² ?

L'individualisme est donc bien présenté dans le roman-fleuve de manière positive : il évite l'écueil de l'égoïsme ou de l'aveuglement envers autrui. Au contraire, c'est par le culte de l'individualisme que le respect et la connaissance d'autrui peuvent véritablement se développer. Maumort conclut en ces termes ses confidences sur sa période d'exploration et d'émancipation sexuelles à Saint-Léonard :

J'écris tout ceci avec une complaisance évidente. J'écris tout ceci pour *moi*, par plaisir, pour le plaisir de retourner en arrière, et de regarder, avec mon regard d'aujourd'hui, ce passé que j'ai vécu dans l'inattention et la spontanéité des jeunes.

Mais en écrivant *pour moi*, je ne suis pas certain de n'écrire que pour moi. À force d'écrire pour soi tout seul, il arrive que, sans l'avoir prémédité, on se trouve avoir aussi écrit pour tout le monde¹¹³.

Il y a donc une « ruse de la raison » de l'écriture intime. L'écriture de soi est écriture pour les autres, elle peut servir de miroir au lecteur. En définitive, l'exploration de l'intime permet aussi de communiquer avec la communauté, et l'approfondissement de la connaissance de soi permet de retourner vers la compréhension d'autrui – de même que dans le *Discours sur l'origine de*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 845.

¹¹² *L'Annonciatrice*, AE, p. 1092.

¹¹³ *Maumort*, p. 207.

l'inégalité parmi les hommes le développement d'une anthropologie se fonde sur une exploration autobiographique des origines. Il ne s'agit cependant pas, dans la perspective du roman-fleuve, d'aboutir à un approfondissement philosophique de la connaissance de l'homme. L'angle est plus moraliste qu'épistémologique – sans être purement moralisateur. Le personnage de Maumort, porte-parole de l'auteur qui se confond parfois avec lui, s'intéresse plus encore à l'étude des caractères qu'à l'anthropologie ou la sociologie :

Si Maumort avait à résumer en trois lignes les sujets qui ont occupé toute une existence de réflexion solitaire et insatiable, il dirait : *tout l'effort de mon esprit s'est limité à écarter les apparences pour approfondir en moi la connaissance de moi-même et la connaissance des hommes*. Pas métaphysicien pour un sou : aucune inquiétude de l'infini, mais psychologue, mais moraliste : une curiosité sans limites pour tous les spécimens humains, à commencer par le plus proche : lui-même¹¹⁴.

L'individualisme correspond ainsi à un choix éthique formulé dans le roman-fleuve par des personnages qui endossent volontiers le rôle de moralistes.

Le roman-fleuve est structuré par un double mouvement d'élargissement, passant par le détail pour retourner à la vision globale. De même que l'étude de l'individu s'avère un passage obligé pour approfondir la connaissance de la collectivité, le roman-fleuve part du roman familial pour s'élargir aux enjeux politiques d'une époque. L'Histoire est petit à petit incluse dans l'histoire. C'est donc son élan de totalisation qui *engage* le roman dans son temps. Benoît Denis souligne que l'ambition mimétique totale des romans-fleuves conduit à fournir une image complète de la société, y compris politique¹¹⁵. L'élargissement d'échelle qui se joue au moment de la délimitation du sujet du roman-fleuve implique un élargissement à l'Histoire, thème qui constitue le deuxième moment de ce chapitre.

¹¹⁴ *Maumort*, p. 1019.

¹¹⁵ « L'ambition démesurément totalisante de ces cycles romanesques relève également de la volonté d'engagement, puisqu'il s'agit d'englober dans son entier la réalité sociale et politique de l'époque pour parvenir à une ouverture maximale sur le monde : significativement, ces fresques, dont le début tient souvent de la chronique familiale, élargissent progressivement le champ narratif jusqu'à atteindre au politique dans sa généralité la plus grande, la trajectoire des protagonistes principaux s'identifiant ainsi graduellement au réel historique et social qui les environne. » ; B. Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil coll. « Points essais », 2000, p. 250.

3.2. LE TEMPS, L'HISTOIRE, LA GUERRE

Les romans de notre corpus sont souvent comparés à des fresques historiques et générationnelles. Cela demande à être nuancé. Le roman-fleuve fait place au temps long, mais ne représente jamais le passage du temps de manière continue. À *la recherche du temps perdu*, le roman exhibant le plus ouvertement le thème du passage du temps, à travers les masques méconnaissables du Bal des têtes, couvre une période relativement brève et peu ancrée dans le temps historique ; puis une autre, plus brève encore, après une longue ellipse dont la durée n'est pas spécifiée. *Les Thibault* couvre une dizaine d'années, jusqu'à la guerre, et s'achève en novembre 1918. Le temps du roman-fleuve est un temps troué, et seule la guerre oblige à le replacer dans l'univers de référence historique. En réalité, la Belle Époque – si elle est située de manière allusive par Proust, par le biais de l'Affaire Dreyfus et des références culturelles – est plutôt hors de l'Histoire chez Martin du Gard.

Reste que l'inscription dans le temps, le passage et la matérialisation du temps sont, tant pour Tiphaine Samoyault que pour Christophe Pradeau¹¹⁶, le foyer thématique essentiel du roman-monde et du cycle romanesque. Leur analyse s'inscrit donc dans la continuité de la thèse de Ricœur selon laquelle la fonction fondamentale du roman est de reconfigurer notre expérience du temps pour la rendre accessible, là où l'exploration spéculative ne conduit qu'à des apories¹¹⁷. On voudrait ici éprouver cette hypothèse à l'aune du corpus du roman-fleuve, et montrer quelles « variations imaginatives » sur le temps, pour emprunter l'expression de Ricœur, s'y déploient.

La première manifestation du temps à laquelle est on est confronté à la lecture du roman-fleuve est son versant historique¹¹⁸. Le temps historique est inscrit dans le roman-fleuve, dont

¹¹⁶ Voir le troisième chapitre de la première partie de *Romans-mondes*, « Temps, guerre et roman », et le quatrième chapitre de *L'idée de cycle romanesque*, « Temps inclus ».

¹¹⁷ Ricœur, *Temps et récit I*, p. 12.

¹¹⁸ Maurice Rieuneau fait de la relation entre individu et histoire un critère générique du roman-fleuve, en montrant que cette problématique naît de la forme longue : « L'apport original de la génération de 1885 (...) consiste peut-être en ceci qu'elle a senti qu'une forme romanesque impliquait un sens, une problématique, et donc une idéologie. (...) Je veux dire que le roman-fleuve, par sa durée, par le temps dont il dispose, par sa masse et sa construction nécessaire ne se contente pas de véhiculer des idées, et en particulier des idées sur l'histoire ; il est essentiellement porteur d'une idéologie bien précise, celle qui situe les individus dans des ensembles qui les englobent et dominent, qui pose la question des rapports de l'individuel et de l'historique. » ; M. Rieuneau, « Réflexions sur le roman-fleuve : formes et idéologie », *Cahiers de Malagar*, n° 3, été 1989, p. 96.

l'intrigue s'aménage autour des repères que sont les événements passés. Mais dans l'ensemble du référentiel historique qu'adopte le roman-fleuve, un événement est particulièrement mis en relief, comme une étoile dont le poids déforme l'espace-temps et modifie les trajectoires autour d'elle : la guerre. L'entrée en guerre interrompt une narration linéaire qui vient se briser contre ce barrage. Elle déforme en particulier la temporalité narrative, le rythme qui liait l'espace textuel au déroulement temporel. Par les difficultés épistémologiques qu'elle pose, elle oblige à réévaluer à la fois la composante historique et la conception du Temps qui se dégagent du roman-fleuve avant son irruption. La question de la représentation de la guerre permettra ainsi de passer de l'étude du temps historique à celle des déformations de l'espace-temps, des images et conceptions mythiques d'un Temps métamorphosé.

3.2.1. L'Histoire dans la fiction

La fiction du roman-fleuve est inscrite dans l'Histoire, de sorte que son horizon référentiel coïncide en grande partie avec celui du lecteur. Tout roman est pourvu de l'univers de référence « à deux étages » que décrit Benjamin Hrushovski¹¹⁹ : il construit d'une part un cadre de référence interne, un « monde » parallèle avec ses personnages, ses lieux et ses histoires ; et s'inscrit d'autre part dans un cadre de référence externe, qui peut ressortir de l'idéologie, de faits scientifiques, de l'histoire – cadre de référence qu'habitent l'auteur et le lecteur. Sans se recouvrir tout à fait, ces cadres de référence se rencontrent en de nombreux points ; l'effet illusionniste du roman-fleuve implique de les superposer aussi précisément que possible. L'illusion mimétique consistera précisément à faire croire au lecteur que le cadre de référence interne se confond avec le cadre de référence externe. Or ce cadre de référence externe est défini essentiellement, dans le roman-fleuve, par l'Histoire récente. La dimension historique semble une conséquence obligée du postulat hyperréaliste. À ce titre, les romans-fleuves tendent vers le roman historique : bien qu'habités par des protagonistes fictifs, ils sont à la limite des genres factuels. Comment concevoir cette parenté paradoxale ?

¹¹⁹ B. Hrushovski, "Fictionality and Frames of Reference: remarks on a theoretical framework", *Poetics Today* 5:2, 1984.

Le récit de fiction peut bel et bien, selon Ricœur, imiter le récit historique : il suffit que le lecteur écoute la voix narrative comme une voix racontant son propre passé, un passé comparable dans sa véracité et sa virtualité à celui de l'historien. Le narrateur, adoptant la voix de l'auteur, suscite dès lors une suspension d'incrédulité particulière : « les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix »¹²⁰, explique Ricœur. Ainsi, tout en récusant la posture de l'historien dans les paratextes, les auteurs reprennent à leur compte les exigences de véracité, de recul et d'éclaircissement auxquelles sont soumis les historiens. La fiction est dès lors « quasi historique » : elle construit un ensemble de repères, un passé à la fois fictif et convaincant. Cependant, ce pacte de lecture ne promet pas d'élaboration véritablement historique du discours, dans la mesure où il s'agit de décrire un passé à la fois inextricable et trop proche. On s'attachera ici à éclairer les relations entre histoire¹²¹ et auteur, avant de pouvoir étudier la dynamique qui relie Histoire et intrigue dans le roman-fleuve.

Portrait de l'auteur en historien

Bien que la dimension historique semble découler nécessairement des postulats poétiques du roman-fleuve, les paratextes manifestent le caractère problématique de la place à accorder à l'Histoire dans l'écriture, et livrent des réponses différenciées. Duhamel exprime frontalement un refus de la posture de l'historien. L'approche traditionnelle, en effet, de l'inscription de l'Histoire dans le roman consiste à la repousser à l'arrière-plan, comme Thackeray recommandait de le faire avec les personnages historiques. L'Histoire n'influe pas *a priori* sur l'intrigue : elle lui sert de décor. Telle est la stratégie à laquelle se range Duhamel dans sa *Chronique de Paris au temps des Pasquier* :

¹²⁰ Ricœur, *Temps et récit III*, p. 344-345.

¹²¹ J'écris histoire avec une minuscule dans le sens de « narration » et de « science historique » ; la majuscule désigne l'Histoire comme entité.

Je dois ajouter que si certains romanciers, les naturalistes, par exemple, ont toujours été tentés de rivaliser avec les historiens, de décrire, à leur manière et pour les besoins de leur art, telle ou telle scène historique, je me suis défendu de mon mieux contre les sollicitations de cette nature. Je laisse aux historiens leur tâche très sourcilleuse. L'histoire n'est pas absente de ma chronique : elle en forme la toile de fond. Elle donne à mes tableaux la couleur, l'atmosphère, la musique de scène¹²².

La « chronique » se distingue de l'histoire en ce qu'elle est focalisée sur des événements non signifiants du point de vue de l'historien. Histoire de la vie privée, la chronique ne correspond pas pour Duhamel à un travail historique. L'Histoire est donc la couche inférieure d'un palimpseste sur lequel le romancier a retracé la petite histoire de ses personnages : elle ne fait qu'affleurer au niveau narratif. Pour Laurent Pasquier cependant, ce ressurgissement est inévitable : l'Histoire s'engouffre malgré tout dans les vies privées.

Comme ces parchemins qui se trouvent, en certaines de leurs parties, d'une fine transparence cornée, l'histoire Pasquier laisse, parfois, entrevoir l'histoire du siècle. Le monde Pasquier n'est pas si clos qu'on n'y sente errer les clartés, les souffles, les rumeurs de l'univers. Je l'ai dit dans un autre récit, mon père était un assez bon exemple de ce que les philosophes allemands ont appelé « l'animal anti-politique ». Il était beaucoup trop occupé de soi-même pour apporter à la maison l'odeur des événements extérieurs, la vibration des passions publiques. Une partie des grandes nouvelles visitaient notre retraite par hasard, ou même par effraction. Il en résultait, il en résulte encore, dans mon souvenir, une juxtaposition assez incohérente des images, quelque chose de comparable à ce que les photographes nomment surimpression¹²³.

L'image du palimpseste, de la surimpression, donne une première représentation visuelle du roman-fleuve comme superposition : l'Histoire y est recouverte par la chronique, le privé l'emportant sur le public.

Cette prééminence de la petite sur la grande Histoire se retrouve chez Jules Romains, qui en fournit une image très différente. Stigmatisant le caractère impersonnel des travaux historiques, il revendique dans les brouillons de la préface aux *Hommes de bonne volonté* un rapport d'intimité à « l'époque ». Personnifiée, celle-ci est appelée à collaborer avec l'auteur. La prosopopée de l'époque a tout de la conversation intime :

L'Histoire n'est le plus souvent, hélas ! que le livret militaire des siècles. Même depuis qu'elle essaie de faire mieux, elle n'arrive à être que leur dossier. (...) Tristes fantômes officiels. Ce que nous voulons, c'est que l'époque vienne, comme une femme rencontrée, s'asseoir près de nous sur une banquette de café dans la salle la plus intérieure. Le cœur lui pèse ; les lumières l'enivrent. Elle a envie de « tout dire ». Et il se peut que « tout » ne soit pas, extérieurement, le centième de ce qui lui est arrivé. (...)

Elle nous confie un détail, un souvenir, qui semble remonter au hasard. Elle nous conte une

¹²² Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 36.

¹²³ *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 150.

heure de sa vie qui n'a pas l'air plus importante que mille autres. Et voilà que nous avons l'impression d'être au plus près de son cœur. « Tout dire », ce n'est pas ne rien oublier. C'est ne rien s'empêcher de dire. Parler comme pour soi¹²⁴.

Le point de vue de Romains n'est pas celui de l'historien, dans la mesure où il assume une composante émotionnelle. La connaissance « intime » de l'époque qu'il veut fournir au lecteur, par opposition à une démarche historique, pourra se passer d'exhaustivité. Personnifier l'époque, en outre, lui permet d'adopter une échelle individuelle – qui prévaut effectivement dans *Les Hommes de bonne volonté*, à l'exception des deux tomes centrés sur la guerre. Romains revendique en définitive une position intermédiaire entre historien et chroniqueur, historien et romancier, prônant à la fois l'intimité d'un rapport personnel et comme organique à un passé proche, et le recul nécessaire à la vision distanciée de l'historien – « distance préférable » que tous les romans-fleuves adoptent – dans leur choix commun de représenter la Belle Époque du point de vue de l'après-guerre :

(...) le romancier a intérêt à choisir une époque envers laquelle il puisse prendre, avec naturel, une attitude ambivalente. À savoir : une époque qui, d'une part, soit déjà franchement du passé, à l'égard de laquelle l'auteur ait déjà cette impartialité, cette sérénité mûrissante, ce discernement du durable et de l'éphémère, qu'inspire le passé à ceux d'entre nous qui ne sont pas d'incurables fanatiques ; et qui d'autre part reste en contact vital, charnel avec l'écrivain, relève de son passé à lui, lui parle le langage immédiat de l'âme, sans le détour obligatoire par le document et par le livre¹²⁵.

La réticence finale exprimée contre l'archive et la documentation l'oppose radicalement à Martin du Gard – mais il faut d'autant plus la nuancer que les romans-fleuves mettent en scène le rapport à la trace historique, en multipliant documents et archives fictifs, aussi bien dans *Les Hommes de bonne volonté* que dans *Les Thibault* et *Maumort*. Cependant, ce refus signifie ici la volonté de renouer avec une histoire *vécue* et non analytique, une histoire des origines personnelles, surgissant de l'enfance des protagonistes et déterminant le destin des « hommes de 1932 », au nombre desquels se compte aussi Laurent Pasquier :

Et, cependant, les grandes passions qui vont pendant bien des lustres, faire virer la roue du monde, s'enracinent, de toutes parts, dans le siècle finissant. Toutes les idées qui vont, pendant bien des années, alimenter, exalter, puis décevoir de millions d'esprits avides, toutes ces idées commencent de couler comme des sources à travers l'été suffocant de l'année 95. Ce monde, si loin de nous, hommes de 1932, ce monde qui n'avait ni notre pas, ni nos goûts, ni notre rythme, ni nos craintes et ni surtout nos plaisirs, ce monde est là, bien proche encore, encore tout chaud, sous une fine couche de cendre¹²⁶.

¹²⁴ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 193-194.

¹²⁵ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 107-108.

¹²⁶ *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 151.

Si c'est le lien organique avec le monde d'hier que doit préserver le roman, c'est qu'un traumatisme a brisé le sens de la continuité historique. La « couche de cendre » à laquelle fait allusion Laurent Pasquier évoque bien la destruction d'un monde ancien encore proche – préservé comme pouvait l'être Pompéi dans les cendres qui en offrent une sorte de photographie macabre, mais irrémédiablement disparu – d'où l'ambivalence profonde de la distance intermédiaire souhaitée par Jules Romains. Celle-ci n'est pas simplement un outil de lucidité historique. Elle est aussi insuffisante pour permettre une véritable analyse historique, dans la mesure où elle est imposée par le deuil d'une époque. De sorte que le roman-fleuve relève beaucoup plus d'un discours mémoriel, prononcé par un narrateur anciennement impliqué dans les événements, que d'un discours scientifique.

En réalité, les événements à ressaisir ont été trop confus et traumatiques pour permettre un déchiffrement historique immédiat. Un traumatisme comme celui qu'a pu susciter la Grande Guerre produit un sentiment d'horreur, et ainsi génère un besoin d'explication, appelle le travail de compréhension que tentera de fournir l'historien ; mais c'est la fiction qui permet à la fois de représenter et de mettre à distance ce qui ne peut pas encore s'expliquer historiquement¹²⁷. L'histoire inventée ou suppléée répond ainsi à un besoin de rémunérer un défaut de compréhension douloureux. Le roman se déploie pour pallier l'absence, à ce moment encore trop proche des événements, d'un discours historique donnant accès à une compréhension véritable de l'enchaînement événementiel. De fait, le déclenchement de la guerre est présenté comme un enchevêtrement de forces aveugles, sur lesquelles ne règne aucune ligne politique cohérente. L'univers de référence externe, dans le roman-fleuve, est en réalité aussi troué et imprécis qu'un univers fictionnel. Les tentatives de reconstruction fictionnelle sont donc concevables, et d'autant plus bienvenues que la mise en fiction peut permettre de faire une histoire par le petit bout de la

¹²⁷ Ricœur s'appuie sur la représentation de l'Holocauste, pour montrer que la fiction peut jouer temporairement le rôle d'un suppléant à l'histoire. Elle fournit une première mise à distance et permet ainsi à l'historien d'imiter son recul. Il s'opère ainsi une fusion entre narration et histoire dont l'enjeu fondamental est la préservation de la mémoire, l'immortalisation des disparus. Ricœur rapproche cette dynamique de celle de l'épopée : « La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. L'état présent de la littérature de l'Holocauste le vérifie amplement. Ou bien le décompte des cadavres ou bien la légende des victimes. Entre les deux s'intercale une explication historique, difficile (sinon impossible) à écrire, conforme aux règles de l'imputation causale singulière. En fusionnant ainsi avec l'histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l'épopée. (...) Cette épopée en quelque sorte négative préserve la mémoire de la souffrance, à l'échelle des peuples, comme l'épopée et l'histoire à ses débuts avaient transformé la gloire éphémère des héros en renommée durable. Dans les deux cas, la fiction se met au service de l'inoubliable. » ; Ricœur, *Temps et récit III*, p. 341-342.

lorgnette : il s'agit de reconstruire une époque sans ambition totalisante, sans l'inventaire complet nécessaire à l'historien.

C'est dans cette perspective que Duhamel ne conçoit pas d'écrire de mémoires autres qu'« imaginaires » : en exergue de ses mémoires, Laurent Pasquier écrit que la confiance en la possibilité de rendre compte exhaustivement et exactement de son époque relève de l'illusion.

Qu'il soit permis à un homme blanchi sous le rude harnais de la science, dans la lumière glacée du laboratoire, qu'il me soit permis de considérer avec défiance tout ce que peuvent offrir à l'histoire les mémoires dits historiques. J'ai poursuivi en ce qui concerne ma propre vie et la connaissance qu'en peuvent avoir mes plus proches, j'ai fait, dis-je, mille expériences. Nul doute : l'erreur est la règle ; la vérité est l'accident de l'erreur.

Ce disant, je n'entends pas faire, une fois de plus, et combien sommairement, le procès de la vérité dite historique, mais déclarer ma prédilection pour une autre forme de vérité que j'appellerai vérité humaine ou poétique¹²⁸.

Cette vérité humaine ou poétique diffère essentiellement de la vérité positive en ce qu'elle ne cherche pas à réduire ou évacuer un scepticisme fondamental. « Ce qui rend l'introspection incomparable avec les autres méthodes scientifiques, c'est qu'il est, dans le domaine subjectif, impossible d'observer les faits sans les modifier, sans les altérer, voire, ce qui est plus grave, sans leur donner l'existence¹²⁹. », explique Laurent Pasquier. Comme en mécanique quantique, la présence de l'observateur et l'activité d'observation modifient décisivement le cours de l'expérience.

L'écriture historique est donc mise à distance par Duhamel et Romans – et son ambition positiviste ne saurait être adoptée par aucun de nos auteurs. Elle impose cependant diverses contraintes, d'ordre tant générique que factuel. Dans la fiction, on s'attendrait au contraire à ce que le narrateur soit affranchi des règles qui définissent le travail de l'historien. Les marques temporelles n'y ont pas besoin d'être reliées à la chronologie du réel, et il y est possible de mélanger des éléments imaginaires et des éléments tirés de notre référentiel¹³⁰. La référence à la Première Guerre, selon Ricœur, est dans son corpus d'étude (*À la recherche du temps perdu*, *Der Zauberberg*, *Mrs Dalloway*) une simple mention, elle est de l'ordre de la citation ; elle constitue d'autant moins un objet de type historique qu'elle est fictionalisée de manière différente dans

¹²⁸ *Le Notaire du Havre*, CP, p. 19-20.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 18. Les Pasquier sont publiés trop tôt pour une coïncidence, mais Laurent Pasquier décrit l'introspection littéraire dans des termes proches de ceux par lesquels la physique quantique décrira l'observation du monde.

¹³⁰ Ricœur, *Temps et récit III*, p. 231-232.

chaque univers fictif¹³¹. Or tel n'est pas le cas dans le roman-fleuve. Celui-ci travaille au contraire à la frontière des genres factuels, et brouille dans la mesure du possible la distinction entre histoire et fiction.

Ricœur fournit d'autres éléments pour penser cette interaction entre écriture fictionnelle et écriture de l'histoire. Il montre qu'un croisement s'opère entre fiction et histoire, l'histoire devant nécessairement suppléer des éléments, tandis que la fiction peut vouloir se présenter comme tout aussi contrainte que le discours historique¹³². L'un et l'autre croisement se produisent dans le roman-fleuve. La narration fait place en effet à un discours historique en partie reconstruit, et assume cette dimension notamment par la retranscription de conversations imaginaires à contenu politique. *Les Hommes de bonne volonté* donne accès à des conversations entre dirigeants politiques réels et imaginaires, ou encore reconstruit les réflexions de tel ou tel homme politique confronté à une crise, comme dans le chapitre « Rêverie de Briand sur le pouvoir d'un seul »¹³³, qui rend compte du dilemme de Briand, confronté en 1910 à une grève des cheminots, alors qu'il était président du Conseil. Le *Journal officiel des débats parlementaires* raconte qu'il a affirmé devant l'Assemblée qu'il serait allé jusqu'à la dictature, s'il n'avait pas pu résoudre la crise par une arme institutionnelle, en mobilisant les cheminots au nom de la Défense nationale¹³⁴. La source historique lui a servi de matrice fictionnelle. Romans développe un monologue sur la tentation de la dictature et la démocratie européenne, passant du discours indirect à la troisième personne à la cinquième, appelant le lecteur à s'identifier à Briand, puis au « on »¹³⁵, plus généralisant encore. Le passage à ces systèmes personnels sollicitant une participation accrue du lecteur souligne l'effet métalectique de l'écriture pseudo-historique. Pourtant, cette créativité

¹³¹ *Ibid.*, p. 233 : « Néanmoins, on se tromperait gravement si on en concluait que ces événements datés ou datables entraînent le temps de la fiction dans l'espace de gravitation du temps historique. C'est le contraire qui a lieu. Du seul fait que le narrateur et les héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. »

¹³² Ricœur, *Temps et récit III*, p. 185 : « Ces emprunts consisteront en ceci que l'intentionnalité historique ne s'effectue qu'en incorporant à sa visée les ressources de *fictionalisation* relevant de l'imaginaire narratif, tandis que l'intentionnalité du récit de fiction ne produit ses effets de détection et de transformation de l'agir et du pâtir qu'en assumant symétriquement les ressources d'*historicisation* que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif. De ces échanges intimes entre historicisation du récit de fiction et fictionalisation du récit historique, naît ce qu'on appelle le temps humain, et qui n'est autre que le temps raconté. »

¹³³ *Montée des périls*, HBV 2, p. 203-208.

¹³⁴ Voir la phrase rapportée dans le *Journal officiel des débats parlementaires* du 29 octobre 1910, p. 111-115 : « Le gouvernement est resté dans la légalité. Mais s'il n'avait pas trouvé dans la loi de quoi rester maître de sa fonction, maître de ses chemins de fer, de l'instrument nécessaire de la Défense nationale, eh bien, dût-il recourir à l'illégalité, il y serait allé. » ; cité dans le chapitre de Romans (*Montée des périls*, HBV 2, p. 203-204), ainsi que dans Michel Mopin, *Littérature et politique*, Paris, La Documentation française, 1996, p. 198-199.

¹³⁵ *Montée des périls*, HBV 2, p. 206-207.

fictionnelle se déploie dans un cadre déterminé, elle est toujours comme endiguée par les faits historiques attestés : il ne s'agit pas d'écrire une fiction contre-factuelle.

Si l'éthos scientifique de l'historien est laissé de côté, en revanche l'auteur doit produire, à l'instar de l'historien, un discours présentant une force incontournable de conviction et de précision. Le narrateur du roman-fleuve et l'historien partagent la « probité » de l'orateur¹³⁶, probité qui lui permet depuis la rhétorique antique d'emporter l'adhésion de l'auditoire. Cette probité est d'ailleurs représentée à tout moment de la lecture par le travail d'épuration stylistique qui se manifeste dans le texte. L'exigence de vérité historique se traduit dans le roman-fleuve par celle d'une véracité, rendue plus critique encore par la dimension du deuil et la nécessité de rendre hommage aux disparus. Or c'est par cette attitude que Ricœur définit l'éthos historien. Il propose de substituer le concept de *représentance* à celui de *mimésis* pour désigner les reconstructions du passé par les historiens. Par rapport à l'événement passé, le texte historique se veut une *reconstruction*, car il est aussi l'expression d'une dette que les historiens ressentent à l'égard de ce passé¹³⁷. Dans le roman-fleuve, l'auteur partage cette dette. Jusque dans leur aspect fictionnel, les romans-fleuves sont résolument inscrits dans la perspective de l'hommage et de la *représentance* décrite par Ricœur, ce que montre dans les romans la multiplication des documents imaginaires, autrement dit de *traces* forgées pour les besoins de la narration, mais qui reçoivent tout de même, paradoxalement, une fonction d'attestation. La reproduction des documents, la délégation de la parole du romancier aux morts et aux disparus, sous forme de lettres ou de journaux intimes, est destinée à rendre d'autant plus fiable un narrateur amplement documenté. Le texte posthume est inlassablement mis en exergue dans le roman-fleuve : ce sont les souvenirs consignés par Justin au front et que Laurent modifie à peine pour en faire *La Nuit de la Saint-Jean*¹³⁸, les papiers personnels d'Oscar Thibault lus avec émotion par son fils, le journal d'Antoine, puis l'intégralité des papiers de Maumort, journal et correspondances.

Le roman-fleuve relève essentiellement d'une écriture posthume ou testamentaire : cette scénographie est explicite dans *Les Thibault*, *La Chronique des Pasquier* et *Maumort*, mais elle est aussi impliquée dans *L'Âme enchantée*, la visite finale d'Annette à son futur auteur suggérant qu'elle place son destin entre ses mains à la veille de la mort. Il relève aussi de l'écriture

¹³⁶ Ce cliché critique est toujours associé à Martin du Gard.

¹³⁷ Ricœur, *Temps et récit III*, p. 183.

¹³⁸ Voir le long préliminaire où Laurent explique comment il a assemblé les notes de Justin pour écrire le roman, dans *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 375.

posthume dans le sens où il évoque, au sens poétique du terme, un monde disparu qui est en train de sombrer dans l'oubli. C'est à ce titre que le romancier peut être « l'historien du présent », expression que Duhamel attribue à Laurent¹³⁹.

Aussi, en dépit des réticences exprimées dans les paratextes ou les passages réflexifs, le discours historique affleure-t-il volontiers dans le cours du roman-fleuve. Le roman-fleuve se présente comme une histoire faite sous un angle différent de celui de l'historien. En dépit d'une certaine convergence de vues, empreinte de pacifisme et d'idéalisme prudent, chaque auteur livre un angle différent sur le temps capturé dans le roman-fleuve : examinons les variations de ces récapitulations historiques.

Dans *Guerre et paix*, source essentielle pour Romain Rolland et Martin du Gard, le discours historique doit être lu en regard du roman ; il est repoussé dans le second volet de l'Épilogue, en regard des divers dénouements attachés aux protagonistes. Chez Romain Rolland, le discours historique n'est plus présenté comme une clef permettant une lecture *a posteriori*, mais intégré à l'intrigue. En revanche, comme chez Tolstoï, c'est l'auteur qui prend la parole, dans *Jean-Christophe* avec *La Foire sur la place*, et surtout dans *L'Âme enchantée*, où le discours historique interrompt périodiquement l'intrigue, décrivant milieu après milieu, à mesure qu'Annette les traverse, cherchant à capturer l'esprit d'une époque. Chez Romain Rolland, ce discours historique est aussi, on l'a vu, un discours pamphlétaire : il s'érige en mauvaise conscience des Européens et en défenseur de la Révolution. C'est donc le politique plus encore que l'historien qui prend le devant de la scène, et prolonge ses prises de position pacifistes et pro-européennes, fustigeant la soumission des intellectuels à la propagande nationaliste et la montée des fascismes, à la faveur du conformisme ambiant.

Le point de vue de Duhamel est moins ancré dans l'actualité et l'urgence tragique des événements : la vision historique réactive s'efface devant la maturité du mémorialiste. Maintenant la scénographie des Mémoires ancrés dans l'époque et interdisant à son narrateur un recul historique, Duhamel fournit une clef à l'ouverture du commentaire de son roman, dans *Chronique de Paris au temps des Pasquier*. Occultant dans le roman-fleuve la guerre, qui occupe

¹³⁹ « Je tiens que le romancier est l'historien du présent, alors que l'historien est le romancier du passé », explique Laurent à propos des notes prises par Justin, « *pressé par la vérité* », au front, entre 1916 et 1918, sur l'année 1905 ; *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 375. Le propos n'est pas précisé, mais reprend le mouvement évoqué plus haut : fonction de commémoration de la fiction qui la rapproche de l'histoire, et fonction de suppléance de l'histoire qui l'oblige à emprunter à la fiction.

un autre pan de son œuvre, Duhamel voit dans la période couverte par *La Chronique des Pasquier* les prémisses de la crise de civilisation qui l'a rendue possible. Pour lui, la véritable révolution concerne la place de la science dans la société, et se joue dans le demi-siècle (1880-1930) sur lequel est centré la chronique : « Cette révolution a son principe, tout le monde le sait, dans le triomphe de la méthode inductive appliquée aux sciences. Le siècle de Descartes, ce n'est pas le XVII^e siècle, ce n'est pas le siècle pendant lequel a vécu ce grand homme, c'est, exactement, le siècle qui commence en 1850 et qui n'a pas tout à fait fini sa course à l'heure où j'écris ces lignes¹⁴⁰. » Dans *Les Maîtres* et *Le Combat contre les ombres*, Duhamel met en scène à travers Laurent, le jeune chercheur, les dérapages qui peuvent se produire lorsque l'obsession de la découverte scientifique passe avant tout. Alors que lui-même s'était héroïquement inoculé un vaccin pour le tester, son patron Rohner se montre incapable de la moindre compassion envers Catherine Houdoire, la laborantine qui succombe au virus qu'il étudie, et qui n'a pas le bon goût de se comporter conformément aux prédictions du maître. Cet épisode d'une cruauté inouïe est emblématique d'une révolution historique dont l'évolution de l'armement constitue pour Duhamel la manifestation la plus inquiétante¹⁴¹. *La Chronique des Pasquier* se situe ainsi dans la continuité de l'écriture essayiste de Duhamel, qui développe les multiples aspects de cette crise de civilisation, et de la machinisation inexorable du monde.

Chez Jules Romains, les problèmes de temporalité du point de vue par rapport à l'époque étudiée se posent assez différemment. Jules Romains était engagé dans l'histoire immédiate et a dû dans une certaine mesure parier sur l'avenir, lorsqu'il a développé la conception historique qui se manifeste dans l'organisation générale des *Hommes de bonne volonté*. Dans *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, il fournit comme élément de la genèse du roman-fleuve un modèle ondulatoire, fondé sur la durée d'une génération, vingt-cinq ans. Le roman-fleuve s'étend sur une onde historique entière, de 1908 à 1933, la crête de l'onde correspondant à la guerre et à la Révolution d'Octobre. Le choix de 1908 tient à la présence, selon Romains, de signes avant-coureurs de la catastrophe :

L'année 1908, spécialement l'automne 1908, et très précisément la première moitié d'Octobre, présentait une physionomie bien remarquable. Un certain nombre d'événements s'étaient ramassés dans notre monde européen, et il n'était pas trop arbitraire d'y voir comme une préfiguration de la grande catastrophe qui allait se déchaîner en 1914. De même que dans une pièce de théâtre une scène encore modérée et réticente du premier acte prépare une grande scène

¹⁴⁰ Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 9-10.

¹⁴¹ Voir Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 10.

violente du trois¹⁴².

Cette vision est déterminée dès 1932 : le roman couvrira du 6 octobre 1908 au 7 octobre 1933 – Romains explique que cette avancée d'un jour (qui rappelle l'inscription du texte dans la temporalité d'une journée unique, comme dans la tragédie) est le signe d'un optimisme modeste. L'Histoire dans *Les Hommes de bonne volonté* progresse légèrement : en dépit de la dimension cyclique qu'implique la conception ondulatoire du temps, la logique linéaire n'est pas tout à fait évacuée. On aurait pu imaginer que Romains modifie les dimensions de l'onde pour faire aboutir son roman à des événements plus significatifs encore que ceux de 1933, plus annonciateurs de la Seconde Guerre ou des progrès de la bonne volonté, en allant jusqu'au Front Populaire ou la guerre d'Espagne, mais tel n'est pas le cas. Sa périodisation reste donc quelque peu décalée par rapport à celle qu'aurait délimitée l'historien. Peut-être cette scansion légèrement déviée était-elle préférable du point de vue de Romains à la peinture d'un après-guerre conçu comme entre-deux-guerres, entièrement orienté vers la répétition et l'amplification de la catastrophe. En un sens, le roman-fleuve tente ici de jouer le Temps contre l'Histoire, en réintégrant le déroulement historique dans la temporalité cyclique définie par Romains.

Il n'est cependant pas toujours au bénéfice du romancier d'endosser les habits de l'historien. Ainsi, la dernière incarnation de l'auteur en historien ne donne pas lieu à l'expression d'un discours historique : il s'agit du portrait de Martin du Gard en historiographe. Historiographe, dans la mesure où il ne s'estime plus auteur, c'est-à-dire responsable, des actes de ses créatures. En un dernier croisement entre histoire et fiction, le déterminisme historique est ici redoublé par un déterminisme romanesque, un déterminisme interne du texte, dû à la précision du travail de détail et à l'obstination des personnages. Le discours romanesque, à ce titre, ne semble pas plus libre que le discours historique, mais borné de manière tout aussi rigide par la résistance des faits. Ces réflexions sont inspirées à Martin du Gard par les difficultés qu'il rencontre pour l'écriture de *L'Appareillage* :

Peut-être que je m'enlise un peu dans le détail ? Mais j'ai si fort conscience que cela ne vaut, absolument, que par le détail, – ce détail qui enracine l'événement dans la réalité, le rend indubitable, inévitable, nécessaire.

La grande misère de cette accablante entreprise des *Thibault*, c'est que je suis de moins en moins romancier et de plus en plus historien. L'histoire que j'ai inventée a, peu à peu, perdu tout son caractère d'invention. Elle est, devant moi, aussi certaine, aussi peu modifiable dans ses

¹⁴² J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 110.

lignes, que le Premier Empire ! Je n'ai plus qu'à raconter ce qui s'est passé. Et ce qui s'est passé ne m'intéresse pas toujours. Mais il faut bien que je raconte si je ne veux pas renoncer aux *Thibault*¹⁴³...

C'est par agglomération et concrétion de microévénements que la structure de nécessité s'élabore. Le travail maximaliste du détail a donc suscité une autonomie apparente du développement de l'intrigue. Mais l'historicisation dont se plaint ici Martin du Gard représente une menace pour le texte. Il choisira de se libérer de cette trame en modifiant radicalement son plan et en renonçant à l'écriture de *L'Appareillage* et des volumes suivants, mais cet affranchissement du déterminisme interne du texte se jouera paradoxalement en faisant intervenir un déterminisme historique beaucoup plus puissant. L'Histoire et la guerre relayent le cours de la petite histoire, mais c'est un choix libérateur pour le romancier.

Ce que l'Histoire fait à la fiction

La fiction déployée dans le roman-fleuve est un monde possible, mais non contre-factuel, dans la mesure où elle s'inscrit dans un cadre référentiel contraint, manifesté dans le cours de la narration par tous les personnages et épisodes historiquement attestés. Un choc historique peut obliger le roman à se faire historique, voire apocalyptique. Thibaudet rappelle que c'est ainsi que les *Rougon-Macquart* ont trouvé leur fin : le cycle zolien s'est trouvé changé en vision historique de l'écroulement du Second Empire, par la force de l'Histoire. Zola écrit dans la préface du 1^{er} juillet 1871 : « La chute de Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout de mon drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre¹⁴⁴. » Mais, comme le rappelle Thibaudet, dans le cycle zolien, la catastrophe annoncée dans les dernières pages de *Nana* et détaillée dans *La Débâcle* est corrigée par le *Docteur Pascal*, le roman de la construction et de la renaissance ; cette perspective n'est pas du tout assurée dans le roman-fleuve. Le tout est de voir comment les romanciers s'accommodent des figures imposées de l'Histoire.

L'inscription dans l'Histoire place *a priori* la narration sous contrainte. Cependant, on a vu à l'instant que la détermination historique pouvait bousculer un système de nécessité

¹⁴³ Lettre à André Gide du 2 décembre 1930, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 428.

¹⁴⁴ Cité dans A. Thibaudet, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935, *Réflexions sur le roman*, 2008, p. 1580.

préexistant, et jouer paradoxalement le rôle d'un élément perturbateur. Le scrupule historien que manifestent les auteurs ne les enferme pas dans un déterminisme historique. C'est ainsi que Martin du Gard maintient son choix de faire de Jacques un véritable objecteur de conscience, dès 1914, en dépit de l'impossibilité de lui trouver un modèle historique. Il partage ses doutes avec Gide :

(...) il n'y a pas eu un seul vrai cas d'objection de conscience en France ! Il y a eu des déserteurs, des gens qui ont cherché refuge en pays neutre. Mais l'agitation antimilitariste, en fin juillet 14 et au début d'août, a été nulle, inexistante. On en demeure confondu !... Dois-je passer outre ? Dois-je faire de Jacques ce réfractaire convaincu, — (en lutte ouverte avec la guerre) qui n'a pas existé ? Dois-je me soumettre à la vérité historique ? Je balance encore, bien que fort tenté de lancer Jacques en pleine aventure d'isolé révolutionnaire, jusques et y compris le peloton d'exécution¹⁴⁵...

Mais l'hésitation est finalement surmontée. Jacques est ainsi érigé au statut de héros, dépassant le cadre des comportements attestés par l'Histoire. D'exécution pour mutinerie, il n'était pas question en 1914, et Martin du Gard ne condamne pas Jacques au peloton d'exécution ; cependant sa mort, d'une balle dans la tête, rappelle cette tentation narrative. L'intrigue du roman-fleuve négocie donc avec l'Histoire.

La perturbation principale que génère l'Histoire est celle qu'introduit la guerre. Le traitement de cet événement exceptionnel vient interrompre la narration et oblige à poser la question du référentiel historique. La guerre est en effet incontournable, et exige un traitement factuel, et incompréhensible : elle vient remettre en question l'idée d'un progrès de l'Histoire, qui n'aurait pas dû mener à un tel bouleversement. L'idée d'une cohérence historique ou d'une ligne politique, influencée par la pensée, semble soudain dérisoire. C'est dès lors la question du déterminisme historique qui focalise l'attention : la Belle Époque peut-elle expliquer l'ascension des hostilités, ou la catastrophe reste-t-elle inexplicable ?

Dans l'Épilogue de *Guerre et paix*, Tolstoï prend solennellement la parole et élève le point de vue à une réflexion sur les illusions d'optique de la discipline historique, trop soumise à l'idée du grand homme, alors que les événements sont trop complexes pour être réduits à un simple enchaînement de cause à effet¹⁴⁶. La démarche historique, en privilégiant l'action

¹⁴⁵ Lettre à André Gide du 3 octobre 1933, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 580.

¹⁴⁶ Tolstoï conclut : « L'étude d'une époque aussi tragique, aussi riche en événements formidables et si proches de nous, dont les traditions sont encore vivantes, m'a convaincu jusqu'à l'évidence que les causes des événements

individuelle, ne tient pas assez compte de la nécessité qui traverse toutes nos actions, dès lors qu'elles sont liées à celles d'autrui. En dépit de toutes les raisons que nous pouvons nous donner pour justifier tel ou tel acte, les événements sont dus à la nécessité qui émerge des interactions entre nos actions et celles de tous les autres sur lesquels nous avons une influence ou qui exercent une influence sur nous¹⁴⁷. La vision historique qui se dégage du roman-fleuve hésite entre cette vision d'une nécessité invisible et une gratuité également tragiques.

Le bovarysme collectif qui nous masque la fatalité des événements est représenté par Romains à la fin du *Drapeau noir*, dont la dernière page fait entendre le tocsin du 2 août. Au chapitre « Entrée dans l'Histoire », Gurau se promène dans les rues et prend la mesure du bellicisme ambiant. Les Français sont persuadés qu'ils vont partir en croisade pour la Démocratie, et entrent dans l'Histoire avec un enthousiasme de mauvais augure :

Voici que commence l'Histoire. On sort de la zone d'ombre pour mettre le pied dans l'Histoire ; et l'on s'aperçoit tout à coup que l'Histoire, c'est un sol blanc, éblouissant, torride, une espèce de plage dorée, dévorée de soleil, qui vous rôtit un peu la plante des pieds, mais qui vous fait marcher dans la splendeur, dans l'ardeur ; qui fume autour de vous comme un triomphe. Qu'est-ce que la joie d'assister à un grand incendie, avec les arrivées de pompiers, les échelles, les lances, les écroulements de murs dans les flammes ; qu'est-ce qu'un grand accident de voitures avec des morts et des blessés – une pauvre fois par hasard ! – à côté de ce qui va se produire de formidable quotidiennement¹⁴⁸ !

En réalité, cette cohérence n'est qu'illusoire. Chaque roman-fleuve en vient à attribuer la guerre à l'action d'une fatalité ou d'un hasard également mystérieux, tandis que politiques et intellectuels se sont payés de grands mots. L'Histoire n'est qu'un déchaînement de forces aveugles. L'apprentissage politique d'Annette, lorsqu'elle commence à travailler pour un journal politique et à intégrer véritablement un milieu militant, la conduit à une telle conclusion : « La puissance des proconsuls ou la roublardise des aventuriers n'exclut pas leur médiocrité. Ils dirigeaient beaucoup moins les forces énormes, entre-choquées ou associées, qu'ils n'étaient dirigés par elles et par leur mécanisme de mise en branle. Ce jeu aveugle de forces économiques n'en était que plus étouffant. Selon un rythme implacable de flux et de reflux, elles imposaient, alternativement,

historiques ne sont pas accessibles à notre intelligence. » ; Tolstoï, « Quelques mots à propos de *La Guerre et la paix* », *La Guerre et la paix*, t. 2, p. 1006.

¹⁴⁷ Voir l'explicit de « Quelques mots à propos de *La Guerre et la paix* » : « L'activité de ces hommes ne m'a intéressé que dans la mesure où elle illustre cette loi de la prédétermination qui, selon ma conviction, régit l'histoire, et cette loi psychologique qui incite l'homme accomplissant l'acte le moins libre à imaginer après coup une série de raisons, afin de se prouver qu'il a agi librement. » (*La Guerre et la paix*, t. 2, p. 1009).

¹⁴⁸ *Le Drapeau noir*, HBV 2, p. 1263.

paix et guerre, fortune et ruine¹⁴⁹. » On reconnaît dans la prévalence d'un jeu de forces anonymes les thèses développées par Tolstoï dans son *Épilogue*, ce qui conduit à supposer que l'héroïne est ici le porte-parole de Rolland.

Pour Romains, de même, l'urgence est de montrer la lutte contre l'engrenage des forces historiques aveugles : « Or, il se trouvait que le thème principal, l'inspiration centrale de l'œuvre dont je rêvais, c'était justement cela : la lutte de la volonté humaine, éclairée et droite, contre les forces aveugles, contre les fanatismes, contre l'apparente fatalité historique ; le raidissement des hommes de bonne volonté pour sauver, malgré les autres, la maison commune¹⁵⁰. » Tel est le thème historique qui unifie fondamentalement le corpus des romans-fleuves. La guerre introduit un enjeu pathétique : le roman-fleuve met en scène des personnages qui veulent changer le cours de l'Histoire, alors que la fidélité aux faits historiques inscrit les événements dans une logique tragique.

Dans *Les Thibault*, l'expression de cette volonté éclairée est essentiellement déléguée à Antoine, et transcrite dans son journal. La scénographie est ici essentielle pour orienter la lecture d'un discours historique tressé avec les notes que prend le personnage sur l'évolution de sa maladie, ainsi que des considérations personnelles et moralistes. Le point de vue d'Antoine est à la fois celui du combattant, du médecin et du condamné à mort. Rétrospectivement, sa confiance en Wilson paraît naïve, et produit un puissant effet pathétique. Pourtant, on peut se demander si ce n'est pas là un contrepoint nécessaire au pessimisme que dégage le déroulement de *L'Été 1914*. On peut lire dans les considérations d'Antoine plus qu'un simple leurre : une histoire contrefactuelle, de reconstruction pacifiste, qui s'écrirait par anticipation, à la manière d'un mécanisme compensatoire.

En revanche, Maumort, qui a eu le bénéfice du temps long, répond à Antoine en se faisant le témoin d'une vision à la fois cyclique et cumulative d'un devenir historique qui semble toujours aller vers le pire :

Les gens de ma génération ont cru à la résurrection un certain nombre de fois déjà :
après l'Affaire,
après la publication des quatorze points de Wilson,
après février 35 et l'avènement du Front Populaire,

¹⁴⁹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 878.

¹⁵⁰ J. Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, p. 111.

chaque fois, nous avons été douchés¹⁵¹.

Le pathétique de la génération sacrifiée à laquelle appartient Maumort est ici accentué par la présentation d'espoirs politiques renouvelés et inlassablement démentis. L'Histoire n'est donc pas seulement un référentiel et un réservoir d'éléments factuels dans le roman-fleuve, bien qu'elle joue à ce titre un rôle central : elle est aussi l'objet d'une réflexion, d'ordre historique et d'ordre philosophique, déléguée aux personnages et ainsi renvoyée au lecteur.

Cet appel au lecteur se manifeste en particulier par les interpellations que suscitent régulièrement les personnages historiques qui se meuvent dans le roman-fleuve. Pour l'usage des insertions historiques, l'habitude est de se réfugier dans les zones d'ombres de notre connaissance du personnage, tout en restant dans les limites documentaires¹⁵². Selon Barthes, la discrétion des personnages historiques est la mesure de leur réalisme, et en effet les meilleurs « effets de réel » :

C'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage historique son poids *exact* de réalité : ce *peu* est la mesure de l'authenticité : Diderot, Mme de Pompadour, plus tard Sophie Arnould, Rousseau, d'Holbach, sont introduits dans la fiction latéralement, obliquement, *en passant*, peints sur le décor, non détachés sur la scène ; car si le personnage historique prenait son importance *réelle*, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait (...) : il faudrait les faire parler et, comme des imposteurs, ils se démasqueraient. Au contraire, s'ils sont seulement mêlés à leurs voisins fictifs, cités comme à l'appel d'une simple réunion mondaine, leur modestie, comme une écluse qui ajuste deux niveaux, met à égalité le roman et l'histoire : ils réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel¹⁵³.

Or les romans-fleuves vont suffisamment loin dans la transgression de ce principe de non-ingérence réciproque pour basculer dans l'illusionnisme – ce qui répond à l'ambition d'établir une confusion entre mémoire effective et mémoire de la fiction lue ou écrite que revendiquait Martin du Gard. Notamment, ils n'hésitent pas à leur donner la parole ou à retranscrire, élément plus difficile à contester, leurs pensées. En réalité, la présence d'un personnage historique dans un roman relève bel et bien de la métalepse – une métalepse usée par l'habitude, en ce qui nous

¹⁵¹ *Maumort*, p. 946.

¹⁵² Voir par exemple *À la recherche du temps perdu*, t. 2, p. 860, sur la place en retrait de Napoléon chez Balzac. Tolstoï souligne en lettres capitales son allégeance aux documents en ce qui concerne les personnages historiques, *La Guerre et la paix*, t. 2, p. 1005.

¹⁵³ Barthes, *S/Z*, p. 99.

concerne¹⁵⁴. Mais l'apparition d'un personnage historique dans le roman-fleuve peut au contraire créer un effet de déflagration et, loin d'endormir notre attention, accentuer la dimension transgressive de la métalepse. Un personnage à clef comme Quinette est *a priori* une manière de contourner la métalepse : il épargne à Romains de centrer plusieurs romans sur Landru. Cependant, le parallélisme est tel – Quinette poussant l'élégance jusqu'à ressembler physiquement à Landru, dont il voit une photo dans le journal – qu'il brouille également la frontière entre fiction et réalité. Quinette lit en effet dans les journaux le nom d'une de ses victimes dans un article sur Landru. Sans se dire qu'on a pu attribuer faussement une de ses victimes à Landru, il se croit fou : « Le plus grand choc venait pour lui non de l'accroissement brusque du péril, mais d'une rupture définitive de la vraisemblance. La vraisemblance, au sens ordinaire et humain, au sens où elle rend la vie possible, faisait explosion. Les débris qu'elle projetait vous labouraient la cervelle¹⁵⁵. » Le mélange du réel à l'univers fictionnel est donc un accident toujours souligné. Lorsque Gurau rend visite à Jaurès, au chapitre 22 des *Amours enfantines*, il ressent le caractère extraordinaire de la rencontre. À nouveau, le narrateur appelle le lecteur à ressentir le choc de cet incident métaleptique : « Mais Jaurès vivant était debout devant vous. Le reste n'avait plus d'importance¹⁵⁶. », pense Gurau, avant de livrer une description de l'appartement et un portrait physique de Jaurès si détaillés qu'ils relèvent de l'hypotypose.

La transgression peut également être d'ordre historique : la lucidité prophétique de Jaurès, qui va jusqu'à craindre sa propre disparition, permet de poser des jalons qui instaurent une logique tragique dans le déroulement narratif. Lors du meeting de la rue Foyatier, à la fin d'*Éros de Paris*, Jaurès joue les Cassandra, investi d'une vision surnaturelle : « Ce qui importe, c'est d'empêcher la guerre européenne, l'écroulement de la civilisation. Voilà l'effrayante évidence. Pour lui, ce n'est même plus une question de raisonnement. Il se sent tout à coup envahi par l'esprit prophétique. Les arguments ne sont plus qu'une espèce de masque qu'il met par pudeur devant le visage surnaturel de la Prophétie. Il voit le terrible avenir. Il n'a plus qu'à le désigner en paroles de feu¹⁵⁷. » Anticipant le raisonnement selon lequel la guerre pourrait enfin créer les conditions qui permettraient la révolution (raisonnement que Martin du Gard attribue à

¹⁵⁴ G. Genette, *Métalepse*, p. 130 : « Seule la longue habitude que nous avons du roman dit historique, et le caractère désincarné de ces personnages comme de tous les autres (...) nous empêchent de percevoir le caractère transgressif de leur présence « réelle » dans un monde de fiction. »

¹⁵⁵ *Vorge contre Quinette*, HBV 3, p. 438.

¹⁵⁶ *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 473.

¹⁵⁷ *Éros de Paris*, HBV 1, p. 644-645.

Meynestrel dans *L'Été 1914*), il fait preuve d'un réalisme qui ne peut être dû, de toute évidence, qu'au regard rétrospectif de l'auteur : la guerre, explique Jaurès, peut sembler une opportunité, « mais il peut en sortir aussi bien pour une longue période, des crises de contre-révolution, de réaction furieuse, de nationalisme exaspéré, de dictature étouffante, de militarisme monstrueux ; une longue chaîne de violences rétrogrades, et de haines basses, de représailles et de servitudes. Et nous, nous refusons de jouer à ce jeu de hasard barbare¹⁵⁸. » Là encore, la ligne de la guerre offre une cohérence contre laquelle les personnages du roman-fleuve viendront – en vain – s'arc-bouter.

Le statut de l'Histoire dans le roman-fleuve, au regard de ces quelques exemples, semble essentiellement lié au poids que prend la guerre dans la narration. Il importe à présent d'observer la façon dont cet événement exceptionnel, le plus lourd, précisément, du point de vue historique, déforme le référentiel temporel et infléchit le cours des événements.

3.2.2. *La guerre, pierre de touche de la fiction*

Le trou noir

La guerre joue dans le roman-fleuve le rôle d'un trou noir. Par son caractère massif, elle fait dévier l'intégralité de la narration, absorbe les discours politiques, aspire irrésistiblement les vies privées, et interrompt le cours de l'Histoire, au point d'en modifier radicalement la compréhension ; mais elle est quasiment invisible. Elle n'est qu'exceptionnellement décrite dans le roman-fleuve, qui observe longuement le faisceau d'événements qui y mène et les conséquences qui en découlent, mais dérobe en général sous une ellipse les années du conflit. Dans *Les Thibault*, la *Chronique des Pasquier* ou *L'Âme enchantée*, la guerre est repoussée dans les marges du récit. Elle est une ombre portée. Le conflit fait en revanche l'objet de *Prélude à Verdun* et *Verdun*, la bataille de Verdun constituant un de ces nœuds paroxystiques de l'événement qu'évoque Duhamel dans *Guerre et littérature* :

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 645.

Le monde entier a ressenti les effets de cette guerre. Nous verrons tout à l'heure que, pour être dans l'événement, il a suffi d'exister, de respirer en quelque endroit du globe ; mais il y avait des lieux de condensation, des lieux où la guerre avait un caractère suprême, paroxystique. De ces foyers les larges ondes naissaient et déferlaient jusqu'au fond des solitudes, ondes semblables au bruit du canon qui propage à travers les campagnes paisibles l'ébranlement de la tonnante réalité¹⁵⁹.

La guerre est perçue comme un événement plus dense que les autres, un événement qui nous empêche de nous réfugier dans le déni et nous rejette brutalement dans le factuel. Diamétralement opposée à la fiction, la guerre est un événement quasiment hyperréaliste. Elle oblige à faire face à la réalité, et en particulier, selon Freud, à la réalité de notre finitude. Nous sommes tous persuadés, inconsciemment, que nous sommes immortels, et la fiction nous aide en général à envisager l'idée de la mort, puisque nous la déléguons à un héros dont l'échec ou la disparition ne nous met pas personnellement en danger. Or la valeur cathartique de la fiction, explique Freud, s'efface devant la certitude brutale qu'impose la guerre.

Il est, en effet, trop triste de savoir que la vie ressemble à un jeu d'échecs où une seule fausse démarche peut nous obliger à renoncer à la partie, avec cette aggravation que, dans la vie, nous ne pouvons même pas compter sur une partie de revanche. Mais dans le domaine de la fiction nous trouvons cette multiplicité de vie dont nous avons besoin. Nous nous identifions avec un héros dans sa mort, et cependant nous lui survivons, tout prêts à mourir aussi inoffensivement une autre fois, avec un autre héros.

Il est évident que cette attitude conventionnelle à l'égard de la mort est incompatible avec la guerre. Il n'est plus possible de nier la mort ; on est obligé d'y croire¹⁶⁰.

Avec l'irruption de la guerre, la mort réelle rejoint la mort fictionnelle, de sorte que la fiction ne peut plus remplir sa fonction consolatrice. Nous forçant à affronter brutalement une réalité que la lecture tente en général de nous faire apprivoiser, la guerre est un défi à la fiction. Elle instaure le règne du factuel dans le roman, car la nier serait à la fois dérisoire et dangereux. Romain Rolland évoque ainsi l'omniprésence de la guerre dans l'imaginaire des contemporains de Marc Rivière :

Néant partout et mort ! Cette guerre que l'on dit finie (elle dure encore) a ceinturé l'espace de sa barre de gaz asphyxiants. Elle bloque l'horizon. Elle est *le fait* – l'unique qui s'impose à tous ces jeunes hommes. Toutes les idéologies qui la nient ou qui, ne le pouvant, prétendent la célébrer, sont des farces, des farces à soufflets. Je leur fesse la gueule ! La guerre est là. J'ai sa griffe à mon cou et, dans mon nez, son souffle putréfiant. Si je veux vivre, il faut me dégager et fuir, ou bien passer au travers. Passer au travers, c'est savoir ce qui est au delà... Savoir, pouvoir ! Le pourra-t-on ?¹⁶¹...

¹⁵⁹ G. Duhamel, *Guerre et littérature*, p. 20.

¹⁶⁰ Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » (1915), *Essais de psychanalyse*, p. 256.

¹⁶¹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 793.

À ce titre, la guerre est bel et bien un événement total, comme le soutient Tiphaine Samoyault¹⁶². Elle implique en effet chaque individu dans un déroulement historique qui ne peut plus être ignoré. Pour autant, il me paraît difficile de soutenir que le thème de la guerre inscrit le roman-fleuve dans une quête esthétique de la totalité, dans la mesure où les textes ne peuvent jamais en fournir qu'une vision fragmentaire. Le présupposé narratif de *Prélude à Verdun* et *Verdun* réside dans l'impossibilité dans laquelle sont narrateur et personnages de donner une vision globale des événements.

Personne ne savait avec un peu d'étendue de quels détails d'action infimes la guerre était réellement faite : il y avait bien des témoins, mais si mêlés à la chose qu'ils s'en séparaient à peine pour la connaître ; et la connaissance qu'ils en prenaient s'amortissait à vingt pas comme un feu de lanterne dans le brouillard. Personne, à l'opposé, ne savait quel pouvait être l'énorme visage – comme celui d'une planète en combustion – que l'événement total présentait à la Nuit des Temps – cette Nuit des Temps qui n'est pas seulement l'Autrefois, qui est aussi l'enveloppe perpétuelle d'atmosphère où l'Histoire flotte comme un météore¹⁶³.

De fait, la vision s'arrête au seuil de la bataille de Verdun¹⁶⁴. Au lieu de donner une image générale de la guerre de tranchées, Romains focalise le diptyque sur la marche indéchiffrable des événements vers la bataille – comme si la narration se rebiffait devant une catastrophe repoussée dans l'irreprésentable. Les limites de la littérature, qui seront évoquées de manière beaucoup plus massive au lendemain de la Shoah, se cristallisent déjà en termes similaires après la Première Guerre. Un interdit pèse sur la narration d'une guerre proprement indicible¹⁶⁵. Il est à craindre que, confrontée à l'inconcevable, la littérature ne puisse livrer au mieux qu'une vision déformée, et au pire mensongère. Jerphanion écrit à Jallez du front : « il ne saurait y avoir là-dessus que de mauvaise littérature »¹⁶⁶ – faisant porter le doute aussi bien sur son propre discours que sur celui de l'auteur.

¹⁶² Voir le chapitre 3 de la première partie de *Romans-mondes* : « L'événement contre la totalité sans fin : guerre et roman ».

¹⁶³ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 25. Je renvoie pour l'approfondissement de l'étude de ces deux romans au volume de *Roman 20-50* de juin 2010, consacré à *Prélude à Verdun* et *Verdun*, et dirigé par Alain Tassel. Dans l'article intitulé « "Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature" : le récit impossible de *Prélude à Verdun* et *Verdun* », je développe une analyse à partir de la problématique du témoignage et j'étudie la prétériorité comme forme-sens du diptyque.

¹⁶⁴ La clef de voûte initiale des *Hommes de bonne volonté* devait être une coupe de vingt-quatre heures de la guerre, mais Romains s'est ravisé. Voir fiche D 700, *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 50.

¹⁶⁵ Voir Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1977, p. 139 : « The problem for the writer trying to describe elements of the Great War was its utter incredibility, and its incommunicability in its own terms. »

¹⁶⁶ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 99.

L'interdiction du littéraire

Cette réflexion renvoie à un débat littéraire très prégnant dans l'immédiat après-guerre : comment peut-on écrire une guerre incommunicable, comme l'atteste le « silence du permissionnaire » qu'évoquera plus tard Paulhan¹⁶⁷ ? « Quel est celui de nous qui aurait le cœur d'écrire, lorsque la patrie souffre et que ses frères meurent, un drame ou un roman¹⁶⁸ ? », constatait Rolland dès 1915 dans « Au-dessus de la mêlée ». Le discours sur la guerre s'écrit à partir d'un refus des discours littéraires aussi bien que des discours officiels. Ce travail de renoncement est déjà annoncé par l'approche critique de Norton Cru, qui s'érige en pourfendeur de témoignages qu'il perçoit comme excessifs et mensongers, au regard de son expérience propre¹⁶⁹. Le baptême du feu a été une prise de conscience brutale et tragique, disqualifiant l'ensemble des discours précédents :

Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles nous reconnaissons tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et des discours officiels. Ce que nous voyions, ce que nous éprouvions, n'avait rien de commun avec ce que nous attendions d'après ce que nous avions lu et tout ce qu'on nous avait dit. Non, la guerre n'est pas le fait de l'homme : telle fut l'évidence énorme qui nous écrasa¹⁷⁰.

Romains reprend cette posture sceptique dans les fiches préparatoires du diptyque central. La guerre empêche toute prise de position partisane, mais aussi tout ce qui pourrait relever du procédé littéraire.

Souligner ce qu'il y a, dans cette œuvre, d'humanité équitable. Refus de tout parti-pris, de tout préjugé de droite ou de gauche, de toute tendance à l'apologie ou au dénigrement, comme de tout effort systématique pour noircir ou embellir. Aucune déclamation sur le mode héroïque. Mais pas davantage la recherche de l'horrible. Pas de trace de ce romantisme de la guerre qui, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, en a faussé l'image¹⁷¹.

¹⁶⁷ « Chacun sait que les soldats de 1914, quand ils allaient chez eux en permission, demeuraient muets. (...) Il eût été simplement honnête de voir dans ce silence le grand mystère, et le paradoxe de la guerre. Or il était de règle, et les combattants ne se sont jamais *reconnus* dans les ouvrages qui tentaient de présenter leurs travaux. Comme si chaque homme se trouvait mystérieusement atteint d'un mal du langage. » ; J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* (1941), Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1990, p. 36.

¹⁶⁸ Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Ollendorf, 1915, p. 136.

¹⁶⁹ Dans *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Norton Cru étrille au reste Duhamel pour *Civilisation* et *Vie des Martyrs*, qu'il trouve très peu précis et très peu critique à l'égard de la guerre (p. 593-597).

¹⁷⁰ Jean Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus. Notre temps », 1930, p. 27.

¹⁷¹ Cité dans M. Rieuneau, *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, p. 280-281.

Le refus radical de l'héroïsme interdit notamment de se rattacher au référentiel épique. Il est impossible de se réapproprier la guerre par l'élan totalisant de l'épopée, dans la mesure où elle ne peut servir de fondation identitaire¹⁷².

La fiction semble ici offrir des garanties insuffisantes par rapport à un discours plus factuel ; aussi le choix générique qui s'impose aux auteurs est-il celui du témoignage. Par son implication dans les événements passés, le narrateur du roman-fleuve croise en effet la figure d'autorité mémorielle du témoin¹⁷³. En l'absence d'une distance critique, qu'empêche le point de vue limité du combattant¹⁷⁴, une véracité, voire une sincérité absolues s'imposent. C'est ainsi la naissance d'une « littérature de témoignage » qu'annonce Duhamel dans la conférence qu'il prononce dans la librairie d'Adrienne Monnier, le 13 janvier 1920.

Un grand procès moral est ouvert depuis 1914. Tous ceux qui, mêlés aux événements, ont, pendant cette période, pris la parole pour discourir des événements mêmes, sont bon gré mal gré des témoins à la barre. C'est comme témoins qu'ils ont été entendus et appréciés. On ne saurait désavouer cette passion du public, cette passion qu'une grande angoisse légitimait et légitimera longtemps encore. Et comment songer à lâcher les rênes à la fantaisie, comment se complaire dans l'altération du réel, alors que le réel est plus généreux, plus prodigue, plus divers que jamais, alors que le réel est encore plus invraisemblable que le rêve¹⁷⁵ ?

Le témoignage prend acte de l'impossibilité d'une transmission complète de l'expérience de la guerre. « Ils ont témoigné ! Nous leur devons le peu que nous savons ; mais la plus grande partie de l'événement se dérobe à toute science¹⁷⁶. », conclut Duhamel.

L'incompréhension à laquelle les soldats disent se heurter à leur retour confirme l'amenuisement de la possibilité de transmettre l'expérience de la guerre – amenuisement que note Benjamin au début de « Der Erzähler » : « N'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus

¹⁷² G. Duhamel, *Guerre et littérature*, p. 51 : « On dit souvent que les grands chefs-d'œuvre littéraires qui doivent exprimer cette guerre seront la moisson de l'avenir. Je le crois bien volontiers ; je me garde de rien affirmer. Nous sommes devenus beaucoup trop individualistes pour engendrer une épopée comparable à celles qui ont illustré les guerres de l'antiquité et du moyen âge. »

¹⁷³ Voir notamment la synthèse de Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil coll. « Points », 2000, p. 201 sq., et Ruth Amossy, « Du témoignage au récit symbolique : le récit de guerre et son dispositif énonciatif », *Écrire la guerre*, dir. Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 90.

¹⁷⁴ Duhamel souligne ainsi l'impuissance à retranscrire la guerre de la plupart de ceux qui en ont été les premiers témoins : « Le plus souvent, le récit composé par l'homme qui semble spécialement qualifié pour le faire, ce récit n'est qu'une longue erreur et une inconsciente trahison. Rien n'est plus précieux que le vrai, rien n'est, hélas ! plus difficile à découvrir et à mettre en pleine clarté. » ; G. Duhamel, *Guerre et littérature*, Paris, Adrienne Monnier et Cie, 1920, p. 25.

¹⁷⁵ G. Duhamel, *Guerre et littérature*, p. 30-31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

pauvres en expérience communicable¹⁷⁷ ? » Constatation qu'illustre aussi bien le refus de narrer de Daniel de Fontanin, dans l'*Épilogue* (« Il faut avoir *attaqué*, et attaqué comme fantassin pour comprendre... Au fond, combien sommes-nous, à l'arrière, qui savons ce que c'est ? Ceux qui en sont revenus, combien sont-ils ? Et ceux-là, pourquoi en parleraient-ils ? Ils ne peuvent, ils ne veulent rien dire. Ils savent qu'on ne pourrait pas les comprendre¹⁷⁸. »), que ce dialogue entre un combattant condamné et son héroïne, Annette Rivière :

— Non, ne parlons pas d'elle ! Vous ne pouvez pas comprendre... Je ne dis pas seulement vous... Vous tous qui êtes ici... Ici... Là-bas... Deux mondes ; l'en-deçà, l'au-delà... On ne parle pas la même langue.

— Ne puis-je pas l'apprendre ? dit Annette.

— Non. Même pas vous, avec votre chaleur de sympathie. L'amour ne supplée pas au manque de l'expérience. On ne traduit pas ce qui est écrit au livre du corps.

— Pourquoi ne pas essayer ? J'ai un tel désir de comprendre, – non par curiosité – mais pour aider ! Je voudrais me rapprocher, humblement, de vos épreuves.

— Je vous remercie. Mais le mieux pour nous aider est de nous les faire oublier. Même entre camarades de « là-bas », dans nos entretiens, d'un mutuel accord, nous écartons « là-bas ». Les récits de guerre – livres et journaux – nous ont dégoûtés. La guerre n'est pas littérature¹⁷⁹.

L'expérience de la guerre est de l'ordre de l'incommunicable. Rolland montre ainsi que l'opposition fondamentale entre la matérialité des corps mutilés et la virtualité de l'écriture fait peser sur l'évocation de la guerre un interdit moral. C'est ici l'inadéquation d'une langue qui sanctionne l'opposition entre ce qui a été vécu et ce qui peut être retranscrit¹⁸⁰. La guerre en ce sens appelle l'oubli et le déni : elle invalide non seulement la fiction, mais même le langage comme vecteur de transmission d'une expérience. C'est là une mécanique traumatique qui demande à être pensée en termes freudiens : une blessure qui impose un mutisme insurmontable. On débouche ainsi sur un pacte de lecture aporétique. C'est pourquoi la représentation de la

¹⁷⁷ Walter Benjamin, « Le conteur » (1936), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 116. De même, selon Luc Resson, les romans de guerre ne surmontent cette aporie qu'en rendant palpable, comme le fait *À l'ouest rien de nouveau*, le fait que la communication de l'expérience n'est plus possible : « Si nous avons pu constater un rapport entre la communication et le malentendu, c'est que la guerre n'épargne rien, même pas notre compétence communicative. » ; Luc Resson, « Comprendre avec sa chair : lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque », *Écrire la guerre*, p. 128.

¹⁷⁸ *Épilogue*, O.C. 2, p. 828.

¹⁷⁹ *Mère et fils*, AE, p. 543-544.

¹⁸⁰ Voir Luc Resson, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 167 : « La confiance dans le rapport entre le langage et le réel s'écroule devant la catastrophe de 1914. Mettre le doigt sur cette crise du langage, ainsi que le fait Jules Romains à la suite de Rolland, Chevallier et Martin du Gard, c'est désigner, dans toute son ampleur, les effets destructeurs de la guerre, mais c'est aussi révéler notre impuissance : face à la guerre, les mots nous manquent. Nous ne faisons que lui courir après, sans jamais la rattraper. Et comment dénoncer la guerre, si elle nous échappe immanquablement ? »

guerre ne peut être que prétéritive¹⁸¹. La réflexion de Jerphanion révèle le statut contradictoire d'un récit de guerre qui s'écrit en dépit de sa propre impossibilité. La guerre apparaît ainsi comme la pierre de touche de la fiction.

Comment expliquer, dès lors, que le roman-fleuve s'inscrive précisément dans un discours pacifiste faisant de la guerre une de ses interrogations fondamentales ? Comment passe-t-on au-dessus d'un interdit si solennisé dans le discours critique ? Dans son étude sur le roman pacifiste de l'entre-deux-guerres, Luc Rasson souligne ses paradoxes principaux. Il retient cinq critères pour définir un roman pacifiste : une intention critique, l'évocation des thèmes de la souffrance et de la mort propres à une « littérature d'exhumation », l'appel au rationalisme, la thématization de la transmission problématique de l'expérience de la guerre, et enfin l'ironie fondamentale de l'écriture rétrospective (les efforts des écrivains pour empêcher la guerre ou y mettre fin ont été vains)¹⁸². Tous ces traits se retrouvent dans le roman-fleuve, mais l'accent y porte essentiellement sur le statut problématique d'un texte qui tente de transmettre une expérience intransmissible – et ce sans la moindre efficace politique, puisque ces textes sont écrits après la bataille, et que la perspective d'empêcher un conflit futur semble bien fragile. L'impuissance politique de l'écriture et en particulier des discours politiques, de l'article de journal à la conversation en passant par le discours en meeting, est un motif récurrent dans *L'Âme enchantée*, *L'Été 1914* et *Les Hommes de bonne volonté*. L'écriture pacifiste n'est pas au fond militante. Comment peut-elle se déployer en dépit de ces problèmes de légitimité ?

Au lieu de clore la possibilité de tout discours, le caractère proprement indicible de la guerre est placé au centre de l'argumentation pacifiste. L'impossibilité de partager son expérience n'empêche pas Jerphanion de formuler explicitement, dans sa lettre à Jallez, le credo pacifiste de l'auteur : « Mais surtout ceci, oui, ces trois ou quatre mots, que je vois luire en lettres de feu à la paroi de mon abri : *Rien ne vaut ça*. Rien = toutes les raisons qu'on peut invoquer. Ça = la vie que nous menons (avec quelle mort suspendue sur la tête !). Voilà le dernier mot de la sagesse de la guerre. Tout le reste est littérature¹⁸³. » La crise du langage provoquée par la guerre semble ici empêcher même le développement d'une syntaxe traditionnelle, et c'est sous forme de notule que

¹⁸¹ Comme le conclut Jean Kaempfer : « La guerre, assurément, c'est *ce qui ne se raconte pas*. Mais de même que les plus belles descriptions s'annoncent souvent en déclarant leur impossibilité (...), l'inénarrable n'a jamais empêché les narrations d'exister. » ; J. Kaempfer, *Poétique des récits de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 256.

¹⁸² Luc Rasson, *Écrire contre la guerre*, p. 15-20.

¹⁸³ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 100.

s'exprime Jerphanion. Le refus de l'expression de la guerre ne peut être assumé jusqu'au bout dans une perspective pacifiste. Aussi le refus d'écrire la guerre peut-il n'être que prétéritif¹⁸⁴. Renoncer à témoigner, en effet, est également impossible, comme le prouve la nostalgie d'un partage direct de l'expérience qu'évoque Jerphanion :

Tu sais, ma plus grande consolation dans cette guerre, ç'aurait été de t'avoir près de moi, égoïstement, dans la tranchée d'à côté, comme j'ai ce brave Fabre... et que nous soyons « témoins » ensemble... et que je puisse à certains moments te dire : « Tu vois ?... Tu as vu ?... » Cela n'a pas été possible... Mais il est très important pour moi que j'arrive à te rendre un peu témoin, malgré tout... à penser ces choses-là avec toi... L'un des pèlerins d'Emmaüs était sorti de la salle quand l'apparition a eu lieu. Son camarade, qui a vu, s'acharne à bien lui expliquer, à bien lui « restituer » la chose. C'est ça : la lui restituer... Donc, je t'en prie, interroge-moi¹⁸⁵.

Comme Romains, Jallez l'écrivain n'a pas participé directement au conflit, mais sa collaboration est pressentie comme nécessaire. Il n'est pas surprenant que cette nécessité vitale du témoignage rencontre là encore une résonance théorique chez Freud. Ricœur propose d'appliquer à la mémoire collective les concepts développés dans l'article de 1914 intitulé « Remémoration, répétition, perlaboration »¹⁸⁶. Selon Freud, un traumatisme dont le souvenir a été effacé continue de se manifester sous la forme d'actions, qui le répètent inlassablement. Tant que le travail de remémoration n'est pas mené à bien, le cycle de la répétition en acte continue. Ricœur propose de transposer ces considérations individuelles sur le plan collectif. Un traumatisme collectif occulté risque de déboucher sur un cycle de violences. Or la collectivité, comme l'individu, n'affronte pas spontanément la réalité d'une perte aussi fondamentale que ce que Ricœur appelle « la blessure de l'amour-propre national »¹⁸⁷. Dans une situation où l'analyste est absent, il revient peut-être à l'écrivain de contribuer à ce travail de remémoration et d'intériorisation de la perte¹⁸⁸. La logique pacifiste impose donc d'éclairer peu à peu le traumatisme, de fournir au lecteur des outils de remémoration, fussent-ils imparfaits. Ainsi s'impose inéluctablement, dans la mesure où le récit doit être dérobé et malgré tout livré, la figure de la prétérition, qui dit malgré sa volonté

¹⁸⁴ « Les textes d'inspiration pacifiste qui dénoncent la boucherie sont donc écartelés entre d'une part la volonté de transmettre une thèse – *plus jamais ça* – et d'autre part le scepticisme affiché concernant la possibilité même de traduire fidèlement l'expérience guerrière. » ; L. Rassin, « Comprendre avec sa chair : lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque », *Écrire la guerre*, p. 127.

¹⁸⁵ *Verdun*, HBV 3, p. 307.

¹⁸⁶ Freud, « Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten » (1914), *Gesammelte Werke*, t. 10, Frankfurt-am-Main, S. Fischer Verlag, 1981, p. 126-136.

¹⁸⁷ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 96.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

de ne pas dire ; une prétéition qui constitue la forme-sens d'une réponse à une interrogation éthique et esthétique.

L'autre face de la prétéition

Jean Kaempfer résume en ces termes l'insuffisance du discours narratif et rationnel pour le récit de guerre : « Dans l'ombre du refoulement où la pression héroïque le cantonne, le récit de guerre retrouve ses apories spécifiques : il doit rendre compte d'une réalité impossible. Impossibilité ontologique, d'abord : la guerre usinière, le Brutal, dépassent l'entendement. Mais aussi, impossibilité pathétique. Rien n'existe, dans le monde des sentiments, pour dire l'émotion de la guerre ; la décrire comme un traumatisme ? Ce serait, par un tour sophistiqué, l'humaniser encore¹⁸⁹... » Mais devant l'inconcevable, le roman-fleuve assume cette double impossibilité pour passer de l'autre côté de la figure prétéitive. L'écriture de la guerre, dès lors, s'appuie justement sur les cadres de pensée différents que peut fournir la littérature. Les cadres littéraires sont mis à contribution pour surmonter l'aporie initiale. La fiction offre donc la possibilité d'une approche cathartique, si on entend par catharsis l'épuration, l'atténuation de l'événement qui seules permettent de l'affronter. Ricœur nous permet de penser la guerre dans le roman-fleuve à partir de la conception aristotélicienne de la mimésis. C'est précisément la tâche du texte que de réinscrire l'inconcevable sinon dans le concevable, du moins dans le vraisemblable ou l'explicable du système de l'intrigue. « Le pitoyable et l'effroyable sont des qualités étroitement liées aux changements de fortune les plus inattendus et orientés vers le malheur. Ce sont ces incidents discordants que l'intrigue tend à rendre nécessaires et vraisemblables. Et c'est ainsi qu'elle les purifie, ou mieux les épure. (...) C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible¹⁹⁰. », conclut-il. La fiction tente en effet dans le roman-fleuve d'apprivoiser ce discordant. Les romanciers empruntent l'horizon d'attente d'autres genres pour tenter de livrer d'une guerre inacceptable une vision qu'il soit au moins possible d'affronter. L'inscription de la guerre dans un genre littéraire dont le fonctionnement est familier au lecteur, ainsi, livre un cadre de compréhension différent de l'enchaînement de cause à effet qui prévaut dans la réalité, mais s'avère en l'occurrence impuissant. Elle fournit ainsi une forme de

¹⁸⁹ J. Kaempfer, *Poétique des récits de guerre*, p. 252.

¹⁹⁰ Ricœur, *Temps et récit I*, p. 90.

recul, différent de celui que peut avoir l'historien, mais envisageable à une distance aussi réduite de l'événement.

Le récit assume ainsi un irréalisme fondamental. Il est obligé de tourner le dos à la mimésis intégrale, en dépit de l'impératif de véracité totale. Duhamel affirme déjà cette orientation poétique pour *Civilisation et Vie des martyrs* :

Quel moyen nous est donné de connaître la réalité, de nous emparer de cette proie insaisissable ?

Il faut recréer le réel.

Le grand événement humain le plus proche de nous, la guerre, le grand événement auquel ont été mêlés des millions d'hommes encore vivants, personne n'y comprend plus rien.

J'ai composé, pendant la guerre, un certain nombre de récits pour affirmer ce qui me semblait alors la seule certitude indiscutable, l'unique réalité parfaite, la souffrance des hommes. J'ai recréé cette souffrance pour qu'elle ne risquât point de périr.

Je pense que mes anciens blessés, s'ils lisaient aujourd'hui leur propre histoire, la reconnaîtraient rarement. (...)

L'un au moins de mes blessés a – j'ai des raisons de le savoir – adopté délibérément ma version de son aventure. Ainsi les gens sensés qui font d'intelligents efforts pour ressembler à leur portrait.

Qu'on me tende un bon miroir, un miroir fraternel, je ne le refuserai pas¹⁹¹.

Ainsi, la dimension posthume et mémoriale du témoignage, dans la perspective de Duhamel, n'est pas cantonnée au souvenir. Les insuffisances de l'écriture sont retournées en atout par l'importance nouvelle que prend ici la dimension éthique : c'est cette mimésis non photographique dont le « miroir fraternel » est ici le symbole.

Dans *Les Thibault*, c'est l'horizon d'attente tragique qui permet d'appréhender la marche à la guerre. *L'Été 1914* partage avec la tragédie la dramatisation d'un texte tendu vers un dénouement qui n'est autre qu'une catastrophe annoncée, dont le lecteur connaît d'emblée l'accomplissement. Seule l'intuition de la catastrophe, cependant, finit par toucher Antoine, lors d'une conversation avec Jacques.

Antoine ne disait rien. Il venait de recevoir un léger choc. Une bouffée de chaleur lui enflamma le visage. Ces paroles touchaient brusquement en lui comme un point secret que, jusqu'alors, aucune sensibilité particulière ne lui avait permis de localiser. Lui aussi, comme tant d'autres en cet été de 1914, se sentait vaguement à la merci d'une fébrilité collective, contagieuse – d'ordre cosmique, peut-être ? – qui circulait dans l'air. Et, pendant quelques secondes, il subit, sans pouvoir s'en défendre, l'angoisse d'un pressentiment¹⁹².

L'ironie dramatique est ici à son comble. Comme le héros tragique, en dépit d'avertissements prophétiques, Antoine est ignorant d'un destin que le lecteur sait suspendu au-dessus de sa tête.

¹⁹¹ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 49-51.

¹⁹² *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 129.

Son aveuglement peut provenir du fait que la guerre n'entre pas vraiment dans le cadre du roman réaliste, dans la mesure où elle est à proprement parler invraisemblable. Mais le roman réaliste est obligé de se plier à la réalité. Il y a donc une fatalité historique de l'intrigue. Comme dans la tragédie, le lecteur est conscient de l'impasse dans laquelle se met l'auteur, une fois signé le pacte réaliste. Il ne peut ignorer que l'assassinat de Jaurès, puis la mobilisation arrivent.

L'Été 1914 marche vers le déclenchement des hostilités en dépit de tous les efforts déployés par les personnages. Les socialistes sont tentés de conclure à une « vaste machination, savamment réglée »¹⁹³, à l'examen des tenants et aboutissants de la diplomatie secrète. Le diplomate Rumelles met Antoine sur la voie d'une machinerie tragique.

Un engrenage diabolique (...) Un engrenage qui semble s'être embrayé tout seul... Nous roulons à l'abîme, comme un train dont les freins étaient mal bloqués, et qui dévale une pente, emporté par son propre poids, à une vitesse qui s'accélère de minute en minute... qui est devenue vertigineuse... Les choses ont l'air d'avoir échappé... d'aller, d'aller toutes seules... sans qu'on les dirige, sans que personne les veuille... Personne... Ni les ministres ni les rois. Personne qu'on puisse nommer... Nous avons tous l'impression d'être débordés, d'être dépossédés, d'être désarmés, d'être joués... sans savoir comment ni par qui... Chacun fait ce qu'il a dit qu'il ne ferait pas ; ce que, la veille, il ne voulait absolument pas faire... Comme si tous les responsables étaient devenus des jouets – je ne sais pas – les jouets de forces, de puissances occultes, qui mèneraient la partie de très haut, de très loin¹⁹⁴...

Par la métaphore de la machine infernale, on en vient à l'hypothèse de l'exercice d'une transcendance. La guerre a peut-être après tout quelque chose à voir avec une vengeance divine, malgré l'agnosticisme qui caractérise cette époque. La réflexion de Philip, le praticien devant lequel Antoine lui-même s'incline, met de même en relation l'irruption de la guerre et la catastrophe œdipienne.

Pourquoi ?... je tourne et retourne la question... Pourquoi ?... Peut-être, simplement, parce que, dans tous ces événements redoutés, attendus, s'est glissé un peu d'imprévu, un rien, juste assez pour modifier légèrement leur aspect, et les rendre subitement méconnaissables... juste assez pour que, malgré la vigilance des hommes, le piège du destin puisse jouer !... Et nous voilà pris¹⁹⁵...

Être prévenu de la catastrophe ne suffit pas à l'enrayer. La question de la responsabilité personnelle¹⁹⁶ est cependant posée avec acuité par Martin du Gard, et relayée par la réflexion de

¹⁹³ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 476.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 595.

¹⁹⁶ Les questions de la transcendance et de la responsabilité personnelle sont évoquées dans une perspective différente, mais avec des analyses pour l'essentiel convergentes, par R. Roza, dans *Martin du Gard ou la banalité retrouvée*, p. 166 à 172.

Jacques. « Eh bien, en voyant aujourd'hui la frénésie nationaliste s'élever si naturellement, si indistinctement, de toutes les classes de la société, j'en arrive presque à me demander... si les guerres ne seraient pas plutôt le résultat d'un obscur, d'un indomptable conflit de passions, auquel la conflagration des intérêts servirait seulement d'occasion, de prétexte¹⁹⁷... » La mention des passions inscrit une fois de plus l'interprétation des événements dans une perspective tragique, qui ne peut cependant être totalement assumée par le protagoniste. Présenter la guerre comme une fatalité contredirait en effet l'idéal pacifiste et radical-socialiste que veut défendre Jacques tout au long du roman. La notion de responsabilité humaine n'y est pas vraiment gommée, comme le montre l'épisode de la trahison de Meynestrel, lorsque ce dernier refuse d'utiliser les papiers dont il dispose pour tenter d'empêcher la guerre.

La question de la responsabilité est liée à celle de la liberté individuelle, à laquelle on a vu que Martin du Gard était très attaché. Jacques doute de cette liberté avec le plus d'acuité peut-être le 2 août, sur le quai de la gare d'où partent les mobilisés :

Malgré lui, il revenait toujours à ce lieu pathétique, où tant d'êtres suppliciés venaient, ce matin, comme à un rendez-vous fatal, rompre leurs amarres humaines. Dans ces yeux de douleur et de courage, il quêtait un regard qui répondît au sien ; un regard, un seul, où il pût lire, sous la détresse, un reflet de cette sourde fureur qui le faisait serrer les poings dans ses poches, et trembler de colère impuissante ! Mais non ! Partout, sur tous ces visages diversement contractés, le même découragement, la même souffrance stérile ! Partout, une lueur d'héroïsme aveugle ; mais, partout, la même soumission au sacrifice, la même trahison inconsciente ou timide, la même abdication ! Et il lui semblait que, en ce moment, tout ce qui restait de liberté dans le monde n'avait de refuge qu'en lui¹⁹⁸.

L'illusion de la liberté subsiste. Jacques protestera toujours contre la lecture tragique du destin de l'Europe. La reconnaissance de la fatalité est un prétexte à la soumission : « Tout ne commence à être vraiment irrémédiable qu'à partir du moment où, à leur tour, les meilleurs renoncent, et s'inclinent devant ce mythe : la fatalité des événements¹⁹⁹ ! » Cependant, c'est dans son ultime tentative de résistance qu'il trouve la mort, ce qui suggère de réintégrer son destin à la lecture tragique de l'ensemble. Le cadre tragique s'impose au lecteur, vision des événements à la fois suggérée par des personnages secondaires et remise en question par le protagoniste. Martin du Gard ménage ainsi une ouverture du sens, le lecteur devant décider en dernière analyse de valider ou rejeter cette interprétation tragique, qui le garantit contre un usage purement politique du référent littéraire.

¹⁹⁷ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 609.

¹⁹⁸ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 638.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 562.

Chez Jules Romains, le cadre littéraire est semblablement introduit par la voix des personnages, mais ceux-ci évoluent dans un univers mental qui relève de la fiction en général avant de relever d'un genre en particulier. Le processus cathartique est en effet conscient chez les combattants, qui développent par ce biais un moyen de résistance psychologique. L'exercice raisonné de la fiction constitue un point d'appui face à l'horreur de la vie dans les tranchées²⁰⁰. Jerphanion s'est ainsi forgé un arsenal de « songeries de sécurité »²⁰¹, et chez tous les personnages qui fournissent la focale à un ou plusieurs chapitres, le narrateur nous montre le déclenchement systématique et quasi incontrôlé de l'imagination. Le processus de figuration contribue à rendre supportable la vie au front – une vie délibérément vue à travers le filtre de la fiction. Le comique de répétition fournit notamment un procédé de distanciation privilégié. Avant d'être perçue dans toute son horreur, la bataille n'est qu'une plaisanterie²⁰². La phrase absurde de Foch (« Je me jetterais dans les rangs et je trancherais la discussion à l'arme froide »²⁰³) est un ressort comique qui ressurgit périodiquement. Le rappel de la phrase dans *Verdun* déclenche un « rite » voisin : le « gloussement continu de trente secondes »²⁰⁴. Par le recours à la feintise ludique, les combattants mettent en œuvre à la fois une diversion (il s'agit de ne pas focaliser l'attention sur l'insoutenable), un divertissement (qui peut avoir une composante ludique), et un détournement (la reprise de codes littéraires subvertis, fondée sur la connivence, peut produire un effet comique). On le voit, cette feintise ludique est obligée d'assumer le caractère absurde de la vie au front. Cependant, le détournement d'un genre peut également relever de la volonté d'établir une interprétation, de donner un sens aux événements.

²⁰⁰ Paul Fussell note ainsi l'unanimité frappante du recours à la production de fiction comme réponse à l'inconcevable du quotidien : « It was as if the general human impulse to make fictions had been dramatically unleashed by the novelty, immensity, and grotesqueness of the proceedings. The war itself was clearly a terrible invention, and any number, it seemed, could play. » ; P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, p. 115.

²⁰¹ *Verdun*, HBV 3, p. 256.

²⁰² *Prélude à Verdun* illustre en cela l'idée directrice du premier chapitre de l'ouvrage de Paul Fussell, intitulé « The War as Ironic Action », où il montre que la multiplication des disproportions propres à la guerre produit un effet d'ironie généralisé.

²⁰³ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 46. Parmi les « légendes » dont Norton Cru établit une liste, rappelons les premières : nous serions naturellement portés à la lutte, les soldats pouvaient charger et en venir aux mains (Norton Cru cite la phrase de Foch dont Jerphanion et ses compagnons font des gorges chaudes : « Les lauriers de la victoire flottent à la pointe des baïonnettes ennemies. C'est là qu'il faut aller les prendre, les conquérir par une lutte corps à corps. Se ruer en nombre et en masse. Se jeter dans les rangs de l'adversaire et trancher la discussion à l'arme froide. »), les attaques en rangs serrés, les monceaux de morts, les flots de sang, la baïonnette et le courage des combattants. Voir Jean Norton Cru, *Témoins*, ch. 2.

²⁰⁴ *Verdun*, HBV 3, p. 234.

De même que dans *Les Thibault*, la référence au genre tragique est dans *Les Hommes de bonne volonté* une manière de construire du sens. Le tragique se manifeste à travers le principe ironique qui structure le diptyque : *Prélude à Verdun* marche vers une bataille, annoncée au lecteur par les titres des deux volumes, mais qui se dérobe à la perception des personnages. Les derniers chapitres de *Prélude à Verdun* sont placés sous le signe de l'ironie tragique, personne n'étant en mesure de comprendre les déplacements d'armée qui convergent vers Verdun. À l'instar des héros tragiques, les personnages sont emportés par une lame de fond qu'ils ne perçoivent que trop tard. Le sort des soldats est ainsi réinscrit dans une structure tragique, qui permet au lecteur de rétablir un sens face à l'absurdité fondamentale de la guerre²⁰⁵.

Les poilus deviennent ainsi autant de don Quichotte involontaires, d'autant plus contraints à la folie que seul le quichottisme leur permet de s'abstraire suffisamment de la réalité pour lui survivre. Le tragique de leur situation réside aussi dans le fait que ces héros involontaires se voient refuser jusqu'au titre de héros. L'univers de l'épopée affleure pourtant discrètement dans les descriptions du combat. Voici par exemple la vision d'une attaque allemande : « Chacun de ces survivants solitaires voyait ainsi de petites silhouettes, couleur de sauterelle grise, sortir là-bas de la tranchée ennemie ; sortir non par un jaillissement dru, mais peu à peu, presque une à une. Comme des ouvriers de la voie qui ayant fini leur travail verraient arriver le train de plateformes qui doit les ramener, et se dirigeraient vers lui en traînant leurs souliers sur le ballast²⁰⁶. » La deuxième phrase est une comparaison homérique, du « Comme » introductif à l'esquisse d'une vignette liée à l'univers bucolique, et jusqu'à l'usage du participe passé pour signaler l'antériorité, qui imite la syntaxe grecque. L'arrière-plan épique est donc à la fois repoussé dans une distance ironique et malgré tout présent. Lorsque Jerphanion évoque le soutien qu'apporte aux combattants la pensée des femmes, il franchit une étape supplémentaire dans le processus d'investissement de la réalité par la littérature, repoussant l'objection de Jallez.

L'idée que les femmes sont là-bas, comme sur les remparts d'une ville antique, et qu'elles regardent, qu'elles jugent.

— Pas un peu littéraire cela, tout de même ? Tu ne transposes pas un thème traditionnel ?

— Non²⁰⁷.

²⁰⁵ D'après Leonard Smith, Romains montre à l'œuvre le consentement des soldats préparé par la Troisième République (voir *The Embattled Self*, p. 188, *Prélude à Verdun*, p. 107, et *Verdun*, p. 308). Dans le cadre tragique proposé, ce consentement pourrait correspondre à l'*hamartia*, la faute tragique des soldats français.

²⁰⁶ *Verdun*, HBV 3, p. 206.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 312.

Dans la pensée du personnage, l'allusion aux remparts de Troie ne relève pas de l'intertextualité. Ce qui suggère que le monde de l'épopée a pris une existence concrète aux yeux des soldats. La transposition littéraire leur est devenue si naturelle qu'elle n'est plus reconnue comme telle : *ils habitent le monde des héros*.

Ce qui pose la question de la réversibilité du processus. Craignant de ne pouvoir revenir en arrière, Jerphanion se plaint d'avoir oublié le goût de la « vraie vie »²⁰⁸. Le problème du retour, et de la place que se verront attribuer les anciens combattants, se pose de façon cruciale, et Jerphanion exprime l'angoisse de ces futurs « revenants » au nom de tous :

C'est un orgueil d'explorateurs. Nous revenons d'un pays impossible, qui défie l'imagination. Nous avons réussi à y vivre quotidiennement, dans des conditions qui interdisent la vie. Nous avons supporté des misères, des souffrances, des épouvantes, dont les gens qui sont ici considèrent depuis leur enfance qu'elles sont pires que la mort. (...) Évidemment, il ne peut pas être question de considérer ces gens comme nos égaux ; car s'ils étaient nos égaux... », et ici la voix de Jerphanion trahit un peu de trouble, « c'est nous qui nous serions abominablement trompés²⁰⁹ ...

Le doute exprimé par Jerphanion est essentiel : le pouvoir de suggestion auquel se sont raccrochés les combattants, en effet, ne pourra plus les soutenir une fois que les circonstances exceptionnelles du front auront disparu. S'il est vrai que la réintégration des combattants dans la société est impossible, Jerphanion rappelle à Jallez que cet héroïsme partagé par un million d'individus ne saurait pour autant relever du modèle aristocratique ou épique guerrier. « L'esprit n'est jamais très satisfait quand, pour lui expliquer les choses, on lui dit que trois ou quatre millions d'hommes dans un pays sont devenus soudain des héros et des martyrs²¹⁰. », confirme Jallez. Si l'illusion de l'héroïsme est une faute, l'intuition d'une inadaptabilité au monde de l'arrière, au monde d'avant, est exacte. Pour les combattants, la guerre a marqué un temps d'arrêt dans le flux de l'Histoire, et ils ne peuvent accepter que la société se maintienne en l'état – ce que montrent les chapitres consacrés à l'arrière dans les deux tomes. Les poilus de Jules Romains ne

²⁰⁸ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 98.

²⁰⁹ *Verdun*, HBV 3, p. 301.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 302. Carine Trévisan interroge la littérature de guerre en lien avec le processus du deuil. Ce sont dans ces textes, conclut-elle, que se joue un essentiel refus d'une héroïsation trop commode : « Dans leur refus du voile jeté sur l'effroi du cadavre par le discours de commémoration et de sanctification des morts ou, symétriquement, de la mise en scène de l'horreur à des fins pédagogiques – l'exhibition du cadavre visant à susciter ou la haine de l'ennemi ou celle de la guerre, – les textes viennent inquiéter la « gestion » collective de la perte, qui vise à en atténuer les effets douloureux. (...) on peut considérer ces textes comme des contre-monuments, qui laissent ouverte la question du rapport entre les vivants et les morts, ou du moins, s'interrogent sur la désincarnation et l'idéalisation prématurée des morts. » ; C. Trévisan, *Les fables du deuil : la Grande Guerre, mort et écriture*, Paris, PUF coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 73.

peuvent assumer l'inutilité de leur sacrifice. Là encore, Jerphanion formule ce qu'« un poète de leur vie misérable » pourrait dire en leur nom : « Nous crèverons nous autres, c'est entendu, c'est écrit ; demain ou plus tard ; il n'y a que la date qui soit laissée en blanc. Mais leur sacré monde pètera dans la fournaise. Il ne sera pas dit que nous alimenterons la terre de plus de macchabées noirâtres qu'elle n'en a jamais bouffé à la fois ; et qu'après les choses continueront comme si de rien n'était²¹¹. » Romains est le poète auquel rêve Jerphanion, un poète susceptible de fournir aux combattants la reconnaissance à laquelle ils aspirent – et ce d'autant plus que l'armée est l'un des lieux privilégiés du développement de l'unanimisme. Dans *Prélude à Verdun* et *Verdun*, l'unanimisme se manifeste par l'unification mystique et organique du « million d'hommes », qui devient un grand corps menacé dans sa chair. Romains dote ce grand corps d'une âme unanime, d'une mystique collective, passant du consentement initial à un pacifisme désabusé. L'unanimisme permet en un sens de sauver l'héroïsme bafoué, en le définissant de manière collective et non plus individuelle. Là encore, si le cadre épique est mis à distance, le référentiel unanime, qui renvoie à la poésie et la prose antérieures de Romains, donne des outils de compréhension et de consolation au lecteur comme aux soldats.

On peut se demander si l'écriture romanesque n'est pas l'unique lieu possible d'un hommage aux anciens combattants, immortalisation relative ou simple prolongement dans la mémoire collective. Le référentiel épique s'est écroulé, invalidant la notion de l'héroïsme guerrier, mais la possibilité d'une transfiguration littéraire subsiste. La transposition fictionnelle du vécu, que développe Romains à travers les réflexions et les fantasmes de ses personnages, est tendue vers une mise en forme littéraire ultérieure, qui pourrait seule aider à affronter l'irrationnel absolu de la guerre.

Le cadre référentiel qu'inclut le roman-fleuve risque toujours d'imposer une logique historique, régie par la linéarité du passage du temps et un principe de causalité. Mais le roman-fleuve cherche justement à montrer que toute clarification rétrospective est illusoire ou mensongère. Les auteurs expriment pourtant le besoin d'accomplir ce qu'on peut appeler un devoir de mémoire avant la lettre. La guerre cristallise la concurrence de ces deux exigences. Peut-être la seule façon de surmonter cette difficulté est-elle de montrer que la guerre, en déformant le temps dont elle révèle la plasticité, invalide la possibilité de concevoir l'histoire de

²¹¹ *Verdun*, HBV 3, p. 254.

façon linéaire et causative. C'est cette métamorphose de la perception du temps, faisant de l'événement un gouffre dans lequel la ligne claire de l'Histoire se brouille, qu'il faut à présent approfondir.

3.2.3. *Le temps du roman-fleuve*

« Je serais tenté de dire que le personnage principal des œuvres de cette sorte est le temps²¹². » : les études sur le cycle romanesque et le roman-monde ont confirmé le programme esthétique rétrospectif que Duhamel propose pour *La Chronique des Pasquier*, et qu'il étend à un ensemble d'œuvres cycliques. Pourtant, on ne peut pas dire que le roman-fleuve fasse du temps un sujet au même titre que *À la recherche du temps perdu* ou *La Montagne magique*²¹³, où des digressions théoriques viennent en ramifier la compréhension. Les romans-fleuves n'envisagent pas le temps comme entité ; en revanche, le temps y est, selon l'expression de Christophe Pradeau, « inscrit ». C'est là un phénomène qu'ont commenté nombre de critiques à propos du roman en général²¹⁴. Y a-t-il donc une singularité du traitement du temps dans le roman-fleuve ?

Le temps s'engouffre dans la narration par deux voies essentielles. Par le temps de la lecture, d'abord, c'est-à-dire par le processus d'interruption et d'attente reconduits qui se superpose partiellement au déroulement du temps narratif virtuel. Le roman-fleuve reconduit les effets du roman en les accentuant. Par la longueur du texte et le processus de la publication échelonnée, la lecture s'installe dans un temps long : le roman-fleuve réclame du lecteur un investissement important – il prend ainsi un risque stratégique. Mais la lecture se distend à la mesure de l'écoulement virtuel du récit. Il faut ainsi tenir ensemble le temps de la lecture et le temps du récit, l'un métaphorisant l'autre. L'étendue temporelle du récit, de fait, est la deuxième manière dont le temps s'impose à l'attention du lecteur. Le roman-fleuve met en évidence le passage du temps dans sa durée, non par la référence à un temps plurigénérationnel, mais par l'ancrage de la narration dans les limites d'une vie humaine. Le changement de plan des *Thibault*,

²¹² Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 32.

²¹³ Selon Ricœur, dans *La Montagne magique*, l'interrogation concernant le temps est la pierre de touche de tous les autres apprentissages. Voir P. Ricœur, *Temps et récit II*, p. 221 sq.

²¹⁴ La présence incontournable du temps, explique Ian Watts, est commentée depuis l'époque du roman-fleuve : « E. M. Forster considère la description de la « vie en termes de temps » comme le thème spécifique que le roman a ajouté aux préoccupations plus anciennes de la littérature, qui décrivaient la « vie en termes de valeurs » [*Aspects of the Novel*, Londres, 1949, p. 29-31] ; en ce qui concerne la naissance du roman, Spengler percevait le besoin que l'homme moderne « ultra-historique » avait d'une forme littéraire apte à traiter la « vie dans sa totalité » [*Decline of the West*, trad. Atkinson, Londres, 1928, I, p. 130-131], et plus récemment Northrop Frye a vu « l'alliance du temps et de l'homme occidental » comme le caractère déterminant du roman comparé aux autres genres [*Anatomy of criticism*, Princeton, 1957, section 4]. » ; I. Watts, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, p. 28.

passant de deux générations à une seule, interrompue de surcroît par la Première Guerre, est à cet égard significatif. Le temps du roman-fleuve n'est pas essentiellement historique, dans la mesure où il n'est jamais abstrait de son ancrage dans le sujet ou le personnage : il est toujours pensé en termes d'incarnation ou de vécu. À ce titre il renvoie le lecteur à son propre ancrage et sa propre temporalité, et notamment à la temporalité double, à la fois réelle et virtuelle, de la lecture. Isabelle Daunais souligne ainsi la communication qui s'instaure entre personnage et lecteur, à la faveur du temps virtuel que forge le roman :

Cette création d'un temps parallèle est à la fois ce que raconte le roman et l'expérience qu'il offre au lecteur. Dans le monde qui est le leur, et qu'invente le roman, les personnages ont cette particularité de chercher une variation du temps, ou d'y être confrontés, et cette variation à travers laquelle leur existence se déroule recoupe celle éprouvée par le lecteur en train de superposer le temps de sa propre vie au temps de ces héros dédoublés²¹⁵.

Dans le roman-fleuve comme dans le roman moderniste, qui fournit à Ricœur les analyses de détail de *Temps et récit*, la narration ouvre des voies menant à une compréhension plus sensible qu'intellectuelle ou philosophique de l'expérience temporelle. Selon le mot de Ricœur, elle opère une *configuration* du temps.

Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette : « Qu'est-ce donc que le temps ? demande Augustin. Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. » C'est dans la capacité de la fiction de refigurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue²¹⁶.

Cette expérimentation par le roman de notre rapport au temps est une composante essentielle de la dimension mimétique du roman-fleuve : c'est peut-être le point de contact essentiel entre les mondes, bien que sa définition se dérobe perpétuellement.

Quelle configuration du temps les romans-fleuves nous fournissent-ils ? L'expérience temporelle, à défaut d'être définie, est située dans un entre-deux, lieu d'une mise en tension entre plusieurs couples de notions antagonistes qui se recoupent partiellement. Elle hésite ainsi entre conception linéaire et conception cyclique, entre le fleuve et la boucle, entre l'irréversible et la promesse (ou la menace) d'un éternel retour, mais aussi entre durée individuelle et temporalité collective, petite et grande Histoire. Le temps est-il le lieu de la répétition ou de l'unicité ? Cet

²¹⁵ Isabelle Daunais, « Le temps dévié du roman », *Poétique* n° 139, septembre 2004, p. 268-269.

²¹⁶ P. Ricœur, *Temps et récit I*, p. 12.

ensemble d'oppositions peut se ramener aux conceptions antagonistes du temps comme cadre immuable ou du temps défini par le changement et le mouvement. Ces questions s'imposent à Hans Castorp, seules occupations de son loisir forcé :

Qu'est-ce que le temps ? Un mystère ! Sans réalité propre, il est tout-puissant. Il est une condition du monde phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence des corps dans l'espace, et à leur mouvement. Mais n'y aurait-il point de temps s'il n'y avait pas de mouvement ? Point de mouvement s'il n'y avait pas de temps ? Interrogez toujours ! Le temps est-il fonction de l'espace ? Ou est-ce le contraire ? Ou sont-ils identiques l'un à l'autre ? Ne vous laissez pas de questionner ! Le temps est actif, il produit. Que produit-il ? le changement. « À présent » n'est pas « autrefois », « ici » n'est pas « là-bas », car entre les deux il y a mouvement. Mais comme le mouvement par lequel on mesure le temps est circulaire, refermé sur lui-même, c'est un mouvement et un changement que l'on pourrait aussi bien qualifier de repos et d'immobilité ; car, l' « alors » se répète sans cesse dans l' « à présent », le « là-bas » dans l' « ici »²¹⁷.

Hans Castorp part de la définition du temps comme changement, mais débouche aussitôt sur l'idée du temps comme répétition du même – ce qui correspond à la structure narrative de *La Montagne magique* : le temps passé au sanatorium est comme arrêté, par opposition au temps précipité et insignifiant d'en bas. Le sens du roman informe nécessairement la conception du temps qui s'en dégage. Les romans-fleuves fourniront de même des réponses narrativisées par l'expérience sensible de tel ou tel personnage.

La ramification immédiate de ces interrogations laisse entrevoir la plasticité fondamentale du temps, tel qu'il est représenté par le modernisme. Il s'agit d'un temps relatif et déformable, ancré sur le point de vue, susceptible par conséquent d'accélération et de ralentissements. C'est un temps indissociable de la perception du personnage, dont le degré de conscience varie, jusqu'à la révélation ou l'épiphanie. Dans le roman-fleuve, le temps est parfois capturé « à l'état pur », comme dans *Le Temps retrouvé* ; mais ces manifestations du temps sont aussi évanescences que chez Proust. Elles ne fournissent pas la promesse d'une éternité spirituelle ou d'une survie par l'œuvre d'art. Ainsi, la découverte du temps demeure liée à la mort. Le temps reste une menace – ce par quoi le roman-fleuve se distingue fondamentalement du cycle.

²¹⁷ T. Mann, *La Montagne magique* (1931), trad. Maurice Betz, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 394.

Plasticité du temps

Le temps dans le roman-fleuve n'est pas une donnée immuable ; au contraire, il est d'une plasticité remarquable. Déformable et ancré dans le point de vue, le temps du roman-fleuve est somme toute relatif. Les romanciers modernistes n'hésitent pas à adopter un paradigme inspiré d'une compréhension partielle de la théorie de la relativité ; Proust, par exemple, se montre vivement intéressé par la suggestion d'un tel rapprochement²¹⁸. La perception différenciée du passage du temps modélise des univers narratifs où le temps s'écoule différemment selon les périodes, selon les milieux et même selon les individus. Un détour par *La Montagne magique* s'impose ici, dans la mesure où ce roman explicite, à travers le leitmotiv essentiel de la relativité et de l'incommensurabilité du temps, les visions du temps qu'emprunte le roman-fleuve. Hans s'aperçoit que nous mesurons le temps à l'aide de l'espace, ce qui ne peut avoir de signification que métaphorique : « Pour qu'il fût possible de le mesurer, il faudrait qu'il s'écoulât d'une manière uniforme, et d'où tiens-tu qu'il en soit ainsi ? Pour notre conscience, en tout cas, il n'en est pas ainsi (...)»²¹⁹ » Sur la montagne magique, en effet, la sensation d'écoulement du temps se dilue dans l'otium absolu des patients, le seul souci de ces derniers étant précisément d'observer la quasi-immobilité de journées scandées uniquement par les horaires rigoureux des repas, des visites et des soins. Le temps va jusqu'à s'arrêter pendant les sept minutes fatidiques où l'on prend la température :

La chose ne devenait sérieuse que lorsqu'on descendait l'échelle vers les plus petites mesures : ces sept fois soixante secondes durant lesquelles on tenait le thermomètre entre les lèvres, afin de pouvoir prolonger le graphique de la température, avaient la vie dure et étaient d'un poids peu ordinaire ; elles se dilataient jusqu'à former une petite éternité, elles inséraient des périodes de la plus haute solidité dans la fuite rapide et dans le jeu d'ombres du grand Temps²²⁰...

C'est donc un temps marqué par l'idée d'éternité qu'éprouvent ces condamnés, affectés d'une maladie de la volonté implicite mais incontournable. L'immobilité narrative est quasi complète, et l'intrigue fait place au déroulement indéfini de discours sur tous les sujets concevables. Cela donne au chronotope du roman un statut profondément paradoxal, dans la mesure où la logique

²¹⁸ Jean-Yves Tadié cite une lettre au duc de Gramont où Proust écrit (à propos d'Einstein et lui-même) : « Nous avons paraît-il une manière analogue de déformer le temps » ; J.-Y. Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et les techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 2003, p. 297.

²¹⁹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 78.

²²⁰ *Ibid.*, p. 330.

temporelle de l'intrigue, au début et à la fin du roman, est tragique : l'ombre de la mort s'impose d'emblée aux patients, qu'elle dérobe à l'action et à la société pour les cantonner à la contemplation. Le retour au temps réel, d'ailleurs, est ce qui tue le cousin de Hans Castorp, Joachim. La guerre, représentante d'un principe de réalité qui finit par triompher de l'exception utopique du sanatorium, vient dénouer l'intrigue en un épilogue accéléré. Elle conclut ainsi le développement du leitmotiv de la fin d'un monde, qui prend diverses formes : la tuberculose (menace qui, bien que diffuse, finit par emporter nombre de patients), le suicide, le nihilisme intellectuel de Naphta, l'infécondité même du héros dont l'intrigue sentimentale reste éternellement inaccomplie.

Accélération et ralentissements du temps sont représentés par l'adaptation de rythmes narratifs différenciés, par la pratique de l'ellipse, ce qui accentue les disparités entre temps de la lecture et temps du récit. La narration mime en effet le temps, dans la mesure où elle fait advenir des événements. Le temps, explique le narrateur de *La Montagne magique*, est le point commun entre la musique et la narration.

Car la narration ressemble à la musique en ce qu'elle « accomplit » le temps, qu'elle « l'emplit convenablement », qu'elle le « divise », qu'elle fait en sorte qu'« il s'y passe quelque chose », (...) Le temps est l'élément de la narration comme il est l'élément de la vie : il y est indissolublement lié, comme aux corps dans l'espace. Le temps est aussi l'élément de la musique, laquelle mesure et divise le temps, le rend à la fois précieux et divertissant, en quoi, comme il a été dit, elle s'apparente à la narration, qui, elle aussi (...) n'est qu'une succession, est incapable de se présenter autrement que comme un déroulement, et a besoin de recourir au temps, même si elle essayait d'être tout entière présente en un instant donné²²¹.

E. M. Forster voyait de même le roman soumis à la « loi du temps », qui impose à l'auteur de ne jamais abandonner le fil temporel qui assure l'intelligibilité de son récit²²². Quel qu'en soit l'ordonnement, le récit renvoie à une histoire dont la linéarité peut être reconstruite. Mais le temps du récit et le temps de l'histoire diffèrent, et la narration a une temporalité double, où deux rythmes différents peuvent être conjugués. La relativité des perceptions temporelles est imposée au lecteur par le travail du décalage entre temps de la lecture et temps de l'histoire. La réticence temporelle de l'univers de la montagne magique est reproduite par la réticence du narrateur, qui

²²¹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 617.

²²² « But it is never possible for the novelist to deny time inside the fabric of his novel : he must cling, however lightly, to the thread of his story, he must touch the interminable tapeworm, otherwise he becomes unintelligible, which, in his case, is a blunder. » ; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 43.

souligne ainsi sur le mode ludique le dédoublement entre temps de l'histoire et temps de la lecture :

Nous sommes pour le moment seul à savoir à quoi, grâce à l'esprit entreprenant de Hans Castorp, cette soirée de carnaval devait conduire. Mais nous ne nous laissons pas tirer de notre calme réfléchi par cette prescience et nous rendons au Temps l'honneur qui lui revient, et ne précipitons rien, peut-être même traînons-nous les événements en longueur parce que nous partageons la retenue morale du jeune Hans Castorp qui a si longtemps retardé ces événements²²³.

La procrastination narrative reflète ironiquement l'éthos d'un personnage qui se dérobe à l'action. Mais elle révèle aussi la soumission de l'auteur et du lecteur à la loi du temps et à sa lenteur. La réticence à l'action va jusqu'à l'ellipse, qui dérobe le peu d'information que pourrait glaner le lecteur et confirme la dimension déceptive du temps narratif :

Que ce départ fût de caractère provisoire, que ce ne fût pas un départ pour de bon, que Mme Chauchat eût l'intention de revenir, elle ne savait trop quand, mais qu'elle voulût ou dût revenir un jour, de cela Hans Castorp avait reçu des assurances, directes et verbales, qui lui avaient été données non point lors du dialogue en langue étrangère que nous avons rapporté, mais dans l'intervalle de temps que, pour notre part, nous avons laissé s'écouler sans mot dire, durant lequel nous avons interrompu le cours, lié au temps, de notre récit et pendant lequel nous n'avons laissé régner que lui, la durée pure²²⁴.

On peut interpréter ce dédoublement de deux manières. Le silence du narrateur est d'abord une plaisanterie aux dépens du lecteur, à qui sera dérobée toute trace de résolution narrative du fil amoureux. Le temps de l'histoire ne s'interrompt avec le temps du récit : l'histoire se pose ainsi comme une ligne temporelle mouvante et indépendante de l'attention que lui porte le lecteur. Ce temps ininterrompu ne semble pas soumis à l'arbitraire auctorial comme il peut l'être dans les commentaires sterniens ou balzaciens (digressons pendant que mon héros monte les marches vers la ville haute). Il interpelle le lecteur tour à tour par la lenteur et par l'urgence de son défilement. Il se joue ainsi, en plus du travail sur l'horizon d'attente, une redéfinition du temps : il faut alors reprendre à nouveaux frais la dernière phrase citée. L'interruption du cours de la narration, en effet, permet de dégager une « durée pure », pendant laquelle rien ne peut se passer, puisque ce moment est dérobé à l'attention du lecteur. C'est ainsi un moment de pur écoulement temporel, qui interdit la narration ; un moment à la fois de pur mouvement et d'immobilité du discours. Le temps à l'état pur relève de l'ineffable, il rappelle la neige infinie du chapitre « Schnee », dont la

²²³ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 371.

²²⁴ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 397.

temporalité s'étire indéfiniment, comme dans un cauchemar. Il est par conséquent incommunicable : le lecteur ne peut entièrement saisir la perception du héros.

L'expérience du temps, ainsi, ne saurait être partagée, et chaque configuration temporelle que livrent les romans est liée à un point de vue unique. C'est là une tendance nette du roman moderniste, dont les protagonistes sont confrontés à la découverte d'un temps subjectif, discontinu et fragmenté, qui leur fait prendre conscience de l'insuffisance du temps collectif et continu, et même de leur incompatibilité avec ce temps social ou historique²²⁵. L'expérience et l'observation du temps sont des éléments essentiels de la définition du sujet telle qu'elle se joue lors de la révolution romanesque moderniste. Concevoir le temps suppose un observateur, qui définit un temps pour lui seul.

Merleau-Ponty montre de même que la métaphore plutôt pauvre du temps comme fleuve ne peut se concevoir sans la présence d'un observateur. Si le fleuve représente le temps, il faut supposer que le passé est à la source et que le fleuve se dirige vers l'avenir et la mer. Mais il manque une composante à cette représentation : où est placé le sujet ? « Le temps, explique Merleau-Ponty, suppose une vue sur le temps. Il n'est donc pas comme un ruisseau, il n'est pas une substance fluente. Si cette métaphore a pu se conserver depuis Héraclite jusqu'à nos jours, c'est que nous mettons subrepticement dans le ruisseau un témoin de sa course²²⁶. » Mais dès qu'on introduit le personnage de l'observateur, le paradigme se ramifie. Si on imagine un observateur placé sur le bord du fleuve, le passé est plutôt du côté de la mer et l'avenir du côté de la source. Enfin, si on met l'observateur dans une barque descendant le cours du fleuve, le temps est représenté par les paysages qui défilent sur les rives²²⁷. Ces deux renversements de l'image prouvent qu'il est impossible de concevoir le temps sans le sujet qui l'éprouve : « Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon rapport avec les choses²²⁸. », conclut Merleau-Ponty.

Dans le roman-fleuve, le temps et l'histoire sont de fait toujours ancrés dans une conscience imaginaire. Le corollaire attendu entre vieillissement et accélération temporelle (qui est spectaculairement illustré dans *À la recherche du temps perdu*) est comme inversé dans *Les*

²²⁵ Michel Zérafra met en évidence ce phénomène chez Proust, Woolf et Faulkner ; voir M. Zérafra, « Le temps et ses formes dans le roman contemporain », *Revue d'esthétique*, n° 19, 1966, p. 50.

²²⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 470.

²²⁷ Ce dernier paradigme correspond bien à la sensibilité des héros de Romain Rolland, auxquels sont souvent associées ces images. On y reviendra.

²²⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 471.

Thibault : L'Été 1914 est le cadre d'un immense ralentissement narratif qui focalise sur la marche à la guerre. Alors que les volumes précédents se déroulaient sans référent temporel, les dates viennent scander la narration. La montée à la guerre change brutalement la nature du temps, à la fois emballé (puisqu'à ce moment de crise se dénouent plusieurs intrigues jusqu'ici en suspens) et interrompu (ce que symboliseront la mort des Thibault et la mutilation de Daniel de Fontanin).

La configuration temporelle de l'histoire de Jacques est visible dès les premiers tomes : le personnage est engagé dans un schéma de répétition, symbolisé par ses fugues et dérobades successives, jusque dans la mort ; schéma qui souligne délibérément le poids du passé, de l'enfance et de l'éducation, sur sa destinée. Par opposition, jusqu'à la guerre, Antoine représente la temporalité immédiate : la narration se focalise sur lui pour des périodes toujours brèves, quelques journées, quelques moments de crise, y compris la « belle saison » passée avec Rachel. Fort satisfait de son éthos d'homme d'action, il se présente au lecteur sans perspective temporelle. La vision historique et politique est portée par Jacques, qui tente d'ouvrir les yeux à son frère alors que la machine infernale est déjà en marche. Jacques est pourtant aussi un personnage dépourvu d'horizon temporel. L'accomplissement de son idylle avec Jenny est d'emblée placé sous le signe de la condamnation et du renoncement : l'avenir lui est toujours refusé. Il confirme en dernière analyse le schéma de répétition qui lui était initialement associé.

Pour Antoine, en revanche, la guerre rétablit à la fois la pertinence d'une réflexion historique et l'importance de la mémoire : sa condamnation lui rend la conscience du passé et de l'avenir. Le souvenir émerge à partir d'*Épilogue*, dans l'ombre portée de la mort, exhibant l'ampleur d'un texte où le temps a passé. Le thème de l'odeur, medium proustien du souvenir, intervient lorsqu'Antoine rentre dans l'appartement de la rue de l'Université²²⁹. L'odeur introduit le souvenir de Rachel de façon oblique : elle ressurgit, parce que le souvenir le plus prégnant qu'Antoine conserve d'elle est précisément un souvenir olfactif, l'odeur de son collier d'ambre et de musc. Dès la page suivante, il découvre le paquet qui contient le collier, objet anachronique ou apparition métonymique du passé dans le présent²³⁰. Une porte de communication est ouverte entre les deux crises essentielles de la vie d'Antoine. Dans le monologue intérieur que déploie son journal, il façonne petit à petit sa durée, accordant un poids différencié à certains éléments qui deviennent fondateurs, au premier rang desquels la saison passée avec Rachel.

²²⁹ *Épilogue*, O.C. 2, p. 782 et 789.

²³⁰ *Ibid.*, p. 788.

Le temps vécu et narré une première fois est peu à peu réapproprié et hiérarchisé par la mémoire. Cette recomposition est parallèle aux choix narratifs qu'opère déjà le roman, et même au jeu de la mémoire et de l'oubli qui permet au lecteur d'accomplir le même processus de remembrement. Mémoire du lecteur et mémoire du personnage accomplissent une refiguration parallèle du temps passé.

Épiphanies du temps

La nature du temps ne peut être représentée dans le roman que par l'expérience unique de telle ou telle conscience imaginaire. Le temps se révèle sous deux formes apparemment contradictoires : il se manifeste lorsqu'il est suspendu, ou au contraire lorsque son passage se traduit par la métamorphose des êtres et des choses. Ces deux révélations s'imposent presque simultanément au Narrateur proustien : alors que la découverte de la réminiscence et du « temps à l'état pur » le convainc d'écrire, le défilé de masques du Bal des têtes lui inspire de nouveaux doutes, qui ne sont surmontés que dans les dernières pages du *Temps retrouvé*.

Cette incertitude finale semble correspondre à une divergence fondamentale entre Bergson et Proust : alors que pour le premier, la durée est l'empreinte et la fabrique de l'identité du sujet, le temps proustien signale l'altérité de soi à soi, le danger de la discontinuité. Vingt ans ont rendu méconnaissables les visages et les corps qui peuplaient l'univers du Narrateur. Mais cette dispersion est surmontée par la reconnaissance, qui ne fait peut-être que rendre plus miraculeuse l'identité qui se préserve en dépit du temps. Le temps dans le roman-fleuve rejoint la durée, dans la mesure où il s'incarne dans l'évolution et le changement d'un personnage et d'une conscience.

C'est donc le personnage qui porte la marque du passage du temps, et l'incarne. Selon Alain, « Ce qui fait le roman et qui le tient debout, c'est sans doute ce passage d'enfance à maturité, qui est comme l'histoire intime de tous nos sentiments et de toutes nos pensées. Comme on voit bien en Tolstoï, maître du genre par ce désaccord entre le tumulte de l'attente et la réalité de la chose²³¹. » Le passage de l'enfance à la maturité a donc à voir avec la rencontre du principe de réalité, la capacité à surmonter le bovarysme de l'enfance, et le processus de l'apprentissage.

²³¹ Alain, [27 août 1922], *Propos sur les Beaux-Arts*, p. 228.

Par opposition, le discours historique, poursuit Alain, ne met pas en évidence ce passage du temps : « Dans l'histoire on ne sent point ce cours du temps, parce que tout y est égal ; on passe d'un réel à un autre, mais on n'y vieillit point²³². » Dans le roman-fleuve, grandir, vieillir, et le refus de l'un ou l'autre sont des thèmes centraux. L'accomplissement de l'apprentissage est la condition narrative de l'écriture du roman-fleuve, aussi bien pour Maumort, vieillard quand il commence à écrire, ou Laurent Pasquier, que pour le Narrateur. L'apprentissage s'accomplit sur le temps long, et ce d'autant plus, note Duhamel, que le roman-fleuve traite de l'apprentissage d'un ensemble de personnages²³³. Dans *La Chronique des Pasquier* se jouent de multiples conflits entre une représentation du temps qui semble caractérisée par l'enfance, refusant l'acheminement vers la maturité, et le passage du temps. Dans *Le Notaire du Havre* est représentée la temporalité étirée de l'enfance, une temporalité ralentie par l'attente indéfinie de la lettre, et partagée par les adultes. Le père est l'incarnation principale de cette configuration temporelle, reprenant des études, multipliant les tentatives professionnelles, repoussant indéfiniment la perspective d'une aisance financière. Homme du dix-neuvième siècle, comme le souligne Christophe Pradeau, Raymond Pasquier est un personnage désespérément immuable, dont l'anachronisme est symbolisé par une vieille robe de chambre toute balzacienne. Mais le schéma de refus de l'âge adulte est reconduit, avec une issue différente, chez ses enfants. *Le Désert de Bièvres* montre l'échec d'une tentative de sortie du monde, la destruction interne du temps utopique que Laurent et ses compagnons cherchent à maintenir : les habitants de la maison tentent de susciter le temps d'une parenthèse ou de l'utopie. Un schéma proche est reconduit dans *Suzanne et les jeunes hommes* : l'univers du théâtre et du phalanstère qu'habite Suzanne ne lui permet pas, comme elle y aspire, de maintenir une éternelle jeunesse et un refus de la maturité, que symbolise son refus des relations amoureuses. Le titre même de *Cécile parmi nous* suggère encore la chute d'un personnage incarnant l'idéal esthétique dans le principe de réalité. L'ange Cécile, qui semblait promise à cette éternelle jeunesse, puisque son don pour la musique la situe d'emblée hors du monde, est rendue au réel par la souffrance, l'adultère et la mort de son enfant.

²³² Alain, « Le Romanesque », *Propos sur l'Esthétique* (1949), Paris, PUF, 1975, p. 49.

²³³ « Le conte, la nouvelle et le bref roman ont pour règle générale de présenter un ou plusieurs personnages pendant la durée d'une crise ; cette crise évolue et se résout, ordinairement, dans un temps somme toute assez bref. Le roman cyclique, au contraire, nous présente un groupe de personnages et les fait vivre tout au long d'une époque, au milieu des événements de cette époque, vivre et mûrir, mûrir puis vieillir, ce qui veut dire se transformer, oui, se transformer dans la mesure où les caractères se transforment, les uns se confirmant, se durcissant, s'exaspérant, les autres s'affaiblissant, se dissolvant, perdant petit à petit le relief et la substance. » ; G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 33.

Le traumatisme fait renouer le personnage avec la temporalité linéaire de l'irréversible, à travers l'expérience du deuil. Même si la guerre n'est pas représentée dans *La Chronique des Pasquier*, la constante semble effectivement le conflit entre un temps individuel idyllique et l'implacabilité du temps historique. C'est par la rencontre avec la mort qu'on peut expliquer le choix du nom générique de « chronique » pour un roman-fleuve qui ne fait que très peu de place à la marche de l'Histoire. Il tend en effet à narrer le caractéristique ou l'universel bien plus que le particulier, ce dernier constituant pourtant le sujet fondamental de la chronique²³⁴. Le choix de ce titre était destiné, explique Duhamel, à mettre en exergue le rôle du temps dans le récit :

C'est précisément parce que le temps est, à mon sens, dans un tel ouvrage, le principal personnage non de tel ou tel volume en particulier, mais bien dans l'ensemble, c'est pour cela que j'ai donné le nom de *chronique* à cet ensemble. Ainsi le mot même qui représente le temps paraît au seuil de l'ouvrage ; ainsi la figure fabuleuse, avec la faux, les ailes et le sablier, doit se présenter à mon lecteur, dès la première page de l'œuvre²³⁵.

La figure allégorique du temps se confond ici avec celle de la mort. Au dernier paragraphe du *Temps retrouvé*, c'est cette épiphanie du temps qui l'emporte, avec la vision des personnages juchés sur des échasses démesurées, comme leur temps propre²³⁶. La vision finale livre donc le sujet romanesque : le narrateur doit parvenir à extérioriser le temps à travers ses personnages.

Cette logique temporelle vient à l'encontre des épisodes d'épiphanie temporelle qui ont jalonné l'ensemble de l'apprentissage du Narrateur, et qui ont elles aussi marqué profondément l'imaginaire du roman-fleuve. Le temps se révèle fugitivement et miraculeusement, à la faveur d'un élargissement soudain de la perception. Le moment de révélation le plus connu est bien entendu le moment proustien de la réminiscence. La découverte du temps se confond ici avec la découverte de l'émotion esthétique et du bonheur, que seule l'œuvre d'art permettra de pérenniser : c'est là le sens de ces « épiphanies » modernistes qu'on retrouve chez James, Joyce et Woolf aussi bien que chez Proust.

²³⁴ Il faut ici rappeler l'opposition aristotélicienne entre philosophie et histoire comme genres du général et du particulier. Dans la traduction de la *Poétique* par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *historia* est traduit par « chronique », ce qui donne pour la célèbre comparaison : « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le "général", c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le "particulier", c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé. » ; Aristote, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 65.

²³⁵ G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 34.

²³⁶ Voir *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 624-625.

Mais une ambiguïté subsiste : cet « un peu de temps à l'état pur », immobilisé grâce à au « subterfuge »²³⁷ ou au « trompe-l'œil »²³⁸ momentané de la réminiscence, est en réalité situé hors du temps. C'est en s'abolissant que le temps se révèle.

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir²³⁹ ?

La découverte du temps donne donc accès à l'éternité. L'écriture mémorielle de Laurent Pasquier reconduit cette abolition du temps par la réminiscence, déclenchée par la valse des invités, au premier acte de *La Traviata* : « Après plus de trente-cinq années, que ce chant vagabond vienne à me traverser l'esprit, telle une pensée souffrante qui s'efforce vers l'azur, et me voilà tremblant d'amour, comme aux jours de mon enfance »²⁴⁰. Le passé peut donc ressurgir, effaçant temporairement le présent. La découverte du temps, ainsi, peut être une sortie du temps, une suspension de l'écoulement immédiat. Le crépuscule sur la rue Caulaincourt inspire à Laulerque un détachement total par rapport au décor qu'il parcourt, et lui fait rejoindre le sentiment d'éternité évoqué par le Narrateur. Laulerque se distancie de ce présent révolu et par conséquent préservé. La différence entre passé et présent est abolie. Laulerque s'affranchit ainsi de l'angoisse temporelle, en compagnie d'un lecteur interpellé et invité au partage d'une expérience sensible par l'emploi du « vous ».

Vous êtes à présent quelque chose de révolu. Ce qui est présent est aussi révolu, tout entier, en un sens et quelque part. Dès que vous le savez, vous ne souffrez plus, ni pour lui, ni pour vous à cause de lui ; vous ne vous inquiétez plus. Aucune angoisse pour ce qui va suivre. L'avenir n'est effrayant, ne gâche le présent de son ombre, ne lui fait peur avec ses terribles ailes de vautour, qu'autant que le présent n'est pas allé chercher refuge dans le temps révolu. Une fois blotti là, il est invulnérable²⁴¹.

²³⁷ *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 451.

²³⁸ *Ibid.*, t. 4, p. 452. Voir aussi p. 454 : « De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. »

²³⁹ *Ibid.*, t. 4, p. 451.

²⁴⁰ *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 137.

²⁴¹ *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 115.

Il s'agit d'un moment à la fois fugitif et caractérisé par l'éternité. Il faut noter ici la corrélation entre épiphanie temporelle et suspension du temps. C'est cette suspension, justement, qui lui donne une matérialité aux yeux du lecteur, de même que Hans Castorp était confronté au temps dans l'éternité des sept minutes où le thermomètre déterminait sa température. De façon frappante, elle se retrouve dans les chapitres simultanés des *Hommes de bonne volonté*, qui sont autant d'expériences d'écriture sur la temporalité. Dans les passages unanimes, on assiste bien à un élargissement de la perception, à un ralentissement extrême du temps et à une spatialisation de ce dernier, puisque c'est toujours un chronotope, un espace-temps, qui fait l'objet de la découverte unanime. On peut ainsi assister à la résurgence d'un cadre qui vient se surimposer à un autre, comme Combray se déployant, « ville et jardins », hors de la tasse de thé. Cette surimpression se retrouve dans *Les Travaux et les joies*, lors d'une promenade de Laulerque peu à peu envahie par le passé et les femmes qui l'ont peuplé :

Il se faisait en outre une certaine surimpression de la scène d'autrefois sur celle de maintenant. Mais cette complication n'avait pas d'importance. En un sens, aucune des deux scènes n'était plus ancienne que l'autre. Toutes deux étaient plongées dans le même bain de passé protecteur. Elles pouvaient faire des échanges. Des grappes de pas de chevaux venaient allonger leur guirlande sur la chaussée que laissait luisante la mouillure d'autrefois, un carillon mou et flasque de clapotements, là même où crissaient les pneus d'autos. Fraternité dans le révolu, échanges et confusion, comme il arrive aux morts des cimetières, comme il arrive aux morts du cimetière qui s'étend là-dessous, qui se gonfle ici à droite²⁴².

Le temps se révèle par la superposition de plusieurs espaces-temps, donnant naissance à une image hybride, comme la confusion entre les boutons de porte et l'histoire de Golo que crée la lanterne magique de Combray. Dans *Les Travaux et les joies*, cette projection d'une temporalité sur une autre fait basculer la scène dans un merveilleux dont l'expérience doit rester sensible au lecteur : « Mais vous, vous êtes un passant d'une autre espèce, tombé d'un autre monde, et qui avez gardé autour de vous, comme une enveloppe respirable, le temps de cet autre monde²⁴³. » La promenade se clôt sur l'apparition de l'ombre de Mathilde Cazalis, surimposée à Margaret-Desideria : « L'image de Mathilde fit une apparition timide entre l'angle du mur et le réverbère »²⁴⁴. Les images optiques liées aux perceptions temporelles et à la superposition des époques contribuent à définir le temps comme une projection de la conscience.

²⁴² *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 115.

²⁴³ *Ibid.*, p. 115.

²⁴⁴ *Ibid.*, HBV 4, p. 116.

Il faut insister sur le caractère multiple de cette projection. Roger Shattuck montre dans *Proust's Binoculars* que Proust fournit un dispositif optique du temps : celui-ci se manifeste enfin lorsque les personnages du *Temps retrouvé* procurent au Narrateur une deuxième image d'eux-mêmes, radicalement différente de la première²⁴⁵.

Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique²⁴⁶.

C'est en accommodant plusieurs images, plusieurs strates temporelles que le temps apparaît, tout comme le relief dans l'espace, et que Proust nous fait *voir* le temps. Celui-ci est ainsi révélé par la simultanéité des images passées et présentes²⁴⁷. De même, la vision de Laulerque fait comprendre la pertinence d'une écriture simultanée pour représenter un temps qui se révèle par effets de surimpression.

C'est la superposition entre plusieurs temporalités, plusieurs espaces-temps ou plusieurs visages qui fait apparaître un temps rendu visible par sa perturbation même. Le travail de la simultanéité est ainsi un procédé essentiel de la représentation romanesque du temps. L'écriture

²⁴⁵ Martin du Gard partage cette conception fragmentaire de la personne dont le passage du temps creuse l'altérité à elle-même, et note dans les « Dossiers de la boîte noire » : « *L'homme : succession d'hommes*. Baser toute psychologie sur cette loi biologique que l'être vivant est une succession de mouvements, qu'il n'y a pas de solidarité absolue entre tous les actes d'une vie (voir Le Dantec, *Influences ancestrales*, p. 217). Que le même nom dissimule des hommes différents et successifs. Au lieu de faire des hommes d'une pièce, étudier des vies, des *successions d'hommes en un seul*, et montrer la diversité que peut prendre la même personnalité, selon les âges, les circonstances ambiantes. Étudier des biographies, plutôt que des moments d'une vie d'un individu à peu près fixe. Se rapprocher ainsi de la réalité. » (*Maumort*, p. 1048).

²⁴⁶ *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 503.

²⁴⁷ R. Shattuck, *Proust's Binoculars : a Study of Memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu*, New York, Vintage, 1967, p. 46-47. Joseph Frank proposait déjà une interprétation parallèle dans « The Idea of Spatial Form » : « And, by the discontinuous presentation of character, Proust forces the reader to juxtapose disparate images of his characters spatially, in a moment of time, so that the experience of time's passage will be fully communicated to their sensibility. There is a striking analogy here between Proust's method and that of his beloved Impressionist painters ; but this analogy goes far deeper than the usual comments about the "impressionism" of Proust's style. The Impressionist painters juxtaposed pure tones on the canvas, instead of mixing them on the palette, in order to leave the blending of colors to the eyes of the spectator. Similarly, Proust gives us what might be called pure views of his characters—views of them "motionless in a moment of vision" in various phases of their lives—and allows the sensibility of the reader to fuse those views into a unity. Each view must be apprehended by the reader as a unit ; and Proust's purpose is only achieved when these units of meaning are referred to each other reflexively in a moment of time. » ; J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *The Sewanee Review*, vol. 53, 1945, p. 240.

simultanée vise apparemment à immobiliser le temps pour montrer la coïncidence entre plusieurs actions, plusieurs scènes, plusieurs espaces. Cependant, elle n'abolit pas la perception du temps : d'une part, elle caractérise et définit un chronotope, identifié par un moment et une position dans l'espace, et d'autre part elle ne peut éliminer le déroulement temporel, la lenteur de la lecture. L'écriture de la simultanéité, si elle a pour but d'échapper à la linéarité de la lecture narrative, est une gageure, pourtant entreprise parallèlement, selon Claude-Edmonde Magny, par le cinéma et le roman²⁴⁸. Là encore, le décalage entre deux rythmes temporels différents perturbe la perception du temps et le fait apparaître.

Dans ces moments de « respiration » des *Hommes de bonne volonté* que sont les passages unanimes, le temps fait tache d'huile : le narrateur veut prolonger, voire éterniser certains moments d'élargissement de la perception vers autrui, vers la collectivité et même vers d'autres espaces. Mais c'est aussi un temps qui ne se définit plus par la durée, mais par le moment, ou même l'instant de la perception unanime. On revient donc à une compréhension spatiale du temps. Comme chez Proust, l'épiphanie du moment unanime libère de la linéarité et du flux continu du temps. Poulet a raison de souligner la nature spatiale du temps proustien : dans *À la recherche du temps perdu*, les instants sont des boîtes ou des vases²⁴⁹ d'où un espace-temps peut se libérer à la faveur de la réminiscence²⁵⁰. Le caractère fugitif des moments de découverte de l'unanime concorde avec cette conception du temps – qui prête le flanc au reproche formulé par Bergson. Si le temps est conçu sur le modèle de l'espace, il est soumis à une fragmentation indéfinie, à l'opposé de l'expérience de la durée. Il devient possible de parcourir le temps, d'établir des voies de communication inconcevables entre divers moments du passé.

On peut donc se demander si l'écriture simultanée a pour vocation de signifier la fragmentation, la dispersion du réel et des consciences, ou si elle ne se fonde pas au contraire sur

²⁴⁸ Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 39 : « Il est remarquable que, au moment où le cinéma semble ainsi s'évader du récit pour sortir de son ornière essentielle, cette ambition, sans doute démesurée, se retrouve parallèle à l'ambition du roman, avec Dos Passos et Joyce, d'échapper, lui aussi, à la linéarité qui lui semble imposée comme une malédiction par ses conditions matérielles de perception, pour atteindre à la simultanéité de la musique polyphonique ou de la peinture. »

²⁴⁹ « (...) la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, mais au milieu desquelles – ici reflet rose du soir sur le mur fleuri d'un restaurant champêtre, sensation de faim, désir des femmes, plaisir de luxe – là volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrases musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines – le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes » ; *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 448.

²⁵⁰ G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1982, p. 52-55.

la coïncidence temporelle pour mettre en évidence une unité profonde et dissimulée²⁵¹. Le développement du simultanisme, selon Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet, peut être lié à diverses formes de simultanité, du pur collage factuel au désordre organique du monologue intérieur²⁵². Le facteur unifiant toutes ces formes de simultanité, cependant, me semble la mise en évidence d'une diversité. Montparnasse vu par les yeux de Jallez, au début de *Comparutions*, est un rassemblement de nations, un chaos de détails qui sont tous vus sans lien avec le tout, comme si l'observateur, le nez sur la toile, se montrait incapable d'en déceler le dessein d'ensemble.

Mille particularités, projetées de plus ou moins loin par le vaste monde, s'abattent ici, et au point d'impact cessent d'être particulières. Une moirure des cheveux ; un bleu des prunelles ; la louche couleur, le duveté d'une étoffe, l'accent d'une voix, le flottement d'une phrase, l'inflexion d'un corps assis ; un tournoiement de la main et de l'avant-bras ; le timbre d'un rire... Cela fait soudain à travers le lieu une marbrure, qui est encore nationale, mais où la nation se délivre d'elle-même²⁵³.

Les détails mêmes sont notés par des termes dont les connotations suggèrent à la fois le mouvement et l'éphémère (« moirure », « louche », « flottement », « inflexion », « tournoiement »). Jallez développe ainsi une esthétique du fragment, suggérant au lecteur la beauté d'une vision du monde en éclats. Cependant, cette vision est malgré tout unifiée par la conscience du personnage qui la change en tableau pointilliste – où tous les détails retrouvent une cohérence d'un autre ordre.

Une dialectique similaire entre dispersion et unité se renouvelle dans les chapitres de collage simultané, où sont assemblées des saynètes réunies par la seule proximité spatio-temporelle. La facture de ces chapitres simultanés n'est jamais systématique, les unités de temps et de lieu, les interventions narratoriales, les personnages mis en scène, le montage entre les différents éléments faisant l'objet d'une variation perpétuelle ; mais ils sont relayés par des programmes de lecture articulés par les protagonistes. La rêverie de Jerphanion sur les bruits de

²⁵¹ Jean-Pierre Morel voit dans l'opposition entre un monde unifié et un monde fragmentaire la distinction essentielle entre les écritures simultanées et parentes de Romains et Dos Passos (chez lequel il souligne l'absence d'un narrateur qui remplirait la fonction de régie qu'assure le narrateur des *Hommes de bonne volonté*) : « Chez Jules Romains, la simultanéité intervient de temps à autre, comme pour assurer un maillage d'actions déjà très serré par lui-même ; ce qui en tient lieu chez Dos Passos apparaît plutôt comme une exception dans un monde du texte beaucoup moins homogène, toujours à la limite de la déchirure, et où l'aléatoire a plus de place que les affinités ou les attractions. » ; J.-P. Morel, « Romains et Dos Passos : remarques », *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, dir. Dominique Viart, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 234-235.

²⁵² Voir D. Viart et M.-H. Boblet-Viart, « Esthétiques de la simultanéité », *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, p. 19-43.

²⁵³ *Comparutions*, HBV 4, p. 489.

la ville introduit par exemple le chapitre « Huit heures du soir Faubourg Saint-Germain, puis ailleurs », dans *Les Amours enfantines*, dont les différentes scènes brèves et simultanées n'offrent d'autre lien explicite que les commentaires du narrateur :

Là-dessus, Jerphanion rêve à ces bruits de grande ville, qui sont réellement intérieurs, et qui voyagent comme des pensées. Depuis plusieurs semaines, il apprend à les reconnaître, à les suivre, à subir leur émoi. Bruits matériels à leur naissance, comme ceux de la nature, mais si vite recueillis par l'âme humaine qu'ils se chargent aussitôt de toutes sortes de significations. Chacun les entend comme s'ils n'avaient lieu que pour lui. Ils viennent juste à point nourrir ou réveiller une songerie secrète. Et pourtant ils ont un pouvoir merveilleux contre l'isolement de la sensibilité. Comment se croire séparé, quand on est à tout instant traversé ou frôlé par de tels messages ? Ils s'entremettent entre ce qui est différent. Ils rejoignent ce qui est lointain. Ils trament un tissu d'allusions et de correspondances²⁵⁴.

Jerphanion appelle ainsi à lire le chapitre simultané qui suit plus comme le lieu d'un rassemblement invisible que comme un réel fragmenté, une superposition de solitudes. Le ralentissement du temps permet de prendre en compte un ensemble de points de vue, de faire entendre une pluralité de voix (y compris, à plusieurs reprises, celle du chien Macaire²⁵⁵). Le ralentissement d'un temps souvent défini en termes climatiques dans les passages les plus explicitement unanimes est lié à la sortie de l'individualité. Dans « Pulsation de juillet », le onzième chapitre de *Province*, Sampeyre prend conscience de la signification démocratique du moment de la fête, et invite à réinscrire la démocratie dans l'imaginaire unanime, dont elle est la manifestation politique :

Une démocratie, c'est d'abord cela : une façon de vivre où les gens osent se communiquer les choses importantes, toutes les choses importantes, où ils se sentent le droit de parler comme des adultes, et non comme des enfants dissimulés... (...) Chacun isolément donnerait au pouvoir des conseils désastreux. Mais l'infini clapotis de ces opinions sur toute la surface d'un pays produit une rumeur, qui a sa note dominante ; aboutit par mille compensations, si le jeu n'en est pas faussé, à une sorte de sagesse, dont l'expérience montre qu'elle n'est pas inférieure à celle de la moyenne des rois, des ministres, des dirigeants qualifiés... C'est cela encore, la démocratie. Et voilà ce que tous ces lampions s'efforcent de dire²⁵⁶.

L'écriture simultanée met en œuvre une appréhension du réel comme le croisement de perspectives multiples. Henri Legrand écrit à Jules Romains que sa tentative évoque la superposition des techniques photographiques développées depuis le siècle dernier²⁵⁷. Comme les

²⁵⁴ *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 402.

²⁵⁵ *Ulysse* avait déjà étendu le *stream of consciousness* à un chien.

²⁵⁶ *Province*, HBV 2, p. 76.

²⁵⁷ « Il n'est pas douteux que voilà entamée une chose considérable qui désormais te commande, et qu'il faudra développer sans défaillance, une tentative d'exprimer toute une époque et de la faire apparaître grâce à toutes les ressources de notre connaissance, de notre vérité actuelles : cette image du monde qu'est Paris depuis vingt-cinq ans

moments proustiens de ralenti descriptif où les mouvements se décomposent, les chapitres simultanés tendent d'établir une vision cubiste de Paris. Le cubisme, paradigme de simultanéité incontournable pour les avant-gardes, fournit en effet l'exemple d'une superposition d'angles de vues différents sur le même objet²⁵⁸. La démultiplication de la perspective spatiale le temps et fait comprendre comment un instant peut être partagé. Le style et la forme contribuent ainsi à manifester le Temps, et invitent le lecteur à en approfondir la perception.

L'ultime vecteur de dévoilement du temps est bel et bien *la forme de l'œuvre* elle-même. C'est encore parce que la forme du temps est spatiale que le roman proustien prend la forme d'une cathédrale, à travers les effets d'arche qu'il met en œuvre et la complexité structurelle étourdissante par laquelle il dissimule ses constructions à l'observateur-lecteur. Selon Dominique Jullien, « Le livre a la forme (...) du Temps parce que, à l'instar de la cathédrale, le temps y est rendu lisible²⁵⁹, personnages et événements s'inscrivant dans un rapport de préfiguration qui les place à des endroits différents, mais symétriques, du texte, si bien que la lecture devient une opération typologique, reliant prophéties et réalisations²⁶⁰. » Le déroulement temporel de la lecture reconstruira peu à peu les lignes du monument. Cet effet de lecture est également programmé par le roman-fleuve. Mais l'image de la cathédrale comporte un dernier élément de comparaison, de nature à faire basculer la fonction du temps dans le roman : son inachèvement.

éclairée non seulement avec de la lumière blanche (usuelle depuis que les hommes ont des yeux) mais avec les dizaines de radiations que depuis notre jeunesse on nous a révélées. À lire certaines parties, je songeais à des photographies de je ne sais plus quelle revue des sciences : objets photographiés à la lumière solaire – les mêmes photographiés à l'ultraviolet – les mêmes à l'infrarouge, etc. Les événements de ton roman sont ainsi simultanément saisis de toutes parts et tu « opères » avec un jeu varié et riche de moyens. » ; lettre d'Henri Legrand à Jules Romains du 1^{er} avril 1932, cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains n° 5*, p. 281-282.

²⁵⁸ C'est à partir de cette démultiplication des points de vue, face à l'impuissance ou l'impossibilité d'une perception ou d'une rationalisation unifiées, que Gertrude Stein a pu écrire, dans son *Picasso*, que la guerre était d'essence cubiste. « Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the center surrounded by a lot of other men but a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism. » ; G. Stein, *Picasso*, Londres, Batsford, 1938, p. 11.

²⁵⁹ « Alors, je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée – comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi – qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps. » ; *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 622.

²⁶⁰ D. Jullien, « La cathédrale romanesque », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 40, 1990, p. 55.

La cathédrale, entreprise prométhéenne, laisse aussi transparaître que le temps a fait défaut à l'auteur. Elle fait signe à la fois vers l'éternité du temps retrouvé et vers la mort.

Menace du temps

La rencontre du Narrateur avec la mort, lors du Bal des Têtes où il circule entre les momies méconnaissables de ses anciennes relations, commence par lui inspirer un doute radical, puis le convainc au contraire qu'il lui faut gagner sur cette mort le peu de temps qu'il pourra. La menace du temps intervient de manière décisive dans le déclenchement de l'écriture. C'est parce que le temps lui est à présent compté que le Narrateur commence enfin son roman – roman qu'il écrira, comme Shéhérazade, contre l'imminence de la mort. La rencontre avec le temps fait prendre conscience de l'urgence de l'écriture. Le récit rétrospectif, rattaché à l'éthos d'un narrateur âgé et dépositaire de mémoire, s'écrit contre le temps, contre la mort qui viendra de toute façon l'interrompre : c'est là la fin, programmée comme une interruption, de *Maumort*. L'incipit proustien de *Maumort* renvoie implicitement à cette mort, que rappelle ici la fin d'un voyage, l'arrivée à destination ou le réveil qui signalera la fin de la nuit. L'attente de l'issue est ici aussi reliée à la nécessité de l'écriture.

Tous mes frères insomniaux, je pense, connaissent cette anxiété qui précède l'aube, ce moment interminablement pénible, où l'on se dresse, toutes les cinq minutes, pour voir si le jour ne va pas se décider à poindre, comme à la fin d'un voyage, le soir, en wagon, on se penche à tout instant à la vitre pour guetter les lumières de la gare d'arrivée...

Ce matin, j'ai hâte d'établir un premier plan de travail, d'après la vision nette et comme panoramique que j'ai eue, cette nuit, de ma vie – non pas tant que j'aie l'intention de suivre cet ordre chronologique – mais ce plan m'aidera tout de même²⁶¹.

L'écriture personnelle, chez Martin du Gard, se déploie contre le temps qui s'épuise et qui vient à manquer : elle est la seule façon de lutter contre la vieillesse pour *Maumort*, contre la maladie pour Antoine. Que l'apprentissage soit accompli, comme c'est le cas pour *Maumort*, ou qu'il s'accomplisse dans cet ultime geste d'écriture, comme c'est le cas pour Antoine, le récit se développe dans l'ombre portée de la mort. Ce qui est d'abord une manière pour Antoine de gagner du temps et de donner un sens à sa descente aux Enfers dans la solitude devient une urgence politique et une adresse à l'avenir, puisque le journal inclut un destinataire : le fils de

²⁶¹ *Maumort*, p. 11.

Jacques. L'écriture du journal est également liée à l'extinction progressive du souffle et à la déconstruction de la pensée, que reflète une mise en page de plus en plus fragmentée. Elle devient un moyen de survie dérisoire, bien plus précaire que pour le Narrateur, mais tout de même signe d'une prise de parole devenue nécessaire.

Chez Proust, c'est apparemment l'éternité de l'œuvre d'art qui l'emporte, mais la décision d'écrire reste dans l'ombre de la mort et du passage du temps comme effacement. La survie artistique ne peut être que précaire. La menace du temps est inévitable et contredit l'hypothèse d'un temps cyclique et de la résurrection. À ce titre, la refiguration du temps permet d'établir une nouvelle ligne de faille entre roman-fleuve et cycle romanesque. Dans le cycle romanesque (et en particulier dans le cycle de science-fiction), Anne Besson montre que le rapport au temps est idéalisé : celui-ci peut en effet être modélisé par une spirale, conciliant un éternel retour et une évolution linéaire.

Le cycle en particulier représente la vie d'un individu ou d'une société de telle manière qu'elle constitue la modélisation la plus exacte de ce que serait une perception idéale de l'existence pour le lecteur : parallèlement à la durée vécue par celui-ci, le cycle met en place une progression cohérente, étalée dans le temps, marquée à parts égales par la répétition et l'évolution, où le présent reprend et intègre parfaitement l'expérience passée, peut même la corriger, et annonce sans cesse un futur fait d'étapes toujours plus satisfaisantes de cette mise en cohérence, le tout sans désigner de point final définitif au processus²⁶² !

Le cycle assure à la fois la progression du temps, la continuité d'un sens et d'une évolution vers le mieux, et donne l'impression de l'éternité à travers un perpétuel recommencement. Si le roman proustien touche à l'éternité, tout en accentuant la précarité de cette sensation, le roman-fleuve ne se libère pas, au contraire, de la temporalité orientée par la mort d'une génération unique. La vieillesse de Maumort le place dans une situation d'observation du monde privilégiée : c'est celle d'un survivant, d'un anachronisme vivant. « Il y a une grande douceur à se survivre, comme je le fais, dans l'ombre de la mort²⁶³. », note Martin du Gard à propos de son héros. Maumort est également un héros stérile. Secoué par les crises de l'Histoire, il s'est trouvé contraint à s'élever si haut « au-dessus de la mêlée » qu'il se considère comme déjà mort. Le monde qu'il continue à habiter est à ses yeux irrémédiablement condamné. Tout espoir politique étant banni, la seule forme de survie possible, en définitive, dans cet univers envahi par la mort et sur le point de sombrer, semble être un bien mince espoir de postérité dans l'œuvre littéraire.

²⁶² A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 208.

²⁶³ *Maumort*, p. 938.

Moi, je meurs *sans prolongement*. Mes deux fils sont morts. Ma sœur est morte sans enfants. Les dernières gouttes du sang des Maumort, je les charrie dans mes vieilles veines. Demain, j'emporterai dans ma tombe la dernière trace des Maumort sur cette terre où depuis quatre siècles au moins on peut suivre leur cheminement, j'emporterai avec moi tout ce que je sais des miens, tout ce que je sais de moi, tous mes souvenirs, toutes mes expériences. Il ne restera rien des Maumort.
Ce journal ?²⁶⁴...

Le roman-fleuve se présente comme le tombeau d'une génération, mais Martin du Gard n'est pas dupe de la valeur monumentale des romans qu'il édifie : ces romans ne présentent qu'un espoir de survie limitée dans le temps. Les romans-fleuves impliquent le risque assumé de s'adresser à une génération dont les souvenirs coïncident avec ceux de l'auteur : il n'est pas impossible que son lectorat soit condamné au même titre que ses personnages de la Belle Époque²⁶⁵.

La continuité entre passé et présent n'est donc aucunement assurée. Or cette restitution d'un sens de la continuité entre passé et présent est essentielle dans le cycle romanesque : Anne Besson montre que les événements du passé sont réintégrés dans la narration, où ils prennent une valeur d'expérience. Aussi le passé fait-il l'objet de rappels constants, qui « permettent au cycle d'affirmer sa continuité temporelle (le volume présent se construit aussi bien sur les données du volume précédent) » et qui « procurent au lecteur la satisfaction liée à la perception de cette continuité : l'intégration du passé, problématique dans l'histoire humaine, se traduit dans le cycle comme un processus simple de répétition et de dépassement harmonieux »²⁶⁶. Un sens se construit donc au fur et à mesure de l'enchaînement cyclique²⁶⁷. Ce processus ne peut s'accomplir dans le roman-fleuve, qui met en évidence une séparation absolue entre passé et

²⁶⁴ *Maumort*, p. 642-643.

²⁶⁵ On peut comprendre à partir de là que le regard rétrospectif de Martin du Gard sur *Les Thibault* soit empreint d'un grand pessimisme : « Certaines *qualités* de mon œuvre me restent sensibles ; mais ces qualités, autant que les défauts que j'y dénombre, ont pareillement, pour moi, ce "relent de musée", ce je ne sais quoi de suranné qu'ont les œuvres qui ne sont génératrices de rien, qui sont seulement des *œuvres d'aboutissement*. » ; *Journal*, t. 3, p. 991.

²⁶⁶ A. Besson, *Cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 209.

²⁶⁷ Romain Rolland est le seul chez qui la foi en l'avènement d'un monde meilleur, marqué par la Révolution, se manifeste, en accord avec le communisme de l'auteur ; cette occurrence isolée ne fait pas pour autant basculer la compréhension du roman, plus orientée vers la désertion des valeurs en Europe et l'échec du militantisme. Une synthèse s'opère entre cycle et linéarité : c'est pour finir la temporalité cyclique, symbolisée par le désordre des « tourbillons qui passent », qui s'apaise dans le flux sans reflux de « la loi des mondes en marche » vers la Révolution. « La Révolution prend, dans les yeux d'Annette, le regard même d'Annette, ces prunelles dilatées, qui s'ouvrent sereinement à l'inéluctable marche du Destin, cette calme certitude, qui dépasse la clôture d'horizon aux lignes désordonnées des combats d'aujourd'hui. On perçoit, au travers, l'au-delà de la trajectoire qui ne retombera jamais, l'éternel bruissement de la marée cosmique, qui jamais ne reflue, la loi des mondes en marche où s'apaise le vertige des tourbillons qui passent. » ; *L'Annonciatrice*, AE, p. 1418.

présent. Avec l'irruption de la guerre, le lien avec le passé se distend jusqu'à la rupture²⁶⁸. Le prologue de *La Montagne magique* précise ainsi ironiquement le caractère antédiluvien d'une histoire « déjà toute recouverte d'une précieuse rouille historique » :

L'extrême ancienneté de cette histoire provient de ce qu'elle se déroule *avant* certain tournant et certaine limite qui a profondément bouleversé la Vie et la Conscience... Elle se déroule, ou, pour éviter consciencieusement tout présent, elle se déroula, elle s'est déroulée jadis, autrefois, en ces jours révolus du monde d'avant la Grande Guerre ; avec le commencement de laquelle tant de choses ont commencé qui, depuis, ont sans doute à peine cessé de commencer²⁶⁹.

Ce lien est nécessairement brisé, dans la mesure où la répétition de l'Histoire signifie dès lors un danger. La possibilité du cycle prend le tour menaçant de l'éternel retour²⁷⁰. Romans met en valeur la temporalité du cycle, l'idée de génération et de recommencement, par le biais de l'« onde historique » de vingt-cinq ans qui sert de trame générale à son roman-fleuve. Cette onde ne correspond d'ailleurs pas à une subdivision historique attendue – elle est évidemment déterminée avant la Seconde Guerre. Le parti-pris de Romans est de remonter jusqu'aux signes avant-coureurs. C'est là ce que concluent les lecteurs de journaux du *6 Octobre*, conscients de leur position « latérale » par rapport à l'Histoire :

Voilà qu'on nous apprend ce matin que la Bulgarie a proclamé son indépendance, hier 5 octobre. Et l'Autriche parle d'annexer la Bosnie-Herzégovine. « Journée historique », constatent les manchettes de journaux. Ainsi, nous avons vécu, hier 5 octobre, une journée historique. Latéralement, il est vrai. Nous étions, pour cette fois, tout à fait sur le bord de l'histoire. Notre déveine voudra sûrement que nous allions tôt ou tard nous y fourrer en plein milieu²⁷¹.

De ce point de vue, le cycle s'accomplit entre l'incident diplomatique auquel a échappé l'Europe en octobre 1908 et les menaçantes années 1930. Mais cette onde est malgré tout une vague qui avance : il y a cycle mais pas retour au même. L'histoire de ces vingt-cinq ans est profondément dramatisée par l'imitation de l'unité de temps de la tragédie, qui fait passer du *6 Octobre* au *7 Octobre* d'un bout à l'autre du cycle, et souligne les incertitudes qui pèsent sur l'avenir. La

²⁶⁸ Marc et Annette ressentent ainsi l'interruption du cycle temporel : « Et à cet instant – l'angélus de midi sonnait d'en bas – ils eurent tous deux l'impression vive, non définie, qu'un cycle de leur vie était accompli. C'était la lumière profonde d'un beau jour... Mais il y avait, après, la nuit. Car, au delà de cet instant, ils ne voyaient plus la suite des jours qui allaient venir... » ; *L'Annonciatrice*, AE, p. 1276.

²⁶⁹ T. Mann, *La Montagne magique*, p. 5-6.

²⁷⁰ Annette se rend compte ainsi de la réversibilité des oppressions en Europe en réentendant à dix ans d'intervalle les *Béatitudes* de César Franck : « Et maintenant, la situation était intervertie. Le peuple qui souffrait de l'injustice – le peuple d'Annette – était devenu celui qui fait souffrir l'injustice. Et le chant de désespoir et de réconfort des *Béatitudes* n'était plus écrit pour lui. Le Christ de la défaite était passé sur l'autre rive. (...) Et l'invisible roue du Destin tournait, tournait, et ramènerait les jours sombres... » ; *L'Annonciatrice*, AE, p. 915.

²⁷¹ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 14-15.

compréhension tragique du temps concurrence donc la logique cyclique, que proclame un Jaurès condamné à son insu²⁷². Deux compréhensions du temps s'affrontent, et l'ombre de la catastrophe n'est jamais écartée.

Dans *L'Âme enchantée* se joue une tension comparable entre une temporalité cyclique liée à l'éternité et un temps linéaire lié à la mort. Les protagonistes de Romain Rolland ont en effet accès à une temporalité « océanique », représentant l'éternité et l'ensemble du destin de l'humanité. L'union entre les deux paradigmes est représentée par le modèle de la spirale temporelle, conjuguant cycle et linéarité. Marquée par l'expérience de la maternité, Annette s'aperçoit qu'elle est à la fois semblable et étrangère à elle-même.

C'était le retour du flux océanique. Il s'annonçait par un grondement de flots, un ressurgissement nocturne. (...) L'âme, dont la croissance monte en serpentant le long des cercles de la vie, se trouvait revenue dans un état voisin de celui où elle avait passé, quatre ou cinq ans avant, entre l'été brûlant de l'hôtel des Grisons et le printemps d'amour avec Roger Brisson. Voisin, mais pas le même. On revient en tournant au-dessus du passé ; on n'y redescend plus²⁷³.

Le temps cyclique est influencé dans le roman par les affinités de Rolland avec l'Inde : aussi est-il dévié par rapport à l'échelle historique du cycle. Le temps cyclique rejoint la temporalité d'une vie, le temps marqué par la mort, mais aussi par la renaissance. Un dialogue entre vie et mort se noue dans les monologues intérieurs d'Annette.

Oui, elle lutte, comme la nature, passionnément, contre tout ce qui tue. Mais elle brûle passionnément, comme la nature, pour tout ce qui vit, de tout ce qui vit, de toutes ces flammes de vie nouvelle qui sortent du champ des morts. Et l'harmonie de la mort et de la vie, dont sa raison n'est pas capable de formuler les lois, ses yeux, ses mains, ses mouvements, le cours naturel de sa vie, en réalisent tout simplement l'accord.

Elle aime à voir et à vivre. Et dans la vie de cette prairie nouvelle qui pousse sur le sang des morts – (« Et moi aussi, suis-je pas morte ? Et je ressuscite... ») – tout l'intéresse, même le pire²⁷⁴.

La linéarité d'un temps orienté par la mort est compensée par la référence aux vies futures. Les romans-fleuves laissent une marge fugitive à l'apaisement de la menace temporelle, comme la mention finale de Jean-Paul par Antoine : si le cycle s'accomplit, ce sera en dehors des limites du roman. Cette conclusion est partagée par le Narrateur proustien :

Victor Hugo dit :

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.

²⁷² *Éros de Paris*, HBV 1, p. 644.

²⁷³ *L'Été*, AE, p. 216.

²⁷⁴ *L'Annonciatrice*, AE, p. 854.

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe »²⁷⁵.

Les personnages futurs, parfois écrits par la suite (puisqu'Romains publiera *Le Fils de Jerphanion* en 1956), ne sont ainsi pas les seuls dépositaires de la poursuite de la tentative littéraire de ruse contre l'emprise du temps : à charge au lecteur d'accomplir ce que l'auteur n'a pas pu mener à bien, de reprendre la plume là où elle est tombée. La lecture, cette matérialisation métaphorique d'un temps fictif²⁷⁶, fait exister le temps de l'œuvre et pousse le lecteur à reconduire le processus, à forger à son tour une temporalité parallèle.

La catastrophe de la guerre projette le roman-fleuve dans l'anachronisme, car les témoins d'un passé à jamais disparu ne peuvent plus que ressentir leur inadaptation au monde nouveau. Face à cette catastrophe, face à la question de savoir comment écrire alors que le fil de l'Histoire semble rompu, l'écriture s'impose comme la trace d'une survivance. Elle vise à reconduire malgré tout un référentiel qui ne semble plus tenable. C'est pourquoi les thèmes du roman-fleuve, liés à la vision naturaliste du monde, sont aussi anachroniques : la famille, le temps générationnel, le roman familial marqué par le cycle et la décadence, et la guerre elle-même, qui renvoie à *Guerre et paix* ou *La Débâcle*. Mais, bien qu'issus d'une tradition littéraire, ces thèmes apparaissent métamorphosés par un nouveau contexte. Si la guerre occupe une place si importante dans les romans-fleuves, c'est parce qu'elle provoque une sorte de *tabula rasa*, de libération esthétique, puisque tout est à refaire, et à refaire différemment. La guerre libère l'écriture d'une logique annalistique : au lieu de s'inscrire comme un événement dans le temps cyclique, elle en interrompt le cours. Elle arrache l'œuvre au long cours de la logique cyclique et ouvre la voie à la linéarité pathétique du roman-fleuve, changeant radicalement le visage du temps. La perte totale des repères permet d'explorer de nouveaux modes d'expression. La forme de la prétériorité, imposée par la guerre, manifeste le décalage entre un discours attendu, marqué

²⁷⁵ *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 615.

²⁷⁶ Genette explique ainsi que c'est la lecture qui instaure la durée dans le texte narratif : « le temps du récit (écrit) est un "pseudo-temps" en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée » ; G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1983, p. 16.

par le positivisme et le naturalisme, et un récit instable, qui s'écrit sous le coup d'un interdit. Il s'agit dès lors de trouver une forme qui reflète le doute. C'est là, sans doute, que s'ancre le caractère laborieux de la composition dans le roman-fleuve : le texte tente de mettre de l'ordre dans un monde dont les faits historiques ont montré l'absurdité, réduisant à néant la possibilité d'une mise en ordre.

Chapitre 4. La composition du roman-fleuve

LECTURE ET STRUCTURATION ROMANESQUE

On voudrait étudier ici les modifications que fait subir à la lecture romanesque la longueur, qui dans le cas du roman-fleuve tient du défi lancé au lecteur. La question de la composition textuelle est rarement centrale dans les études de poétique romanesque, probablement parce que toute structure romanesque semble à la fois lâche et fuyante au lecteur. Or dans le cas du roman-fleuve, la question de la composition s'impose avec une pertinence renouvelée, car sa longueur semble évacuer toute possibilité de structuration globale. Vogüé livrait déjà une première description des effets de lecture du roman long dans *Le Roman russe*, en le présentant comme un espace où se perdre : « En entrant dans leurs œuvres, nous sommes désorientés par l'absence de composition et d'action apparente, lassés par l'effort d'attention et de mémoire qu'ils nous demandent. Ces esprits paresseux et réfléchis s'attardent à chaque pas, reviennent sur leur route, suscitent des visions précises dans le détail, confuses dans l'ensemble, aux contours mal arrêtés »¹. Le roman long est le lieu du flou, aussi bien structurel que visuel, comme si nous étions placés trop loin pour pouvoir scruter l'univers qui s'y déploie. De même, au début de la parution, le roman-fleuve est à deux titres infini : il ne présente au lecteur ni de fin matérielle ni de dénouement – tout au plus la promesse de l'un et l'autre. La question de la perte des repères se pose à nouveau au seuil de ce chapitre, cette fois-ci du point de vue du lecteur.

Dans *Le mot de la fin*, Guy Larroux évoque les perturbations que le roman-fleuve fait subir au pacte de lecture romanesque. Tout d'abord, la lecture du roman-fleuve ne peut s'appuyer sur les critères d'autonomie et de clôture du texte : « Au lieu de plusieurs romans relativement autonomes comme le sont ceux de Balzac ou de Zola, nous avons un seul vaste roman plusieurs fois suspendu et prolongé, dont le dénouement se trouve toujours reporté “devant”, “plus loin”². », explique-t-il. Le roman-fleuve est en outre le lieu d'une démultiplication et d'une dispersion des lieux textuels qui servent de repère (Larroux cite l'incipit, la digression, la crise, le dénouement, etc.) L'espace-temps de la lecture est donc modifié, et désoriente le lecteur :

¹ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 60.

² G. Larroux, *Le mot de la fin*, p. 187.

Larroux avance que ce phénomène a provoqué la désuétude du roman-fleuve³. Cependant, ces difficultés posées au lecteur sont les mêmes dans *À la recherche du temps perdu*, *Ulysses* ou *L'Homme sans qualités*, et participent au contraire de leur modernité. Reste que le roman-fleuve s'impose comme un cas limite du roman, une forme où la tension entre la linéarité et la dispersion narrative symbolisées par le courant du fleuve d'une part, et la conquête d'une forme d'autre part, est exacerbée. Lynette Felber montre ainsi que dans le roman-fleuve britannique, la différence quantitative d'avec le modèle plus traditionnel du roman crée une différence qualitative, dans la mesure où elle modifie radicalement les effets de lecture tels que les ellipses temporelles ou la multiplication des personnages, qui y sont accentués à l'extrême⁴.

Le plus fréquent de ces effets de lecture est l'oubli. Nous sommes en effet toujours dans l'impossibilité de parvenir à une saisie globale du texte romanesque. La lecture du roman, indissociable d'un déroulement temporel important, peut être comparée à un déplacement dans l'espace, dans la mesure où les notions de vitesse et de position par rapport au texte en informent la perception. La lecture du roman-fleuve, en particulier, représente un temps de vacance. Selon Lynette Felber, le roman-fleuve britannique est lié à l'émergence de l'écriture féminine, et ce notamment parce qu'il vise un lectorat féminin encore susceptible d'un *otium* indispensable pour la lecture. En réalité, l'effort de lecture requis par le roman-fleuve a quelque chose d'excessif et de potentiellement scandaleux, dans la mesure où il exige un *otium* qu'il devient de plus en plus difficile de fournir, à moins d'être, comme Hans Castorp, prisonnier de la montagne magique. Le sentiment de la perte de l'*otium* se répand en effet dès le début du XX^e siècle, en lien avec les multiples accélérations et modifications de l'expérience de la durée qui font du temps du Narrateur proustien une « époque de hâte »⁵. Duhamel se montre conscient du temps qui s'est

³ « Ces œuvres remettent visiblement en cause une certaine norme (notamment spatiale) du texte ; elles font par là même violence à des habitudes de lecture, au lecteur lui-même moins libre de commencer par où il veut. Ces dérangements, ces contraintes expliqueraient la défaveur du genre. L'horizon trop reculé du roman-fleuve dissuade plus d'un lecteur de s'y embarquer. » ; *ibid.*, p. 188.

⁴ Voir L. Felber, *Gender and Genre in Novels Without End*, p. 1-2 : « Some of the features of the *roman-fleuve* are those of the novel intensified; ironically, the subtype is a hyperbolic form. In this case, however, a quantitative difference produces a qualitative difference. The abundance of characters, often numbering in the hundreds and requiring a "Who's Who" to refresh readers' memories, and the prolonged temporal gaps between the publication of the novels create a reading experience significantly different from that of the serial or long novel. The exaggerated characteristics of the subgenre illuminate, by magnifying, features of the novel itself. »

⁵ *À la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 210. Voir aussi É. Faguet, *L'Art de lire*, p. 103 : « Ce que les Anciens appelaient d'un mot charmant *umbratilis vita* n'existe plus guère. Presque personne n'a le temps de s'enfermer « à l'ombre » pendant plusieurs jours pour lire un livre. Le livre n'est plus lu que morceau par morceau, vingt pages par vingt pages et c'est-à-dire, même quand il est lu, n'est plus lu du tout, puisque la continuité dans la lecture est nécessaire, non seulement pour juger d'un ouvrage bien fait, mais pour l'entendre. »

perdu entre la Belle Époque, sujet de sa chronique, et l'après-guerre, en insistant sur la disparition de la figure du promeneur, dont la flânerie et la rêverie font un comparant idéal pour le lecteur :

Pour le promeneur parisien, pour le passant de la rue, Paris offrait, il y a quelque cinquante ans, d'étonnantes chances de rêverie. Toutes choses inclinaient le marcheur solitaire à perdre sans remords quelque peu son temps. Le temps était alors l'aimable richesse du pauvre et, parfois même, celle de certains riches favorisés, protégés. Comme je comprends, comme j'admire le titre que Marcel Proust a trouvé pour son grand ouvrage romanesque⁶ !

La possibilité de la contemplation s'est perdue, et c'est cette perte que tente de compenser, en partie, le pacte de lecture attaché au roman-fleuve. Sa lecture implique un refus de l'urgence et une disponibilité d'esprit qui reflètent un âge d'or supposé, et renvoient aux vagabonds et errants littéraires par excellence, dans le sillage de Rousseau, Baudelaire et Rimbaud. Mais le parcours de lecture exigé par le roman-fleuve n'est pas une simple promenade⁷, bien que la dimension de loisir y soit essentiellement présente : « Nous voici arrivés au terme d'un long voyage »⁸, écrit l'auteur aux lecteurs après la dernière page du *7 Octobre*. Il faut envisager une échelle supérieure, dans le temps et l'espace, à celle de la promenade.

C'est essentiellement pour rendre compte de la dialectique de la mémoire et de l'oubli qui se joue dans la lecture qu'Iser reprend la métaphore traditionnelle du voyage :

Les textes d'une très grande ampleur – tels que romans et épopées – ne peuvent jamais être ressentis dans leur totalité par le lecteur avec une intensité égale. Les auteurs du XVIII^e siècle étaient déjà conscients de ce problème, au point de discuter dans leurs romans la perception de ces structures. À cet égard la métaphore de la diligence est caractéristique. On la retrouve chez Fielding, chez Scott et chez tous ses épigones. Le lecteur y figure en voyageur, engagé dans un chemin souvent difficile ; à travers le roman il est amené à observer de différents points de vue et établi, dans sa mémoire, le lien entre tout ce qu'il a vu. Il construit dès lors une structure d'ensemble dont la solidité dépend principalement de son attention. Mais il ne peut certainement pas revivre tous les moments de son voyage⁹.

La déperdition d'information est essentielle dans la lecture du roman. La structure d'ensemble, qui n'est pas perceptible pendant la durée du voyage, ne peut se révéler que rétrospectivement, dans un moment d'anamnèse ou d'« illumination rétrospective » comparable à celui que Proust

⁶ Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 17.

⁷ Ou s'il s'agit d'une promenade, c'est plutôt une ascension en montagne, qui révélera un panorama d'ensemble, comme le suggère Vogüé : « Le plaisir y veut être acheté comme dans les ascensions de montagne ; la route est parfois ingrate et dure, on se perd, il faut de l'effort et de la peine ; mais, lorsqu'on touche au sommet et qu'on se retourne, la récompense est magnifique, les immensités de pays se déroulent au-dessous de vous : qui n'est pas monté là-haut ne connaîtra jamais le relief exact de la province, le cours de ses fleuves et l'emplacement de ses villes. » ; E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 270.

⁸ « L'auteur aux lecteurs », *Le 7 octobre*, HBV 4, p. 1125.

⁹ W. Iser, *L'Acte de lecture*, p. 40.

attribue à Balzac, lorsqu'il prend conscience de la possibilité structurelle d'une *Comédie humaine* rassemblant ses romans. Or l'émergence de la structure d'ensemble est perpétuellement revendiquée par les auteurs, de Proust remerciant Rivière d'avoir eu l'intuition d'une architecture encore invisible au début de la publication à Jules Romains exposant ses principes de composition dès la préface des *Hommes de bonne volonté*. La véritable lecture du roman-fleuve, à cet égard, est la relecture, qui seule permet une vision d'ensemble. Vogüé annonce ainsi le programme de lecture que reformulera Martin du Gard, refusant toute fragmentation de son roman-fleuve.

La structure est si solide, les matériaux si simples et si bien sacrifiés à l'impression d'ensemble, qu'un fragment détaché perd toute valeur ; il ne signifie pas plus que la pierre arrachée d'un temple grec, où toute la beauté réside dans les lignes générales. C'est le don inné des grands romanciers russes ; les pages de leurs livres s'accumulent sans bruit, gouttes d'eau lentes et creusantes ; tout d'un coup, et sans avoir aperçu la crue, on se trouve perdu sur un lac profond, submergé par cette mélancolie qui monte¹⁰.

Si l'oubli en constitue une composante essentielle, la lecture du roman russe, et par conséquent celle du roman-fleuve, est caractérisée par une nécessaire lenteur. Cela peut paraître paradoxal, dans la mesure où on associe en général à la lecture du feuilleton ou du roman monumental une lecture rapide, avide. Cependant le choix même d'un texte démesuré n'est-il pas le signe d'une pratique longue et délibérée de l'*otium* ? Nos auteurs comptent sur ces lecteurs boulimiques qu'ils ont eux-mêmes été. Le lecteur entre dans le roman-fleuve en connaissance de cause : entrer dans un roman de cette dimension, c'est entamer un voyage. Le roman-fleuve requiert donc une lecture paradoxalement exigeante, non quant à un contenu conceptuel ou à un code herméneutique, mais du fait de son programme mémoriel¹¹. Oubli et mémoire y jouent un rôle également crucial.

Il faut ici distinguer entre deux types de lecteurs du roman-fleuve. Les lecteurs contemporains de la parution, en effet, sont beaucoup plus soumis au pacte que les lecteurs

¹⁰ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 215.

¹¹ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 241 : « Tel mot auquel on ne prenait pas garde, tel petit fait qui tient une ligne, ont leur contre coup cinquante pages plus loin ; il faut se les rappeler pour s'expliquer les transformations d'une âme dans laquelle ces germes déposés par le hasard ont obscurément végété. (...) Où sont nos excellents romans qu'on peut indifféremment commencer par l'un et l'autre bout ? Celui-ci ne délasse pas, il fatigue, comme les chevaux de sang, toujours en action ; ajoutez la nécessité de se reconnaître entre une foule de personnages, figures cauteleuses qui glissent à l'arrière-plan avec des allures d'ombres ; il en résulte pour le lecteur un effort d'attention et de mémoire égal à celui qu'exigerait un traité de philosophie ; c'est un plaisir ou un inconvénient, suivant les catégories de lecteurs. »

rétrospectifs, qui seront plus maîtres du rythme et de la chronologie de leur lecture. Le lecteur actuel d'un roman-fleuve est d'emblée dans une position de transgression par rapport à ses premiers lecteurs, puisqu'il dispose déjà du texte en entier, et par conséquent a la liberté de le parcourir à l'envers ou dans tous les sens. Il accepte cependant de jouer le jeu de la lecture linéaire : pourquoi ?

C'est que la lecture du roman-fleuve, comme celle de tout roman, répond à l'impulsion d'un lecteur en proie à deux aspirations contradictoires : il veut à la fois avancer dans l'éclaircissement progressif de l'intrigue, sur laquelle il anticipe en permanence, et (parfois inconsciemment) prendre le temps de la découverte. Le lecteur de romans, loin de se précipiter sur les dernières pages et le dénouement de tous les fils, aspire au suspense, au retardement ; il est, selon Raphaël Baroni, « cet *impatient qui patiente* »¹². Cette double aspiration crée la tension narrative, que Baroni définit en ces termes : « la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception »¹³. Le roman-fleuve joue bien évidemment sur notre désir de parvenir à la suite du texte, mais fait constamment appel, par ses dimensions et l'échelonnement de la publication, à notre patience¹⁴. Son fractionnement, comme celui du feuilleton, le jeu de la suspension du désir, a une dimension quasi érotique. Raphaël Baroni souligne que nous préférons rester dans la situation, dont nous pourrions sortir à tout moment, du suspense narratif¹⁵. C'est que, en tant que lecteurs, l'indétermination est notre élément. Nous aimons patienter autant que découvrir les réponses. Le lecteur a besoin d'une narration réticente. Il ne demande pas d'éclaircissements immédiats : il tient essentiellement à jouer le jeu. Cette conception répond à la définition que Sartre donne de la lecture comme « horizon mouvant », montrant que le lecteur adopte une dynamique d'anticipation perpétuelle, qui lui fait confronter la marche de l'intrigue avec ses propres

¹² R. Baroni, *L'Œuvre du temps*, p. 105.

¹³ R. Baroni, *La tension narrative*, p. 18.

¹⁴ Jules Romains anticipe ce phénomène, notant dans la fiche E 801 de son fichier préparatoire : « Concilier la vision ubiquitaire et omnisciente avec la nécessité de découverte graduelle pour ménager l'intérêt » ; *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 111.

¹⁵ R. Baroni, *La tension narrative*, p. 17 : « Pour ne pas gâcher la jouissance de cette tension ludique, nous acceptons volontiers de ne pas interrompre le conteur pour lui demander d'en venir au fait, nous essayons de résister à l'envie (malgré la liberté que nous en avons) de sauter les pages du roman pour déceler la suite, nous nous privons de connaître par avance le dénouement du film que nous allons voir (nous nous contentons du *pitch* que nous lisons dans la presse). Nous aimons l'indétermination temporaire des récits et les surprises qu'ils nous réservent, nous y reconnaissons l'intérêt propre à ce genre de représentations mimétiques. »

prévisions¹⁶. La configuration du texte, en effet, se modifie au fur et à mesure qu'on en suit le fil. Riffaterre souligne de même l'importance du « sens unique » de la lecture¹⁷. Cette dynamique de lecture conjuguant suspense (le lecteur cherchant à anticiper sur l'intrigue) et curiosité (le lecteur cherchant à déchiffrer les signes dont la signification ne lui sera livrée que plus tard) est proportionnelle à la réticence du texte à livrer ces informations, et pousse le lecteur à une « participation cognitive accrue »¹⁸. Baroni indique ainsi, à la suite de Sartre, l'existence chez le lecteur d'un processus sub-créatif, quasi parallèle, sorte de fantôme de texte accompagnant l'écriture : on y reviendra.

Le récit est donc rythmé par une dialectique qui se joue entre patience et impatience : le récit s'achemine vers le dénouement, mais cherche perpétuellement à gagner du temps. C'est de là que naît le plaisir proprement narratif du texte. Selon Baroni, nous sommes à la recherche, non d'une configuration de la temporalité, comme dans la perspective de Ricœur, mais d'une défiguration au moins provisoire de l'histoire (dont la chronologie peut être dispersée, fragmentée, etc.)¹⁹. Ce sont l'incertitude et la patience, les possibilités multiples de déroulement qu'ouvre l'intrigue qui nous attachent à la lecture des romans, et c'est sur ces habitudes de lecture que compte le roman-fleuve.

¹⁶ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard coll. « Folio Essais », p. 48 : « Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier. Or l'écrivain ne peut pas lire ce qu'il écrit, au lieu que le cordonnier peut chausser les souliers qu'il vient de faire, s'ils sont à sa pointure, et l'architecte habiter la maison qu'il a construite. En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après ; on attend qu'elles confirment ou infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves, suivis de réveils, d'espoirs ou de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire. »

¹⁷ M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, trad. D. Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 327 : « On n'insistera jamais assez sur l'importance d'une lecture qui aille dans le sens du texte, c'est-à-dire du début à la fin. Faute de respecter ce "sens unique", on méconnaît un élément essentiel du phénomène littéraire – que le livre se déroule (comme le *volumen* se déroulait, matériellement, dans l'Antiquité), que le texte est l'objet d'une découverte progressive, d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur non seulement va de surprise en surprise mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire. »

¹⁸ Voir R. Baroni, *La tension narrative*, p. 99 : « la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur des informations qui tardent à être livrées ; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle. »

¹⁹ Pour une présentation récapitulative de ses thèses, voir *L'Œuvre du temps*, p. 12.

À quelles conditions la construction de l'intrigue peut-elle pousser le lecteur toujours plus en avant dans la lecture ? C'est la question que pose Peter Brooks dans *Reading for the Plot*, dont l'ambition est d'ajouter à la narratologie l'examen de la dynamique d'un texte. Pour lui, la mise en intrigue propulse le lecteur en avant, dans la mesure où elle est indissociable d'une promesse de construction d'un sens et de la mise en évidence progressive d'une ligne directrice²⁰. Cela correspond bien à l'ambition formulée par les auteurs de romans démesurés. Mais dans le cas du roman-fleuve, on a l'impression que la catégorie de tension, risque justement de perdre en efficacité, tant sont nombreuses les phases de détente, voire de détournement délibéré de l'attention.

Le tissu narratif des romans-fleuves, malgré l'image implicite de linéarité et de continuité que projette ce nom générique, est *tout sauf continu*. Les ellipses sont nombreuses, encourageant la participation du lecteur à la construction de l'univers fictionnel. Celui-ci devra suppléer des pans entiers de narration et déduire des faits qui lui sont occultés, que ses suppositions lui soient confirmées comme chez Martin du Gard (dont la narration reconduit l'aspect policier, moteur bien connu de l'immersion fictionnelle) ; ou que les solutions soient à ce point différées qu'elles surviennent au moment où on ne les attendait plus (c'est le cas chez Proust) ; ou encore que la suite ne soit jamais donnée (c'est le cas chez Romans). L'intrigue du roman-fleuve inclut en effet une dimension gratuite, de même qu'on a pu parler d'un bric-à-brac ou d'un encombrement des romans balzaciens, qui seraient parasités par de multiples éléments n'ayant prétendument d'autre fonction que de produire des « effets de réel ». Plus que jamais, le lecteur doit accepter de perdre son temps, de suivre des fausses pistes, de laisser son attention se disperser. Certains chemins, comme l'annonce Jules Romains dans sa préface, iront se perdre dans le sable²¹. Le roman-fleuve cherche à dérouler au maximum le fil de l'intrigue, sans toutefois le rompre. Cela lui donne un caractère protéiforme et changeant, un systématisme dans le détour et la digression, qui le rapproche des formes longues orales, et notamment du poème épique dont le fil devait perpétuellement s'adapter à la patience et la curiosité de l'auditoire, tout en multipliant les effets

²⁰ « Even more than with plot, no doubt, I shall be concerned with plotting : with the activity of shaping, with the dynamic aspect of narrative – that which makes a plot “move forward”, and makes us read forward, seeking in the unfolding of the narrative a line of intention and a portent of design that hold the promise of progress toward meaning. » ; P. Brooks, *Reading for the Plot*, p. xiii.

²¹ Lynette Felber s'appuie sur cette constatation pour distinguer le roman-fleuve du roman : « Whereas in the novel various plot lines and characters eventually converge, in the *roman-fleuve* many are, or seem to be, dispensable. (...) not every detail is carried through to the finish; some subplots dead-end. » ; L. Felber, *Gender and Genre in Novels Without End*, p. 2.

mémoriels qui en facilitaient la récitation²². Comme le poème récité par le jongleur ou repris par le rhapsode, le roman-fleuve est *le lieu d'une négociation* : il cherche tantôt à guider, tantôt à égarer le lecteur, sans jamais tout à fait le perdre.

C'est pourquoi la *dispositio* dans le roman-fleuve est essentiellement discrète, bien qu'elle participe de façon décisive au dégagement progressif du sens²³. Le travail de la structure s'opère quasi insensiblement. C'est là ce qu'Ugo Dionne signale à propos de la division chapitrale, et il me semble que l'argument peut être élargi à la plupart des procédés de composition du roman :

Il y a un paradoxe de la disposition romanesque. Tout en apparences, tout en ostentation, elle n'est pas pour cela moins discrète ou moins pudique. C'est en s'offrant tout entière au regard, en affichant sans réserve l'appareil qui la signale et la désigne, qu'elle passe le plus sûrement inaperçue. L'œil du lecteur, rompu à la discipline typographique du roman moderne, appréhende passivement les informations que lui fournit le dispositif. La segmentation chapitrale mise d'ailleurs sur cette réception insensible – parce que déjà réduite à la sensation ; elle table sur cette adhésion pour effectuer son travail de construction du sens²⁴.

Le chapitre est un exemple de scansion, de trace du travail de *dispositio*, dont l'influence sur la lecture est à la fois massive (je finis mon chapitre avant de fermer le livre) et insensible. Il ne se signale pas comme repère, mais compte sur nos automatismes pour influencer notre construction du sens. C'est de même à la recherche de ces signes discrets que l'on se propose de partir dans ce chapitre. Les deux notions structurelles les plus opérationnelles sont probablement la répétition et la variation, procédés discrets, mais dont la récurrence dans le roman-fleuve est d'autant plus grande que le fil risque de se perdre, et qu'il faut pour empêcher l'effacement complet de la structure établir un réseau de repères. Le roman-fleuve est le cadre d'un double mouvement de construction et d'effacement de la structure.

Le degré de présence ou de discrétion de la structure est lié à la latitude que le texte laisse au lecteur. Même si le roman-fleuve revendique une structure ferme et concertée, encore que

²² P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 115 : « Les formes longues, en revanche, se constituent, relativement à la donnée traditionnelle, à la fois par contraction et par expansion, sans que se marque une progression nécessaire : l'art du poète consiste non seulement à tirer le fil du récit sans le rompre, mais à en adapter la matière et les nuances à la demande fuyante, instable, à tout moment distraite, de l'auditoire ; à maintenir l'intérêt tout en soulageant l'effort physique qu'exige des participants la durée de la performance. D'où les accumulations, les digressions, les glissements associatifs, les passages au gnomique, au lyrique, une technique, tantôt raffinée tantôt relâchée, de fugue. »

²³ Ugo Dionne rappelle ainsi qu'on s'intéresse au « dispositif » d'un roman parce que celui-ci, même discret, l'informe de manière décisive : « Qu'il ne fasse qu'exposer ce qui sans lui n'apparaîtrait pas avec une telle clarté démonstrative, ou qu'il crée lui-même les ruptures dont il se donne comme le simple interprète, le dispositif entre toujours avec son texte dans un rapport de structuration : il révèle les lignes de force du roman, il en déclare le dessin. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 250.

²⁴ U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 9.

dissimulée, les paratextes nient toute velléité d'imposer un sens univoque. Les signaux envoyés au lecteur sont toujours brouillés ou savamment emmêlés, comme les fils que distingue Barthes dans la composition de *Sarrasine* :

Ainsi, comme dans un réseau téléphonique dérangé, les fils sont à la fois distordus et aboutés selon tout un jeu d'épissures nouvelles, dont le lecteur est le dernier bénéficiaire : l'écoute générale n'est jamais brouillée, et cependant brisée, réfractée, saisie dans un système d'interférences décrochées ; des écouteurs différents (on devrait pouvoir dire ici *écouteur* comme on dit *voyeur*) semblent postés à chaque coin de l'énonciation, chacun à l'affût d'une origine qu'il renverse d'un geste second au flux de la lecture²⁵.

Une tension s'établit donc entre le désir de construction et la dispersion qui accompagne nécessairement la forme du roman-fleuve : étudions les forces en présence.

²⁵ Barthes, *S/Z*, p. 126-127.

4.1. « CONSTRUCTION D'ABORD²⁶ ! » : LE DISCOURS DE LA DISPOSITIO

Mais sans conception du monde il n'y a pas de composition²⁷.

L'ambition architecturale est au centre de la stratégie de légitimation du roman-fleuve. L'enjeu premier de la revendication du travail de *dispositio* est de se démarquer de l'aspect accumulatif du roman naturaliste. Dans la critique des années 30, en effet, le principe génératif du roman naturaliste est la description, le recensement ou l'exposé²⁸ ; bref, une logique cumulative qui engendre une structure linéaire. Le nom générique du roman-fleuve suggère, il est vrai, une structure mimant un flux narratif. Mais à la *dynamique linéaire* du roman-fleuve s'ajoute une *dynamique tabulaire*, importée de la lecture du poème : il s'agit de fournir des modes de lecture non-linéaires, des parcours du texte qui permettent à une image d'ensemble de se dégager, sans pour autant renoncer à l'aspect chaotique d'une appréhension brute du réel. Il s'agit, comme Romains se propose de le faire, de « faire comprendre (au besoin en le disant expressément) comment une époque peut être à la fois incohérente allant n'importe où, et, quant à l'ensemble et avec recul, orientée »²⁹. La structure doit peu à peu émerger du chaos, et Romains souhaite la rendre de plus en plus manifeste au fil des volumes. Notant la structuration progressive de ses images mentales, Jallez nous montre l'émergence précaire d'une cohérence.

Souvent elles se contentaient de griffonner sur le fond gris argent, dans une matière à peine plus dense qu'une langue de fumée sur une vitre, et suivant un dessin sommaire et prestement hallucinatoire, non sans analogie avec l'art des cavernes. Comme une espèce d'hiéroglyphe à l'état frais, encore palpitant et mouvant, qui exprime moins une forme que des virtualités. Mais parfois dans la fluente abstraction de la figure s'isole, vient en avant, se trace avec précision, s'enduit de lumière un détail, un élément très limité, qui soudain concentre ou détermine le sens total, et se désigne comme l'essentiel. Et quand la rêverie se trouve orientée au fond par quelque préoccupation sournoise, il arrive non seulement que les images qui défilent aient une parenté entre elles, mais qu'à peine surgies elles exhibent, chacune à son tour, par éclosion brusque, un

²⁶ Martin du Gard, O.C. 2, p. 1386.

²⁷ G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, p. 161.

²⁸ G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, p. 169 : « Cette confusion entre le thème et la fable, ou plutôt ce remplacement de la fable par la description matérielle exhaustive de toutes les choses qui font partie du thème, est un héritage essentiel du naturalisme. » Pour Lukács, la narration naturaliste est fondée sur la juxtaposition descriptive. Voir *Problèmes du réalisme*, p. 148 à 151, ainsi que M. Raimond, *La crise du roman*, p. 390.

²⁹ Fiche A 5, *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, Cahiers Jules Romains n° 5, p. 96.

même détail significatif, parfois plus ou moins modifié, plus ou moins enrichi d'adjonctions, mais reconnaissable et bientôt obsédant. Cette éclosion répétée produit alors une sorte de rythme mental. Au sein du flux de visions peu caractérisées, c'est ce rythme qui finit par accaparer l'attention (toujours ce même détail avec sa lueur ; toujours la même pression sur le même nœud de la pensée et des nerfs)³⁰.

Comme dans la rêverie de Jallez, quand le texte atteint une masse critique, la répétition des éléments affleure à la conscience du lecteur, et ordonne l'ensemble du texte en lignes de force.

4.1.1. *Principes de composition métaphorique*

Dès lors, la nécessité se fait sentir de livrer une métaphore du livre concurrente à celle, trop linéaire, du fleuve ; une image qui permette d'installer l'idée de structure dans l'esprit du lecteur. L'enjeu de l'émergence de cette image est la lutte contre la dispersion qu'induit la temporalité d'une lecture au long cours. À mesure que le lecteur avance, il oublie, les éléments narratifs s'effacent de sa mémoire : si la lecture est trop distendue, la vision d'ensemble peut ne jamais émerger. La fonction de l'architecture textuelle est de compenser cette fuite du livre dans le temps de la lecture par une mise en espace – spatialisation qui lui assurerait un caractère plus durable. La tension fondamentale entre construction et dispersion recoupe donc l'opposition entre le temps de la lecture et un espace du livre qui cherche à se dessiner³¹. Rousset montre dans *Forme et signification* que la tâche du lecteur est précisément de ramener la perception première, linéaire et temporelle, du livre, à une lecture tabulaire, semblable à celle du poème ou de l'image.

La lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale se rendre l'œuvre présente simultanément en toutes ses parties. Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre ; le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser

³⁰ *Comparutions*, HBV 4, p. 408.

³¹ Réfléchissant aux possibilités de disposition du texte romanesque, E. M. Forster raconte qu'Henry James tenait pour absolument nécessaire l'émergence d'un dessin au fil de la lecture de ses romans : « Plus Henry James avançait dans son œuvre et plus il se convainquit qu'un roman devait être un ensemble – non pas nécessairement géométrique comme dans les *Ambassadeurs*, mais qui, du moins, devait se concrétiser autour d'un sujet unique, d'une situation, d'un geste qui intéresse les personnages, fournisse une intrigue, et lie aussi le roman par l'extérieur – qui rassemble tous les faits épars dans un seul filet, leur donne la cohérence d'une planète et les projette ensemble dans les cieux de la mémoire. Un dessin doit sortir, et tout ce qui sort du dessin doit être élagué comme une distraction malicieuse. » ; E. M. Forster, « Un aspect du roman : dessin et rythme », *Revue de Genève*, février 1929, p. 172 (l'article est repris en anglais dans *Aspects of the Novel*).

cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées³².

Il est intéressant de constater que c'est l'image musicale qui fournit la synthèse entre l'art du récit et l'art pictural ou poétique³³ – la musique préservant la dimension temporelle tout en ménageant, à travers le travail du contrepoint, de la reprise des thèmes et des variations de rythme, le tressage de répétitions et variations qui permet la lecture tabulaire. La « sonate » de Rousset, qui reprend à son compte les descriptions proustiennes de la musique, est ce « réseau simultané de relations réciproques » que visent à tisser les auteurs, mais qui ne peut exister sans le travail minutieux de reconstruction par le lecteur. Ce dernier, en effet, devient ici l'exécutant du texte, en plus d'être son auditeur et son public. Inutile de souligner à quel point cette conception de la lecture est influencée par la dissertation finale du *Temps retrouvé* : le roman proustien veille à éduquer le lecteur, en le poussant à relire, comme sont nécessaires plusieurs écoutes d'un thème musical pour y reconnaître un leitmotiv. La reconnaissance de la musique de Vinteuil par le Narrateur, qui parvient à entendre la Sonate sur le Septuor, est une clef de lecture inscrite.

C'est donc par approximation métaphorique que se définissent ici écriture et lecture : la discussion avance par confrontation de métaphores critiques successives. Domaine pictural, domaine temporel, domaine spatial, domaine naturel, domaine musical sont les champs essentiels des métaphores critiques du texte. Ces images, dont certaines sont quasiment des métaphores figées, sont autant de métaphores conceptuelles au sens où les définit Lakoff, c'est-à-dire des manières de comprendre un objet ou une expérience (l'écriture) à partir d'une autre (la peinture, jouer d'un instrument)³⁴. Elles peuvent être développées et déroulées dans leurs implications,

³² J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1973, p. XIII.

³³ « Sonate plutôt que tableau – car le livre n'échappe pas à sa nature successive ; s'il est bon de le restituer, par une opération de la mémoire et de la reprise inlassable, à un espace idéal qui le rendre partout contemporain à lui-même, on n'oubliera pas non plus qu'il participe de l'ordre musical ; il se développe, il se déroule, il s'écoule, il vit dans la progression, il se découvre et se révèle dans le temps ; il obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences ; il s'assujettit à des lois qui sont celles de la présentation successive. Aussi tiendra-t-on compte, surtout dans le roman, mais également au théâtre, des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de celles qui l'entourent, des moments d'apparition ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation de données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo. » ; J. Rousset, *Forme et signification*, p. XIII.

³⁴ G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Michel Deformel, Paris, Minuit, 1985, p. 15, et plus généralement chapitres 1 et 3.

mais elles jouent au départ de manière quasi inconsciente, tant elles sont intégrées à notre manière de réfléchir et d'agir. C'est là le type de métaphores (ou « concepts métaphoriques » selon les termes de Lakoff), omniprésentes dans le discours de la théorie littéraire et de la critique, que l'on évoquera dans un premier temps. Le lieu essentiel de ces métaphores conceptuelles est l'appareil paratextuel des romans-fleuves. Dans le texte même, ces métaphores sont développées par l'écriture, elles se déploient comme les petits papiers japonais évoqués par Proust et forment de nouvelles images, éprouvées et concertées. Il est bien sûr illusoire de chercher à prouver la pertinence de ces métaphores dans toutes leurs implications : le concept métaphorique est toujours partiellement inadéquat. Le but ne sera pas ici de trouver ici la métaphore enfin adéquate, ou la synthèse incluant et dépassant toutes les autres, mais de se demander à quoi rêvent les métaphores critiques, ce que révèlent leurs connotations, d'où proviennent leur convergence et leur multiplicité.

La métaphore architecturale

La métaphore la plus fréquente et la plus simple est celle qui fait de l'auteur un architecte. Philippe Hamon souligne, dans une étude sur le rapport entre réalisme et architecture, la fréquence des points de rencontre entre architecture et littérature,

comme si cette dernière avait besoin, pour se penser elle-même, et notamment dans ses obsessions référentielles, de l'architecture comme adjuvant épistémologique ou comme repoussoir conjecturel ; comme si quelque homologie « profonde », autre que métaphorique ou anecdotique, existait effectivement entre le langage, mode de production du sens et de la maîtrise de la relation à l'autre par l'instauration de différences sémiotiques, et l'architecture, mode de production et de maîtrise de l'espace par instauration de différences concrètes (murs et cloisons, faces et interfaces, dormants et battants)³⁵.

Selon Hamon, le point de rencontre fondamental entre les deux domaines (celui qui permet à la métaphore de devenir concept métaphorique dans le discours et la poétique) est la tentation d'ordonner et de maîtriser un réel chaotique³⁶. Mais son hypothèse fait aussi comprendre la

³⁵ Ph. Hamon, « L'architecture/le sens/le réel/la représentation », *Roman, réalités, réalisme*, p. 33.

³⁶ Le rapprochement trouve évidemment des limites. L'inadéquation fondamentale de la métaphore, souligne-t-il, réside dans le fait que l'architecture a un contenu sémantique très faible : contrairement au texte, elle n'a pas vocation à représenter ni à signifier (*ibid.*, p. 35).

pertinence de cette métaphore conceptuelle pour un récit voulant représenter le chaos. L'architecture symbolise ainsi dans les paratextes la volonté de réduire le désordre du texte – ce qui explique sa récurrence quasi obsessionnelle. De même que Proust remercie Rivière d'avoir eu l'intuition avant même la fin de la publication qu'il devait y avoir dans son roman une architecture beaucoup plus rigoureuse qu'on ne pouvait le croire³⁷, Rolland écrit à Jean-Richard Bloch, le 21 octobre 1911, que son œuvre doit être jugée dans son intégralité et non au fil de la publication. Il prie les lecteurs « de réserver leur opinion jusqu'à ce que le dixième et dernier volume ait paru, – j'espère, au printemps prochain. Tout se tient et s'équilibre dans l'ensemble, et chacun des volumes précédents a besoin de tous les autres, pour avoir un sens complet et plein ; mais le dernier volume est le plus important ; il est la clef de voûte³⁸. » *Jean-Christophe* se veut, comme ce sera le cas pour *À la recherche du temps perdu*, une cathédrale. Le plan du livre en donnait déjà une image définitive. Alors que la structure du roman proustien a été spectaculairement modifiée, avec le développement tardif du cycle d'Albertine, Romain Rolland clame que son plan initial a été quasiment respecté :

J'ai pris de bonne heure, dans mon éducation française, classique et normalienne – et j'avais dans le sang – le besoin et l'amour de la solide construction. Je suis de la vieille race des bâtisseurs bourguignons. Je n'entreprendrais jamais une œuvre, sans en avoir assuré les assises et dessiné toutes les grandes lignes. Jamais ouvrage ne fut aussi totalement organisé dans la pensée que *Jean-Christophe*, avant que les premiers mots fussent jetés sur le papier. Ce même jour, 20 mars 1903, je fixais dans mes esquisses les divisions du poème. Je prévoyais expressément les dix parties – les dix volumes – et j'en arrêtais les lignes, les masses et les proportions, à peu de choses près comme je les ai réalisées³⁹.

L'écrivain se dote d'une persona de bâtisseur qui lui sert de garant esthétique, et lui donne ici la possibilité de qualifier son roman de poème. L'assimilation à un bâtisseur participe à une construction éthique de la figure de l'auteur : réinscrit dans une généalogie régionale et historique, il se présente comme un simple travailleur avant d'assumer le rôle de l'architecte. En termes parallèles, Martin du Gard se présente comme un ouvrier, un travailleur besogneux, un maçon patient. Il fait de même remonter à son éducation, au moment de l'adolescence, le goût

³⁷ « Mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction », déclare Proust. Voir *Correspondance Marcel Proust – Jacques Rivière*, éd. Ph. Kolb, 1955, p. 1. Voir J. Rivière, « Marcel Proust et la tradition française », *N.R.F.* n° 77, février 1920, p. 196 : « Il s'attaque aux sentiments, aux caractères, par le détail ; il n'abdique pas toute prétention à en montrer le contour et la silhouette ; mais il sait que cela ne doit, ne peut venir qu'à la longue. Grignoter d'abord. C'est un rongeur : il fera beaucoup de débris, avant que l'on puisse comprendre que ça n'en est pas, que ce sont les matériaux d'une vaste et magnifique construction. »

³⁸ Voir R. Rolland, *Deux hommes se rencontrent*, *Cahiers Romain Rolland* n° 15, Paris, Albin Michel, 1964, p. 76.

³⁹ *Jean-Christophe*, p. XIII.

pour l'architecture – une architecture toute rhétorique, puisqu'il s'agit avant tout de structurer sa pensée :

C'est Mellerio, avec sa marotte du plan, qui m'a inculqué cette notion : que tout écrit (...) doit avoir les caractères et les qualités d'une construction ; c'est-à-dire qu'il doit, comme un édifice, comme un ouvrage d'art, reposer sur des bases solides, être équilibré en ses volumes et composé de matériaux appropriés ; que le travail de l'écrivain – surtout à la période préliminaire où il conçoit l'œuvre dans son ensemble et en calcule les proportions – a de profondes analogies avec le travail de l'architecte ou de l'ingénieur⁴⁰.

Dans *Les Thibault*, le conflit entre les deux frères incarnant l'instinct d'ordre et l'instinct de révolte⁴¹ est représentatif des deux potentialités qui coexistent dans la structure du roman-fleuve : dispersion et unité, ordre et désordre. Si le romancier se sent plus proche d'Antoine, c'est que sa formation le relie à l'instinct d'ordre. L'attachement à la métaphore conceptuelle de l'architecture vient chez lui de l'étude de l'architecture elle-même : il est lié à sa formation de chartiste et à sa thèse sur l'Abbaye de Jumièges⁴². Chez Maumort également, l'alter ego dont l'altérité est aussi irréductible que ses ressemblances intellectuelles sont grandes avec Martin du Gard, le goût pour l'architecture s'incarne dans un bâtiment qui devient le métonyme de la personne : « Est-ce seulement l'effet du hasard si cet équilibre architectural, cette exacte mesure, cette harmonie, qui frappent au Saillant, se trouvent être aussi dans mon esprit, dans mon sens de la mesure, dans mon équilibre mental, dans ma tolérance, ma probité intellectuelle, mes *goûts*, et forment l'architecture de mon esprit, et si je puis dire, l'étalon de mon *jugement* ? Le vrai et *seul* fondement, en somme de ma *morale*⁴³ ? », se demande Maumort. De fait, le Saillant transpose le nom du Tertre, en y ajoutant une connotation plus guerrière : mais la connotation majeure de ce nom est celle d'une position au-dessus de la mêlée. L'architecture métaphorise à la fois le roman et le romancier.

Ce sont donc des préceptes architecturaux qui présideront à l'élaboration du roman-fleuve. Ses dimensions démesurées, à l'instar de celles des cathédrales, rendront critique la précision du plan initial : filant la métaphore de l'écriture comme construction d'un bâtiment⁴⁴, Martin du Gard explique ainsi qu'il veut produire « des scènes successives, vivantes, ramassées,

⁴⁰ Martin du Gard, O.C. 1, p. XLVIII.

⁴¹ *Ibid.*, p. LXXX et LXXXI.

⁴² Lettre à Hélène Martin du Gard du 15 mai 1920, *Journal*, t. 2, p. 125 : « je suis plus que jamais préoccupé d'*architecture*, et c'est certainement ce à quoi m'aura servi l'archéologie romane, à garder le sens des proportions et des édifices établis. »

⁴³ *Maumort*, p. 34.

⁴⁴ Dans la liste de métaphores conceptuelles élaborée par les linguistes de Berkeley gravitant autour de Lakoff, cette conception de l'écriture se rapproche de la métaphore plus large « THEORIES ARE BUILDINGS ».

s'enchevêtrant, donnant à la fois la vivacité de la vie réelle, et sa lente complication de coïncidences et de hasards. Pour un tel travail, le *dessous* est capital. On ne peut marcher qu'avec un plan impeccablement maçonné, solide, sans une fissure, un bloc superbement appareillé. Car toute l'unité d'un livre aussi fragmenté réside dans son dessous »⁴⁵. Le bâtiment construit par le romancier aura donc un aspect double, à la fois solidement structuré et apparemment chaotique. Le plan est donc présenté comme le garant de la qualité du livre ; dans le cas de *L'Été 1914*, qui dévie par rapport au projet initial et pose de nouveaux problèmes d'équilibre, c'est le plan lui-même qui permet de surmonter les doutes du romancier. Il s'aperçoit en le réexaminant que le ressassement de *L'Été 1914*, d'abord perçu comme fautif, constitue au contraire la forme-sens la plus appropriée pour le récit de la marche à la guerre⁴⁶. Il justifie ainsi l'« excès » de ce roman, pour emprunter la formule de Tiphaine Samoyault, par l'adéquation à son sujet. La construction ne peut être abrégée, seulement parachevée. « Je me compare à un architecte, qui, accablé par la durée des travaux, aurait eu la tentation de mettre son toit sur le troisième étage, sans achever son édifice⁴⁷... », écrit-il à Gide. La métaphore est donc filée à nouveau, et se ramifie : le dénouement devient le toit. Martin du Gard écrit à Eugène Dabit vouloir se réfugier au Tertre pour « établir minutieusement le plan de mon *Épilogue*, la toute dernière partie des *Thibault* (le “belvédère” terminal, au-dessus du “toit” que j'édifie en ce moment sur mon édifice) »⁴⁸. La métaphore du bâtiment et de la construction n'est donc pas invalidée par le changement de plan spectaculaire des *Thibault*. C'est ici que doit être invoquée une autre métaphore, qui vient nuancer la première⁴⁹, et que développe Jules Romains dans les *Dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*. Lui aussi souligne la planification qui s'impose pour une construction de dimensions si ambitieuses.

Mais certaines œuvres de grandes dimensions sont par force des constructions. (...) On ne se

⁴⁵ Martin du Gard, *Journal*, t. 2, p. 130.

⁴⁶ « J'ai été frappé de la solidité de structure du plan. Il m'est apparu... *intangible* ! Ce piétinement du récit, qui m'excédait, c'est la forme même, et sans doute la qualité, de l'œuvre. C'est par ce lent cheminement, heure par heure, jusqu'à la mobilisation, à travers toutes les fausses et vraies nouvelles, les espoirs insensés et les désespoirs, que je rendrai le mieux l'atmosphère de ces derniers jours avant la guerre. Je me suis aperçu que mes scènes se suivaient dans un ordre rigoureux ; qu'aucune n'était inutile ; qu'il y avait là un formidable effort de préparation dont j'étais prisonnier ; que ce serait trahir mon entreprise que d'escamoter quoi que ce soit. » ; lettre à André Gide du 16 août 1935, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Lettre à Eugène Dabit du 23 septembre 1934, *Correspondance générale*, t. 6, p. 297.

⁴⁹ C'est chez Proust, cependant, que les métaphores architecturales sont le plus spectaculairement détournées, atténuées. La robe et le bœuf mode viennent remplacer la cathédrale, qui sous un aspect plus modeste constituent des images bien plus ingénieuses. Voir *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 1033 sq.

lance pas au petit bonheur dans la construction d'un grand paquebot — d'une cathédrale. Ce qui ne veut pas dire qu'au cours de l'exécution l'auteur, l'architecte, ne soit pas fréquemment amené à introduire dans son plan des modifications, parfois profondes, à accueillir de l'imprévu. Tout cela est affaire de dosage. Tout cela doit répondre, dans chaque cas, à un instinct d'équilibre entre l'ordonné et le vivant⁵⁰.

La métaphore de l'organisme pour désigner l'œuvre⁵¹ nous ramène enfin au fait que le roman-fleuve est le tombeau d'une époque, ou le lieu de sa résurrection fantomatique. Cet aspect de la métaphore architecturale reste implicite, mais néanmoins essentiel. Il me semble qu'un glissement conceptuel essentiel se joue dans les paratextes du roman-fleuve : on passe de l'idée du texte comme monument, c'est-à-dire comme hommage et comme entreprise mémorielle, à celle du tombeau comme genre littéraire, qui offre une lecture possible du roman-fleuve, et à celle du monument compris de manière plus littérale, comme « l'édifice immense du souvenir ». Cette déclinaison sémantique du monument est une constante de l'imaginaire du roman-fleuve. Mais on se souvient que l'édifice immense du souvenir est extrêmement fragile, puisqu'il est posé sur une gouttelette⁵². La *Comédie humaine* constituait déjà pour Zola une tour de Babel, un

⁵⁰ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains*, n° 5, p. 263. Le début fulgurant de l'idée des *Thibault*, noté au 18 janvier 1920, concilie de la même façon l'idée de structure, de squelette, et de développement organique. L'œuvre est mise en position sujet et se déploie de façon autonome : « Et d'heure en heure, de jour en jour, l'œuvre prend son développement, son ampleur magistrale ; d'abord son armature interne, la colonne dorsale du sujet, qui court d'un bout à l'autre de l'œuvre et la tient assemblée, comme des perles sont tenues en collier par le fil ; puis, peu à peu, ses grandes lignes, l'ordonnance des grandes masses, le balancement des parties ; puis le plan un peu mieux détaillé de certains épisodes, les portraits les plus poussés des personnages, les rappels de ton entre les diverses parties de l'œuvre. » ; *Journal*, t. 2, p. 89. On note la coprésence des métaphores du collier (structure linéaire et accumulative), du squelette (modèle organique) et de l'architecture. Les métaphores se complètent ainsi les unes les autres pour fournir une meilleure compréhension du phénomène paradoxal de la croissance du roman.

⁵¹ Cette métaphore apparaît aussi chez Duhamel, qui déclare : « J'aime qu'une œuvre croisse comme un arbre plutôt que comme une maison. Un arbre de trois ans, ma foi, c'est un petit arbre. Une maison inachevée, c'est de la ruine toute neuve » ; G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 87. Les métaphores circulent aussi dans le processus de critique réciproque et de distanciation qui se produit entre les auteurs. Martin du Gard reproche ainsi à Romains le côté squelettique de sa structure narrative, et préfère revendiquer la métaphore de l'organisme : « Chez Romains, on voit toujours « comment c'est fait » (et c'est d'ailleurs toujours très bien fait). Mais le squelette est à peine recouvert de viande. C'est un reproche grave que je fais à toute l'œuvre de Romains, cette sécheresse, cette puissance en quelque sorte « divine », cette création dans le néant, par l'esprit. (...) Si sensible que je sois à un plan bien construit et serré de près, je veux pouvoir n'y penser jamais, que la pulpe de l'œuvre en recouvre totalement l'armature. » ; lettre à Jacques Copeau du 27 août 1924, *Correspondance Jacques Copeau-Martin du Gard*, t. 1, p. 399.

⁵² *Combray, À la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 46 : « Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. »

monument destiné à la ruine, face à l'érosion du temps, et touchant à l'éternité par sa masse gigantesque. Le roman-fleuve, en revanche, ne construit pas tant une ville qu'une ruine⁵³.

Combinatoires : puzzles et mosaïques

Le monument envisagé est en effet une construction précaire ou dissimulée⁵⁴. L'ambition architecturale, ainsi, est corrigée par les mises en scène que livrent les auteurs des processus de construction des textes. Les plans et les récits de genèse romanesque mettent en évidence une deuxième image fondamentale du roman-fleuve : celle de la mosaïque. Il ne s'agit pas de faire quelque chose à partir de rien, mais de bâtir un ensemble à partir de fragments. Les *Dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté* décrivent notamment le système de fiches sur lequel Romains s'est appuyé pour construire son roman. Le point de départ est une classification en 5000 fiches, réparties dans onze catégories techniques. Les unes rassemblent des moellons ou des éléments à insérer (B. Éléments à incorporer, C. Morceaux, F. Onomastique, G. Personnages principaux, H. Personnages secondaires, J. Personnages collectifs), les autres désignent plutôt des procédés de liaison (A. Grands thèmes conducteurs⁵⁵, D. Ressorts et mouvement de l'action, E. Technique, I. Relations entre les personnages, K. Plan du tome I). Mais la plupart des fiches

⁵³ La structure dans le roman-fleuve n'est pas première ni pérenne, contrairement à ce que suggère Zola dans la magnifique description qu'il fait de la *Comédie humaine* en tour de Babel, et qui se conclut ainsi : « L'ouvrier a élevé sa tour avec un tel instinct du grand et de l'éternel, que la carcasse de l'édifice paraît devoir demeurer à jamais entière ; des pans de mur auront beau crouler, des planchers s'effondrer, des escaliers se rompre, les assises de pierre résisteront toujours, la grande tour se dressera aussi droite, aussi haute, appuyée sur les larges pieds de ses colonnes géantes ; peu à peu, tout ce qui est boue et sable s'en ira, et alors le squelette de marbre du monument apparaîtra encore sur l'horizon, comme le profil immense et déchiqueté d'une ville. Même dans un avenir lointain, si quelque vent terrible, en emportant notre langue et notre civilisation, jetait par terre la carcasse de l'édifice, les décombres feraient sur le sol une telle montagne, qu'aucun peuple ne pourrait passer devant cet amas, sans dire : "Là dorment les ruines d'un monde". » ; Zola, *Les Romanciers naturalistes, Œuvres complètes*, t. 32, p. 323-324.

⁵⁴ Martin du Gard écrit par exemple ne pas parvenir à dégager des *Hommes de bonne volonté* une impression d'ensemble, car le roman donne plutôt l'impression d'un ordre mélangé que d'un chaos ordonné : « Pour l'instant, je n'ai que des impressions *décousues*. Et jusqu'ici votre œuvre des *Hommes de bonne volonté* ne me donne pas un sentiment d'ensemble. On pense plutôt à ce jeu du bésigue chinois, où on bat ensemble dix jeux de cartes ; et que ma mère me faisait trier ensuite pour les ranger. Il me semble que je pourrais très bien refaire les jeux complets, celui de Quinette, celui de Marie, celui d'Haverkamp, celui des Bastide, etc. ... Et qu'en les battant ensemble vous avez fait un acte, non pas incohérent, non pas même gênant, mais arbitraire. » ; Lettre à Jules Romains du 16 janvier 1934, *Correspondance générale*, t. 6, p. 195.

⁵⁵ Il s'agit de l'insertion historique dans le premier vingtième, des interactions entre unanimes et individus, et enfin de Paris comme protagoniste ; *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 52.

restent vides, et cette volonté de rationalisation extrême, qui semble faire signe vers les brouillons vertigineux de contraintes de *La Vie mode d'emploi*, constitue plutôt le début d'un chantier abandonné en cours de route. Le jeu de fiches, dont le contenu est tout à fait composite (recommandations techniques, scènes à faire, commentaires, dix histoires conductrices initiales, etc.), devient un vaste jeu de construction, ou un puzzle. « Les grandes séries envisagées ici constitueront autant d'éléments de la charpente du monument qui n'atteindra son équilibre que par leur combinaison, leur amalgame, leur montée simultanée⁵⁶. », explique Romans. Le monument doit donc émerger d'une combinatoire.

De tout ce système de fiches se dégage l'idée d'éléments prédéfinis et envisagés de manière systématique, pour parvenir à donner une vue synoptique des phénomènes sociaux, à répartir dans l'espace. Le processus semble à cet égard similaire à celui de Martin du Gard. Chez ce dernier, l'organisation des fiches dans l'espace permet de passer du fichier au panorama : les fiches sont organisées en une vue synoptique dominée par l'auteur. Martin du Gard raconte ainsi qu'il répartit son roman dans la pièce, en posant fiches et dossiers sur des tables. Le plan prend ainsi une forme concrète, « comme un panorama de bataille ou comme une gigantesque "patience" »⁵⁷, sur lesquels le romancier travaille inlassablement⁵⁸.

Je devais ressembler à ces collectionneurs de soldats de plomb, qui déploient leurs armées en miniature dans un panorama de leur invention, et qui, pendant des jours, font exécuter de subtils mouvements à leurs troupes, combinent et dirigent de vastes batailles, pleines d'imprévus... il me fallait dépouiller minutieusement mes fiches, et les classer dans un ordre définitif. Pour ce faire, j'avais rassemblé dans une grande pièce toutes les tables de la maison. Dans mon esprit, l'histoire des Thibault s'étendait sur une quarantaine d'années, et se divisait chronologiquement en douze ou treize périodes bien déterminées. Chacune de mes tables représentait une de ces périodes. Enfermé du matin au soir, debout au centre de cet échiquier, avec un crayon, un bloc-notes et quelques fiches à la main, j'allais d'une table à l'autre, hésitant, me ravisant, revenant dix fois sur mes pas avant de déposer enfin dans la case appropriée la note que je tenais entre les

⁵⁶ *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, Cahiers Jules Romains n° 5, p. 40.

⁵⁷ Lettre à Hélène Martin du Gard du 11 mai 1920, *Journal*, t. 2, p. 124-125. Ces remarques sont reformulées à maintes reprises, dans la mesure où Martin du Gard les adresse à différents destinataires : voir ainsi la lettre à Marcel de Coppet du 18 mai 1920, p. 128, la lettre à Marcel de Coppet du 26 mai 1920, p. 134, et la lettre à Jacques Copeau du 14 mai 1920, *Correspondance Jacques Copeau-Martin du Gard*, t. 1, p. 330.

⁵⁸ C'est d'ailleurs la lenteur du puzzle qui permet à Martin du Gard de prendre à nouveau de la distance par rapport à Romans, qui ne conçoit pas de faire bouger ses pièces : « Il m'a dit (ce qui est significatif) que la méthode d'Anatole France lui paraissait littéralement impensable ; France corrigeait surtout *en déplaçant* ses phrases, en intervertissant à l'infini, jusqu'à l'achèvement, l'*ordre* des pensées et de leurs expressions. (Or – mes brouillons sont là pour en faire foi – c'est exactement ainsi que je procède. Je passe mon temps à *déplacer* des membres de phrases. Mes premiers jets ressemblent au geste du joueur de puzzle qui jette sur le tapis cinquante petits fragments découpés, et travaille ensuite à les ajuster ; à trouver pour chacun d'eux cette place qui lui est propre, cette place *unique*, qui permettra à l'ensemble de présenter un tout cohérent.) » ; 27 janvier 1935, *Journal*, t. 2, p. 1115-1116.

doigts⁵⁹.

Dans *Les Thibault*, le geste du joueur de puzzle est réduit à celui de l'enfant face à un jeu de construction. C'est ainsi qu'Antoine, se sachant condamné, conçoit la tâche de remise en ordre de sa vie passée :

Chacun de nous, sans autre but que de jouer (quels que soient les beaux prétextes qu'il se donne), assemble, selon son caprice, selon ses capacités, les éléments que lui donne l'existence, les cubes multicolores qu'il trouve autour de lui en naissant. Les plus doués cherchent à faire de leur vie une construction compliquée, une véritable œuvre d'art. Il faut tâcher d'être parmi ceux-là, pour que la récréation soit aussi amusante que possible⁶⁰...

Tout auteur, ainsi, assemble de petites unités dans l'espace, en tentant d'en compliquer au maximum la configuration, pour la beauté du geste. Notons ici que le but du jeu n'est pas de retrouver l'image préexistante, dispersée avec les pièces du puzzle, mais d'en créer une de toutes pièces. L'esthétique l'emporte sur l'herméneutique dans cette image de l'écriture.

L'image du puzzle n'est pas tout à fait satisfaisante, dans la mesure où elle suggère la reconstitution d'un sens préexistant⁶¹ – et tel ne saurait être l'enjeu du roman. Le puzzle ne comporte en outre que des éléments identiques, des pièces créées par l'auteur. Cependant, les fiches de Martin du Gard sont rédigées à partir d'une documentation surabondante⁶² : ce sont donc des éléments du divers rassemblés. On se rapproche plutôt du modèle de la mosaïque, collage de fragments récupérés. Mais ce phénomène est plus visible encore dans les brouillons de Romains, qui s'appuie également sur des éphémérides : il relève informations et faits divers dans *L'Éclair* et *Le Matin*, dans les numéros du 3 au 30 octobre 1908, ainsi que dans *L'Illustration*, du 26 septembre au 7 novembre, puis les combine avec des éléments du plan. Il y puise faits divers, images (notamment de mode) et objets, nouvelles politiques et internationales, actualité culturelle. L'enjeu de ce procédé n'est pas tant l'ancrage dans le réel que la conception nouvelle

⁵⁹ *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, O.C. 1, p. LXXXI. Ces remarques sont reformulées à maintes reprises, dans la mesure où Martin du Gard les adresse à différents destinataires : voir dans le *Journal*, t. 2, la lettre à Hélène Martin du Gard du 11 mai 1920 (p. 124-125), la lettre à Marcel de Coppet du 18 mai 1920 (p. 128), la lettre à Marcel de Coppet du 26 mai 1920 (p. 134), ainsi que la lettre à Jacques Copeau du 14 mai 1920, *Correspondance Jacques Copeau-Martin du Gard*, t. 1, p. 330.

⁶⁰ *Épilogue*, O.C. 2, p. 989.

⁶¹ « Ce qui distingue ces deux jeux de patience (ou ces deux types de travail), ce n'est pas l'ordre des opérations (...), c'est, comme nous l'avons déjà remarqué, que le puzzle présuppose une *totalité préexistante* qu'il s'agit de *reconstituer*, certes, selon un ordre de succession quelconque, mais en remettant chaque pièce à sa place, alors que la mosaïque vise la constitution d'une *totalité inédite*, et donc *encore à inventer*. » ; L. Dällenbach, *Mosaïques*, p. 62.

⁶² Voir à propos de l'usage et du collage des documents chez Martin du Gard la thèse de Charlotte Andrieux, *L'écriture de la politique chez Martin du Gard : de l'utilisation des documents*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

de la structure romanesque que fournit la page de journal : juxtaposition d'éléments hétéroclites dont la disposition reste accidentelle, motivée seulement par les contraintes imposées par le volume respectif des textes, et la simultanéité des événements. Cette influence se retrouve encore dans les plans des volumes III et IV, dans lesquels Romains passe à une technique synoptique, avec la juxtaposition de sept colonnes qui concernent chacune un personnage, plus une huitième réservée au contexte politique. Aucun de ces systèmes d'ordonnement du texte, cependant, n'est systématique chez Romains : il s'agit plutôt, comme pour la mosaïque, d'un ordre désordonné⁶³.

La mosaïque est en effet le lieu par excellence de la négociation entre unité et discontinuité. Tout peut encore se jouer à la lecture : comme dans *The Figure in the Carpet*, le dessin ne peut émerger que si l'on regarde l'ensemble sous l'angle adéquat. La mosaïque, rappelle Dällenbach, est formée de composants hétérogènes et fragmentaires : « elle apparaît comme la solution de compromis idéale entre ordre et désordre, cosmos et chaos, totalité et fragments, singulier et général, local et global »⁶⁴.

En ce qui concerne la composition, la mosaïque est tout d'abord le point de bifurcation entre temps et espace. Ce paradigme permet en effet de passer d'une structure linéaire à une apparition simultanée⁶⁵, ce qui est essentiel dans la poétique de Romains. La structure hésite dès lors entre saisie temporelle (liée aux processus de l'écriture et de la lecture) et saisie spatiale. Ugo Dionne élabore dans *La Voie aux chapitres* une typologie complexe des genres chapitrés avant l'avènement à proprement parler du chapitre. Il forge notamment, dans la famille des romans-recueils, la catégorie du roman asmodéen (p. 322). Dans *Le Diable boiteux*, Cléofas l'étudiant peut grâce au démon Asmodée soulever les toits de Madrid, si bien que le roman s'ordonne en

⁶³ À partir de 1932, Jules Romains consigne toutes ses idées dans un calepin par ordre alphabétique. Il dessine aussi pour les quatre premiers volumes un tableau à bulles qui se superposent partiellement et esquissent les interférences entre personnages, répartissant les grandes masses. Le plan à bulles met en évidence affinités et rapprochements, et ménage ainsi plusieurs types de progression dans l'œuvre. Voir *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 87.

⁶⁴ L. Dällenbach, *Mosaïques*, p. 106. Voir aussi p. 40 et p. 55 : « Ce qui, en premier lieu, distingue la mosaïque de ses modèles voisins, c'est à la fois le nombre élevé de ses pièces, leur caractère plus ou moins régulier, leur taille réduite, et, à l'inverse du collage ou de l'assemblage par exemple, leur indifférence à leur contexte d'origine lorsqu'elles sont de seconde main. »

⁶⁵ Voir L. Dällenbach, *Mosaïques*, p. 54 : « ces différents modèles [mosaïque, puzzle, kaléidoscope] appartiennent indéniablement à une même famille : tous ont en commun, d'abord d'être plus descriptifs que fonctionnels, et de thématiser la composition, puisqu'ils offrent simultanément à la vue la totalité de leurs pièces juxtaposées. Aussi nous font-ils retrouver l'opposition classique, depuis Lessing, entre le *nebeneinander* de l'œuvre plastique vouée à l'espace et existant sur le monde du simultané, et le *nacheinander* de l'œuvre littéraire ou musicale vouée au temps par constitution, puisque l'opération successive imposée par son matériau la contraint de se disposer partie après partie selon un ordre linéaire et irréversible. »

une succession de petits tableaux. Ce modèle du roman asmodéen se retrouve dans les *Hommes de bonne volonté* sous forme de rêverie. Jallez, en quête d'un appartement, a une exigence très précise : il recherche un « horizon de ville ». Lorsque l'observateur est placé à une distance adéquate, pas trop lointaine, l'horizon de ville se mue en une mosaïque de récits potentiels :

Si la falaise-horizon n'était pas très loin, il vous venait, de cette présence continue en face de vous, et qui semblait se darder sur vos fenêtres, pénétrer hardiment dans votre intérieur, une amitié, une excitation allègre, et des suggestions encore plus précises : l'idée des existences qui se vivent derrière ces murs et ces vitres ; des destinées individuelles, déjà invisibles à l'œil nu, mais dont l'emplacement scintille ; on ne sait quels fantômes d'incidents ; une émanation de romanesque produite par cet empilement d'étages vibrants⁶⁶.

La métaphore architecturale rejoint dans cette vision la combinatoire de la mosaïque. L'immeuble suggère une démultiplication narrative, une multiplicité de textes possibles. On passe donc de la structure unie et simultanée au déroulement narratif potentiel. Chez Romain Rolland, le mouvement est inverse : la saisie globalisante des maisons de ville révèle la parenté profonde de toutes les histoires qui convergent vers cette vue rassemblée sous le regard du narrateur. La cohabitation révèle ainsi le lien fraternel que permet de nouer un protagoniste charismatique, qu'il s'agisse de Christophe ou d'Annette. Dans *L'Âme enchantée*, ce lien se cristallise pour la première fois au moment de la guerre.

Dans le silence, l'âme tourmentée de la maison montait. Les deuils et les passions de la maison en feu... À l'étage au-dessous, la famille Bernardin, décapitée de ses fils, « *de profundis clamat* » vers l'éternel silence... Deux étages au-dessous, M. Girard se ronge, veuf de son fils unique, raidi dans l'idolâtrie patriotique, qui est son seul recours contre le désespoir... À l'étage au-dessus, dans le jeune ménage Chardonnet, le secret obsédant, honteux, inavoué, brûle comme un fer rouge, la chair et la pensée ; il a fait, pour toujours, de ceux qui se sont aimés, pour toujours liés ensemble, deux étrangers... Dans l'appartement même d'Annette, de l'autre côté du couloir, une chambre vide, dont la porte reste craintivement fermée, conserve encore le souffle embrasé de l'incestueuse qui s'est tuée... La maison est une torche qui fume, à moitié consumée. Et de ceux restés vivants, à cette heure de la nuit, pas un ne dort. Leur fièvre, leur douleur, leur hantise, les dévorent⁶⁷...

La vision asmodéenne peut donc être envisagée comme un *principe de dispersion*, permettant le passage de l'unité à la multiplicité, ou comme un *principe unifiant*, révélant l'unité derrière le multiple. Elle reste par ailleurs circonscrite et fugitive dans le roman-fleuve : c'est plus un principe d'organisation rêvé, relevant explicitement du merveilleux chez Romains, qu'un

⁶⁶ *Comparutions*, HBV 4, p. 418.

⁶⁷ *Mère et fils*, p. 687. Voir aussi une variation plus brève sur le même thème, p. 733.

programme rhétorique. Elle représente donc l'unité comme possible du texte, sans la réaliser véritablement.

C'est en cela que l'image de la mosaïque dans le roman-fleuve diffère de celle que propose Dällenbach pour décrire la structure de la *Comédie humaine*. La mosaïque balzacienne, en effet, le cède en dernière analyse à un ordre rêvé par le romancier⁶⁸. Le roman-fleuve s'efforcera au contraire, non de réduire la complexité, mais de faire une place au principe de désordre, pour interdire, en dernière analyse, la possibilité d'une vue synoptique intégrale : c'est là, fondamentalement, que le roman-fleuve tourne le dos aux paradigmes balzacien et zolien⁶⁹, où tout, jusqu'aux digressions, est pour finir réinséré dans une structure signifiante. Léo Bersani attache à cette tendance une signification profondément politique, en suggérant que les romans balzaciens, en dépit de la fascination de l'auteur pour la jungle sociale qu'il détaille, montrent toujours la brutalité du désordre de cette société, et tendent à faire rentrer dans le rang les fragments chaotiques du monde : « la littérature réaliste et naturaliste offre constamment à la société qui semble jugée si sévèrement le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré »⁷⁰. Il y a donc un parti pris de la forme. « Le romancier réaliste », conclut Bersani, « tente désespérément de maintenir la cohésion de ce dont il perçoit très bien la désagrégation. (...) le roman accueille volontiers le disparate, généreusement il laisse la place à une grande diversité d'expérience ; mais il constitue essentiellement un exercice de *réduction* de ce relâchement auquel il semble souvent s'abandonner avec indifférence »⁷¹. Or ce qui intéresse les auteurs de roman-fleuve, à l'instar des modernistes, c'est de parvenir à susciter un désordre

⁶⁸ Dällenbach insiste, à partir de l'analyse de la préface à *Une Fille d'Ève*, sur le « souci de faire lien » (p. 106) d'un Balzac cherchant à établir un lien paradoxal, une unité même discontinue, pour l'univers qu'il représente : « il comprend qu'en tant que figure et schème opératoire, la mosaïque est le seul modèle qui lui permette à la fois de rendre compte adéquatement de son activité effective et d'articuler nettement le double problème – sociologique et esthétique – qui est au cœur de son entreprise : non pas seulement dénoncer la fracture sociale et montrer pourquoi et comment cette société en morceaux tient néanmoins ensemble ; mais trouver esthétiquement un mode de *faire lien* dès lors qu'on entend représenter un monde morcelé en donnant ses chances maximales à la diversité, et en pactisant avec un désordre et des turbulences qu'on éprouve idéologiquement mais qu'en tant qu'artiste on estime "source de beautés". » ; L. Dällenbach, *Mosaïques*, p. 105. La mosaïque permet en définitive un codage cohérent et complet.

⁶⁹ Certes, reconnaît Hamon, les romans réalistes et naturalistes connaissent des zones de désordre, ne serait-ce que dans les descriptions accumulatives et hyperboliques dont ils sont coutumiers. « Mais les grands magasins les acclimatent en général parfaitement, » explique-t-il, « neutralisant le désordre local soit par un recours à un ordre supérieur, soit par un recours à des structures d'ordre globales (recours à la série, au mythe, à l'Histoire, à un commentaire, ou à un système de clichés, voire à une logique). Ces points négatifs du système n'en sont que les repoussoirs, les faire-valoir, renvoyant toujours à quelque mise en ordre supérieure du réel. » ; Ph. Hamon, *Expositions : littérature et architecture au 19^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 111. Voir aussi L. Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, p. 49.

⁷⁰ L. Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, p. 59.

⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

convaincant, susceptible de refléter un désordre social que le politique ne peut plus espérer réduire⁷². L'image naturaliste du texte comme exposition, « *l'hygiène circulatoire et informative du texte naturaliste* », mise en œuvre « au profit d'une lisibilité »⁷³, pour reprendre les termes de Philippe Hamon, ne peut donc décrire le roman-fleuve. Ce paradigme romanesque relève en effet de la clôture⁷⁴, au point qu'Isabelle Daunais propose d'en faire la forme-sens d'une saisie totalisante du réel : « Le rêve d'un épuisement et d'une unité du monde se conçoit dans une saisie spatiale et visuelle des phénomènes et des matières qui constitue alors un projet pour la *forme* même de la totalisation et sa représentation⁷⁵. »

Le travail unificateur du roman-fleuve est en effet toujours menacé par son inscription temporelle : la saisie totalisante ne peut advenir qu'à la fin, qui se dérobe perpétuellement. Martin du Gard propose une image parallèle à celle de la mosaïque, et quelque peu proustienne :

Je songe au couvre-pieds de filet brodé que maman a fait autrefois. Nous l'avons vue, pendant des années, broder de petits carrés de diverses formes, en toile ajourée, ou en filet, chacun ayant un sujet différent et formant un petit tout. Et puis, un beau jour, elle a étalé tous ces éléments sur une grande table, les a disposés selon le plan qu'elle avait en tête, les a cousus ensemble, et le couvre-pieds s'est trouvé brusquement réalisé. C'est exactement ce que j'espère faire, si je vis assez longtemps et assez paisiblement pour arriver jusqu'au bout de ce gigantesque effort⁷⁶.

L'angoisse de l'inachèvement se fait jour ici : le risque du chaos est plus grand, tant que l'assemblage n'est pas terminé⁷⁷. La tension entre saisie partielle et saisie totalisante est

⁷² La composition chez les romanciers comme Joyce et Woolf que l'on a pu accuser d'écrire des « romans chaotiques » a pour Zérafra la signification d'une observation sociologique : « Il ne nous semble faire aucun doute que la structure de leurs romans constitue la réplique esthétique, mais non point infidèle, du désordre d'une civilisation dans ses aspects tant idéologiques que sociaux. Chez Joyce, chez Dos Passos, l'ordre moral et l'ordre social se défont littéralement sous nos yeux. Mais il faut surtout voir que *Manhattan Transfer* et *Ulysse* ont chacun pour cadre l'enceinte d'une cité moderne, et pour substance les mouvements (aberrants et inhumains pour un témoin lucide) de cette cité. » ; M. Zérafra, *Roman et société*, p. 146.

⁷³ Ph. Hamon, *Expositions*, p. 106. Pour Hamon, le personnage bavard, truchement de l'auteur, est l'opérateur de lisibilité essentiel chez Zola : « On pourrait donc caractériser l'esthétique naturaliste du personnage zolien par une certaine *hypertrophie de la circulation de l'information*, par la mise en espace d'un *espace cognitif* particulièrement dense (la « maison de verre ») régissant chaque séquence, chaque roman, ainsi que l'ensemble des *Rougon-Macquart* ; circulation de l'information entre les personnages d'une part, circulation de l'information d'un auteur à son lecteur par, à travers (grâce à) les personnages d'autre part. » ; Ph. Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 105-106.

⁷⁴ Ph. Hamon, *Expositions*, p. 104 : « L'exposition textuelle met donc en ordre (ou en désordre, dans les textes ironiques) des ensembles, et fait appel, chez le lecteur comme chez l'auteur, à une compétence sémiotique essentiellement paradigmatique : classer, hiérarchiser, actualiser des lexiques, mettre en ordre, mettre en équivalence, imposer une clôture (formelle ou thématique). »

⁷⁵ I. Daunais, *Frontières du roman*, p. 13.

⁷⁶ 12 juin 1942, *Journal*, t. 3, p. 495.

⁷⁷ « C'est la première fois que je compose ainsi, à la façon d'un mosaïste. L'inconvénient de ce mode de travail pour un type de mon âge, c'est que si je venais à claquer – par inadvertance... – il n'y aurait rien à tirer de ces feuillets, qui ne sont, chacun, qu'un petit morceau de pierre taillée qui doit s'encastrier dans un ensemble. Mais, cela, je m'en

perpétuellement redéfinie. Martin du Gard souligne ainsi les difficultés accrues qu'il rencontre à mesure que l'œuvre se développe : « Je manque de mémoire, je n'arrive pas, en travaillant, à garder sous mon coup d'œil, l'ensemble, les proportions, les rapports des éléments entre eux. L'âge m'a rendu un peu myope. Je vois fragmentaire, quand il me faudrait une vue plongeante et planante. Un miniaturiste⁷⁸, avec un pinceau de trois poils, qui aurait entrepris de broser un vaste panorama⁷⁹... » Mais cette négociation ne peut et ne doit pas être gagnée par l'auteur : cela voudrait dire que le monde décrit est de proportions trop modestes. Que la vue d'ensemble relève de l'impossible ou de l'utopique signifie que le roman prend enfin les dimensions d'un univers. La non maîtrise est donc une composante indispensable, et la prise de risque un élément essentiel de la stratégie auctoriale.

fiche. Inconvénient aussi, et auquel je suis plus sensible : l'impossibilité où je vais être, pendant tout ce travail, de laisser voir ce que je fais, puisque l'assemblage qui donnera sens et forme au tableau, ne sera fait, ne sera possible, qu'à la fin de mon travail. Un mosaïste qui montrerait la caisse où il range les petits morceaux qu'il a préparés, ne donnerait à personne l'idée de la mosaïque... » ; Lettre à André Gide du 21 avril 1947, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 367. Voir aussi p. 406.

⁷⁸ Martin du Gard dramatise en permanence sa propre maïeutique romanesque (et fait notamment porter l'accent sur tous les adjuvants, parmi lesquels Gide est au premier rang), et se donne pour ce faire plusieurs incarnations métaphoriques. La référence au miniaturiste lancé dans une entreprise impossible confirme la pertinence d'une perception du texte en termes visuels, un texte qui veut passer du *nacheinander* au *nebeneinander*, pour reprendre les deux types de cohérence proposés par Lessing.

⁷⁹ Lettre à André Gide du 27 juin 1934, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 622.

4.1.2. Images du désordre

Dispersion et unification sont toujours coprésentes au fil du roman-fleuve. La conscience de l'auteur ou du lecteur devient l'écran sur lequel est projeté le divers et où chercher une unité perdue ou inexistante *a priori*⁸⁰. Mais aucune réponse ne sera fournie, en définitive : c'est le processus de la quête du sens qui importe, non son éventuelle découverte.

Raphaël Baroni lie ainsi le flou structurel de l'intrigue, la sous-détermination de l'action, qui fait que nous devons continuer à lire pour voir confirmées ou infirmées les hypothèses que nous élaborons en permanence, à la sous-détermination du monde même. Dans le processus de lecture comme dans notre compréhension du réel, le doute occupe une place centrale. Nous sommes pareillement tendus vers un avenir sur le déroulement duquel nous ne pouvons pas nous prononcer. Ces deux grands lieux du doute recourent les deux modes de tension principaux auxquels le lecteur est soumis : le *suspense*, conséquence de l'indétermination de l'avenir pour le sujet, et la *curiosité*, conséquence de notre incapacité à comprendre ce que nous voyons, chose, action ou personne. Le texte s'appuie donc sur ce que Baroni appelle des « *nœuds existentiels* » et les métamorphose en « *nœuds textuels* » : « Le récit serait alors fondamentalement *la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir et du monde*⁸¹. », conclut-il.

Dans cette perspective, il est naturel que la forme du roman-fleuve réponde à la vision d'un monde perçu comme privé de repères : forme distendue, étirée, où la détente du récit ne peut faire que susciter une tension maximale, puisqu'elle repousse perpétuellement les réponses à la curiosité et au suspense ressentis. Cette corrélation laisse prévoir une expansion quasi infinie des récits – sans promesse ferme de dénouement. Mais le caractère inachevable du processus ne met pas fin aux tentatives d'ordonnancement ou d'enquête herméneutique par le lecteur. En l'impossibilité reconnue d'une structuration complète, le lecteur est de plus en plus poussé à fournir des tentatives ou des bribes de construction textuelle : la lecture constructrice n'est que

⁸⁰ Zérafra note ainsi, à partir de la critique formulée par Gide à l'encontre des « êtres pulvérulents » de *Manhattan Transfer*, qui ne parviennent pas à soutenir son intérêt, qu'« Il s'agit en fait d'une vision nouvelle du monde, qui implique certes que la personne est en miettes, mais selon laquelle il faut justement la recomposer en projetant avec patience et minutie, sur l'écran d'une conscience privilégiée, le plus grand nombre possible de ses atomes. » ; M. Zérafra, *Roman et société*, p. 144.

⁸¹ R. Baroni, *La tension narrative*, p. 158.

plus sollicitée encore par un objet irréductible. Selon Todorov, « Les défaillances de la lecture-construction ne mettent nullement en cause son identité : on ne cesse pas de construire parce que l'information est insuffisante ou erronée. De telles défaillances, au contraire, ne font qu'intensifier le processus de construction⁸². » Todorov avait déjà montré, symétriquement à la thèse avancée par Baroni, que la lecture en tant que construction du texte est un thème envahissant dans le roman, dans la mesure où une correspondance se joue entre ce processus et notre conception de la vie comme un divers à réduire, ou un livre à lire. Ainsi, le parallélisme entre vision du monde et lecture opère dans les deux sens : la lecture du roman reproduit la sous-détermination du monde, et nous n'avons d'autre ressource face au monde que de le lire comme un roman.

Le texte fictionnel prend la construction comme thème simplement parce qu'il est impossible d'évoquer la vie humaine sans mentionner ce processus essentiel. Chaque personnage est obligé, à partir des informations qu'il reçoit, de construire les faits et les personnages qui l'entourent ; il est en cela rigoureusement parallèle au lecteur qui construit l'univers imaginaire à partir de ses informations à lui (le texte, le vraisemblable) ; la lecture devient ainsi (inévitablement) l'un des thèmes du livre⁸³.

Aussi le réseau imaginaire du roman-fleuve permet-il d'élaborer des paradigmes structurels incluant le désordre, symbole de l'irréductible sous-détermination romanesque. On voudrait ici s'attacher à l'étude d'images transcrites dans le roman-fleuve, et dont la fonction est de permettre au lecteur de rêver à la structure de ces textes – même invisible et incomplète. Contrairement aux métaphores conceptuelles décrites plus haut, ces images sont peu à peu constituées en variations sur des motifs adressés à un Lecteur Modèle prêt à traquer la construction globale. Ces motifs entrent en tension pour établir une concurrence entre divers modes de structuration : ils constituent autant d'allégories de la lecture. Le roman est ici le cadre d'une réflexion sur sa propre structure qui s'articule en images concurrentes⁸⁴.

⁸² T. Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1980, p. 186.

⁸³ T. Todorov, « La lecture comme construction », p. 184.

⁸⁴ Ma perspective est ici proche de celle qu'adopte Philippe Dufour dans *Le roman est un songe*, à partir du contenu conciliant idée et image des romans de Balzac : « Telle est la leçon de Balzac : tout dans le roman est potentiellement source d'idée esthétique : une comparaison du narrateur, certes, mais également un portrait, une description, un détail, ou aussi bien un dialogue des personnages, la composition d'ensemble du livre. *Le roman est une image continuée*. » (je souligne) ; Ph. Dufour, *Le roman est un songe*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2010. Cette extension du principe de l'allégorie dans le roman joue encore à plein, à mon sens, dans le roman-fleuve.

Le fleuve et la rivière

L'allégorie structurelle la plus évidente, quand on envisage le roman-fleuve comme une narration insaisissable, selon le modèle proposé par Todorov et Baroni, est celle du fleuve. Or celle-ci, loin d'être une constante dans le corpus, ne joue un rôle central que dans les romans-fleuves de Romain Rolland. « Jean-Christophe m'est apparu comme un fleuve, je l'ai dit dès les premières pages⁸⁵. », déclare l'auteur à l'issue du roman : cette conclusion est censée avoir donné naissance à l'appellation de roman-fleuve. Notons d'emblée que l'ambiguïté est maintenue, dans cette phrase, entre le héros éponyme et le roman. Avant de coder un mode de lecture, le fleuve représente le déroulement d'une vie, et ne définit le roman que dans la mesure où le protagoniste l'incarne. Il métaphorise le destin d'un Christophe qui « lance sa barque à travers le flot des jours, sans détourner les yeux ni à droite, ni à gauche, immobile à la barre, le regard fixe et tendu vers le but⁸⁶. » L'allégorie structurelle se situe ainsi dans le prolongement d'une métaphore conceptuelle que l'on pourrait formuler ainsi : « la vie est un fleuve »⁸⁷.

Dès l'incipit du texte, en effet, la rumeur du Rhin est associée à la naissance de Christophe. Ses variations de débit miment le passage des âges de la vie⁸⁸. Reflet poétique de la durée, le fleuve représente la conscience ou l'âme, en termes plus rollandiens⁸⁹. Alors que le Rhin est le compagnon de Christophe, les deux cours se déroulant en parallèle et se croisant périodiquement pour se rejoindre à la fin, la rivière est une donnée immanente à l'héroïne féminine de Romain Rolland. L'eau courante est liée à une définition quasi mystique de la

⁸⁵ *Jean-Christophe*, « Aux amis de Jean-Christophe », p. 1600.

⁸⁶ *Jean-Christophe*, p. 147.

⁸⁷ La liste de métaphores conceptuelles élaborée par les collaborateurs de Lakoff à Berkeley (Master Metaphor List, réunie par G. Lakoff, J. Espenson, A. Goldberg et A. Schwartz, Cognitive Linguistics Group, University of California at Berkeley, octobre 1991, disponible en ligne) retient la métaphore suivante : « Flow of Events is Flow of Water », et lui rattache les métaphores figées suivantes : « go with the flow », « he let himself be carried by the current », « he got carried away », « he couldn't fight the current », et « he just drifted through life ». On remarque que cet ensemble d'exemples présente l'abandon au cours des événements de manière péjorative, alors que le traitement de la métaphore par Romain Rolland sera très différent.

⁸⁸ L'adolescence dans *Jean-Christophe* est la crue qui suit une période de quasi tarissement : « Le flot régulier de la vie semblait interrompu. Tantôt il s'infiltrait dans des crevasses souterraines ; tantôt il rejaillissait avec une violence saccadée. La chaîne des jours était brisée. Au milieu de la plaine unie s'ouvraient des trous béants, où l'être s'engouffrait. » ; *Jean-Christophe*, p. 261.

⁸⁹ Voici notamment en quels termes est décrit Georges, le fils d'Olivier : « Quelle différence de nature avec Olivier ! Chez l'un, la vie était une rivière intérieure qui coulait silencieuse ; chez l'autre, elle était tout en dehors : un ruisseau capricieux qui se dépensait à des jeux, au soleil. » ; voir *Jean-Christophe*, p. 1503. Marc Rivière est comparé à une eau dormante, « glaciis huileux » (*L'Âme enchantée*, p. 533).

féminité, qui ne se cantonne pas à la maternité, mais met en scène passions et révolte contre un ordre social oppresseur, sur un mode résolument épideictique : « Annette sent couler la rivière enchantée, elle enroule et déroule à son fuseau la tresse des courants annelés, elle s’y abandonne, et joue avec la force féline qui l’emporte... (...) Que d’âmes féminines, dont le génie caché s’exprime comme le sien, en ce fleuve intérieur ! qui pourrait lire au fond y trouverait souvent sombres passions, extases, visions de l’abîme⁹⁰. » L’antithèse éthique qui se dégage au fur et à mesure de l’apprentissage sentimental et politique d’Annette oppose l’eau dormante, l’immobilité pourrissante, avec la dynamique du flot qu’incarne l’héroïne. C’est elle qui permet la rédemption de Julien Davy, l’intellectuel pur, perdu au début du roman et retrouvé à la maturité :

L’eau fraîche, l’eau nouvelle... La seule pourriture, pour l’âme, l’irréversible, est celle de l’étang. Le fleuve lave sa vase. Elle passait, la Rivière ! Elle l’avait arraché à son immobilité torpide, à la résignation de ce purgatoire de l’esprit, où végètent des milliers d’infusoires humains. Elle lui avait imprimé l’élan et révélé la vie, avec sa passion, sa douleur et sa flamme dans la nuit⁹¹.

Le fleuve matérialise ainsi un temps qui passe⁹² intériorisé par le personnage, ancrage d’une durée féconde et foisonnante. C’est ce que comprend Christophe, retrouvant le Rhin après les années d’exil parisien :

À la tombée du jour, appuyé sur le parapet d’un quai, il regardait le fleuve fiévreux, cette masse en fusion, lourde, opaque, et hâtive, qui était toujours passée, où l’on ne distinguait rien que de grands crêpes mouvants, des milliers de ruisseaux, de courants, de tourbillons, qui se dessinaient, s’effaçaient : tel un chaos d’images dans une pensée hallucinée ; éternellement, elles s’ébauchent, et se fondent éternellement⁹³.

L’allégorie du fleuve comme âme du personnage débouche en effet sur une allégorie du fleuve comme roman et du roman comme fleuve. L’abondance irrépressible du flot du Rhin est un reflet et une justification poétique de la *copia* narrative⁹⁴.

⁹⁰ *L’Été*, AE, p. 295.

⁹¹ *L’Annonciatrice*, AE, p. 1163.

⁹² La lecture proposée par A. Frydrychs met le facteur temps en position plus centrale. Mais elle formule également le lien de l’eau du fleuve à l’esthétique réaliste. Les points de comparaison qu’elle retient entre le fleuve et le roman-fleuve sont la longueur, la sensation d’un écoulement de la vie, du passage du temps, et la mimésis (car les eaux du fleuve reflètent ses rives). « Comme les fleuves réfléchissent, dans le miroir de leurs eaux, tout ce qu’ils rencontrent sur leur chemin, les “romans-fleuves” éternisent, sur leurs pages, le courant ininterrompu de la vie qui s’écoule le long des voies qu’ils décrivent. » ; A. Frydrychs, « Problèmes concernant le roman-fleuve, I », *Zagadnienia Rodzajow Literackich (Les Problèmes des genres littéraires)*, n° 11, 1968, vol. 1 p. 36-57, p. 56.

⁹³ *Jean-Christophe*, p. 1353.

⁹⁴ David Sices affirme ainsi que le fleuve représente le point de vue focal du roman sous la forme d’un flux qui traverse paysage après paysage, décor après décor, qu’il laisse derrière lui ; “Similarly, point of view in the novel is clearly represented by the river’s current as the element of consciousness and movement and the fixed landmarks of

Pour Christophe cependant, le fleuve n'est pas un donné. Il faut parvenir à épouser ce flot, comme en témoignent les mots qu'il adresse à Grazia : « Le flot de la vie s'en va, s'en va de nous. Vient un moment où l'on n'est plus qu'un désert. Pour creuser jusqu'au fleuve un nouveau chenal dans le sable, il faut bien des journées de fatigue. – C'est fait. Je n'ai plus le vertige. J'ai rejoint le courant. Je regarde et je vois⁹⁵. » Comme pour Annette, le moment de l'immersion correspond à une rencontre de l'altérité et de la collectivité, dans la mesure où le fleuve dépasse les limites de l'individu : il est le courant de la vie de tous, l'image d'une énergie collective plus encore que la célébration d'une personnalité héroïque singulière. C'est en rejoignant cette conscience élargie que les protagonistes peuvent devenir à leur tour créateurs, et partager cette intuition avec leurs congénères. Christophe conseille ainsi à Olivier, son alter ego romancier, d'appliquer au roman ses propres principes de composition :

Aux hommes de tous les jours, montre la vie de tous les jours : elle est plus profonde et plus vaste que la mer. Le moindre d'entre nous porte en lui l'infini. L'infini est en chaque homme qui a la simplicité d'être un homme, dans l'amant, dans l'ami, dans la femme qui paie de ses douleurs la radieuse gloire du jour de l'enfantement, dans celui qui se sacrifie obscurément et dont nul ne saura rien ; il est le flot de la vie, qui coule de l'un à l'autre, de l'autre à l'un... Écris la simple vie d'un de ces hommes simples, écris la tranquille épopée des jours qui se succèdent, tous semblables et divers, tous fils d'une même mère, depuis le premier jour du monde⁹⁶.

Loin de consacrer un solipsisme romantique, qui pourrait sembler convenir à ce personnage beethovenien qu'est Christophe, le fleuve décrit à la fois ce que le personnage a de plus individuel et de plus universel. Toutes les vies se valent, donc toute vie est œuvre. C'est pourquoi les protagonistes de Rolland ne peuvent être que des créateurs. Sans incarner explicitement l'artiste, Annette épouse elle aussi la tâche de l'écrivain, en Pénélope involontaire, tissant inconsciemment les fils de la narration autour d'elle.

Dès lors, ses nuits et ses jours baignèrent dans une musique continue. Le cours des heures, le flux du temps, coulait en nappes liquides d'une symphonie où se déroulaient, en contre-point, les événements menus et grands, les émotions de la journée : aussi bien le rire de l'enfant que l'écho sauvage des combats de peuples, le réveil printanier de la nature et les révoltes des opprimés. Elle se voyait tissant une tapisserie. Ce n'était point elle qui l'avait conçue, elle n'en avait point dessiné le carton, elle n'en avait point rassemblé les soies variées. Elle était comme la navette et la main qui tissait l'œuvre enchantée. La main est aveugle, et pourtant voit ; elle palpe l'ensemble caché de l'harmonie, qui se réalise sous ses doigts, en chaque touche nouvelle qu'ils ajoutent, chaude et vibrante, au tableau préexistant dans son esprit. Et sous ses doigts, qui

the shore as passing external events and exterior characters, to be viewed from the river and to disappear as each successive stage of the hero's life is passed." ; D. Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe : The Harmony of Contrasts*, New Haven and London, Yale University Press, 1968, p. 42.

⁹⁵ *Jean-Christophe*, p. 1471.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1140.

obéissent, l'œuvre préconçue naît et s'étend, de maille en maille, à tout instant. Tout ce qui est, en fait partie. Les tragédies et les tempêtes de l'histoire en sont les rouges, les noirs et les ors⁹⁷.

Annette devient lectrice de son monde et de son histoire à mesure qu'elle les tisse. Le flux, tantôt fleuve tantôt océan, combine les idées d'abondance et de désordre avec la quête d'une unité totalisante. Rolland reconduit poétiquement, en déployant ses implications, une métaphore critique extrêmement convenue (le texte comme tissage), combinée aux symboles, centraux dans son œuvre romanesque, de l'eau et de la musique. Le mouvement mène dans ce passage de l'abondance à la conquête progressive d'une unité totalisante (puisque à l'expression de l'enchantement du sujet s'adjoignent « les tragédies et les tempêtes de l'histoire »). Ce même mouvement se retrouve dans la description que Zweig donne des romans de Dickens, où la métaphore aquatique allégorise une structure qui hante tous les auteurs de roman-fleuve, combinant *copia*, désordre et unité.

Il n'y a pas en eux de points morts, pas d'endroits sablonneux et vides ; ils représentent un flux et un reflux d'événements, et, littéralement, ils sont insondables et immenses, comme une mer. À peine si l'on peut jeter un coup d'œil d'ensemble sur le va-et-vient joyeux et sauvage de ce pullulement d'hommes ; ils se pressent tous sur la scène du cœur, ils se repoussent ensuite l'un l'autre et disparaissent en tourbillonnant. Comme la crête des vagues, ils émergent du flux des villes géantes, ils se précipitent dans l'écume des événements, mais ils reparaissent, montent et tombent, s'étreignent mutuellement ou se heurtent hostilement ; et, cependant, ces mouvements ne sont pas arbitraires, derrière cette confusion réjouissante règne un ordre, les fils se mêlent toujours de nouveau pour former un tapis brodé. Aucune des figures qui semblent n'être là que comme à la promenade n'est perdue ; toutes se complètent, sont utiles les unes aux autres, se combattent, apportent un peu plus de lumière ou d'ombre⁹⁸.

Le paradigme défini par Zweig envisage un bouclage par la maîtrise d'un personnel romanesque dispersé, mais dispersé avec soin⁹⁹. L'image du tissage vient corriger celle du fleuve¹⁰⁰, qui a ceci d'insatisfaisant qu'elle semble exclure sommaires et retours en arrière – alors que la lecture du roman-fleuve procède plutôt par boucles successives, du fait de la prégnance des phénomènes de répétition. « Toute bonne lecture, même quand elle semble de prime abord nous distraire de notre

⁹⁷ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1407.

⁹⁸ Zweig, *Trois maîtres*, p. 71.

⁹⁹ De fait, la présence de personnages qui ne jouent un rôle que de « figurants » n'est pas un phénomène massif dans le roman-fleuve : même lorsqu'ils sont présents, majoritairement chez Romains, ce dernier prend la peine d'adjoindre au roman un index de personnages, comme l'index proustien, qui contribue à donner l'impression d'une reprise totalisante du personnel romanesque.

¹⁰⁰ C'est aussi le cas dans les paratextes de Martin du Gard, qui évoque la structure de *La Belle Saison* comme un progrès : « Il me semble être arrivé à ce que les épisodes ne forment plus un tout séparé, une île, et à ce que le livre ne forme plus un archipel de chapitres ; mais il va y avoir un entremêlement de tous ces éléments, de telle façon que le point de départ d'un épisode sera indiqué au cours d'un épisode précédent, et son dénouement au cours d'un autre épisode plus éloigné, comme s'enchevêtraient les fils d'une broderie, qui paraissent et disparaissent sous la trame pour reparaître beaucoup plus loin. » ; lettre à Marcel de Coppet du 23 septembre 1922, *Journal*, t. 2, p. 334.

temps, nous ménage des retours, nous dévoile des perspectives, nous montre des belvédères. Elle offre des avenues à nos démarches, des retraites pour nos songeries, des sanctuaires pour nos espoirs¹⁰¹. », rappelle Duhamel. Par la multiplication des symétries et des parallélismes, le texte se replie sur lui-même, pousse le lecteur à opérer des retours en arrière, à comparer et opposer les éléments pour mieux comprendre et aider à la constitution d'une architecture textuelle. Pour autant, il faut envisager que la *copia* reste l'effet de lecture principal du texte, ce qui impliquerait la prévalence du désordre textuel. C'est là un nouveau défi qui se pose à la représentation.

Comment représenter le hasard : complexité et désordre

La représentation du désordre dans le texte est corrélée à un hasard mimé par la narration. Représenter le hasard est l'une des gageures principales du roman-fleuve, puisqu'une telle ambition semble interdire l'idée même de *dispositio*. Mais c'est également un garant mimétique, le désordre du monde étant de fait irréductible. « L'univers ? Un immense chaos de forces qui s'entrecroisent et se heurtent au hasard, donnant naissance à tous les phénomènes possibles. Aucun *plan*¹⁰². », conclut Martin du Gard dans les dossiers préparatoires de *Maumort*. Le motif du désordre l'emporte dans ces paratextes tardifs, développé en multiples fragments. Il relève de la conviction philosophique, comme le prouve cette citation d'un commentaire de Maurois sur Bergson : « Le monde des vivants ne ressemble pas à un plan qui se réalise, mais plutôt à une création qui se poursuit sans fin, en vertu d'un mouvement initial¹⁰³. » Comme Antoine face à ses cubes, nous cherchons à réduire ce désordre en construisant la cohérence d'une vie. « *La vie ? Une succession de possibilités, voilà comment elle se présente à l'homme. S'il y a un ordre derrière tous ces hasards, il n'en sait rien, n'en peut rien savoir...* et chacun se jette dans le jeu, choisit parmi les possibilités qui s'offrent de quoi se faire une destinée personnelle qui ne soit pas trop incohérente¹⁰⁴. », poursuit Martin du Gard. Le monde, en somme, nous offre des textes possibles, et nous parions que nous parviendrons à dessiner quelque chose à partir des éléments qui nous sont impartis. Comme les compositions de Christophe, la vie se construit contre le

¹⁰¹ G. Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 23.

¹⁰² *Maumort*, p. 934.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 949.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 935.

désordre, sans pouvoir l'éliminer totalement. La prévalence fondamentale du désordre conduit finalement Martin du Gard à changer de paradigme conceptuel : il passe du jeu, où le sujet maintient une sensation de maîtrise, à l'errance, où son impuissance est accentuée. Il convoque ainsi des métaphores spatiales aux résonances proustiennes :

La vie la plus prudente, la plus préméditée reste une marche aveugle. La vie est comme un chemin que d'autres chemins coupent à tout instant, en oblique ; nous allons devant nous à l'aveuglette, sans apercevoir ces multiples carrefours, ces nœuds de communication, sans prendre conscience du *choix* qui nous est constamment proposé. Et nous nous engageons, sans le savoir, dans des voies dont nous ignorons la direction, dont nous ne pourrions plus revenir, vers des destinations que le hasard nous a fait prendre.

Autre comparaison : la vie est comme cet inextricable enchevêtrement de rails que l'on voit à la sortie d'une grande gare ; lancés sur ces voies à une vitesse qui ne nous permet pas de savoir où elles mènent et de choisir, nous dépendons d'aiguillages imprévisibles, etc¹⁰⁵.

Ces comparaisons évoquent l'apparition de Mlle de Saint-Loup, qui fournit au Narrateur l'épiphanie de son passé (« Elle ressemblait à ma vie ») : elle est au carrefour de toutes les trajectoires qu'il a accompagnées au fil du temps perdu¹⁰⁶.

Comment donner au lecteur la sensation que le hasard est à l'œuvre dans le déroulement narratif ? Martin du Gard n'hésite pas à souligner d'un commentaire auctorial l'intervention du hasard lors de bifurcations narratives, moments de prise de décision pour tel ou tel protagoniste. L'aboutissement de l'intrigue amoureuse entre Jacques et Jenny, ainsi, l'un des lieux le plus fortement constitués en horizon d'attente pour le lecteur, est présenté comme accidentel.

Mais, lorsqu'il eût traversé la gare, une force secrète l'arrêta au bord du trottoir.

Dans le faux jour du crépuscule, la place, piquée de globes électriques, sillonnée de véhicules, s'étendait devant lui : zone de démarcation entre deux univers. Au-delà, sa vie de militant l'attendait, tout prête à le reprendre ; sa solitude, aussi. Tant qu'il s'attardait en deçà, dans la gare, d'autres choses restaient possibles. Quoi ? Il ne savait pas, ne voulait pas préciser. Il lui semblait seulement que franchir cette place, c'était presque refuser une offre du destin, renoncer pour toujours à quelque chance merveilleuse. (...)

Sans doute – si le hasard ne s'en était pas mêlé – serait-il demeuré longtemps là, immobile ; puis, enfin reposé, il se serait ressaisi ; et, cédant de nouveau au rythme fiévreux de sa vie, il aurait

¹⁰⁵ *Maumort*, p. 1003.

¹⁰⁶ L'image du carrefour, du nœud où convergent toutes les routes, apparaît déjà dans *Le Temps retrouvé*, à propos de Mlle de Saint-Loup, qui incarne un point focal des multiples intrigues. « Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les "étoiles" des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves (...) Certes, s'il s'agit uniquement de nos cœurs, le poète a eu raison de parler des "fils mystérieux" que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications. » ; *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 607.

couru à l'Humanité pour connaître le texte de la réponse serbe... Alors, tout un monde de possibilités se fût fermé devant lui... Mais le hasard intervint : un homme d'équipe avait besoin des chariots. Jacques se leva, regarda l'homme, puis sa montre, et sourit bizarrement.

Presque à regret, comme obéissant à une impulsion fortuite, il rentra sans hâte dans la gare, reprit un ticket, et se retrouva devant le quai de départ¹⁰⁷.

Dans cet instant de crise, la place devant la gare, ce lieu de passage et de départ, devient le Rubicon de Jacques. Sa décision ne reçoit pas de vraie motivation, mais est attribuée à un événement extérieur et insignifiant. Même le lien de causalité entre le passage des chariots et le demi-tour de Jacques est escamoté. Le narrateur laisse planer le doute, suggérant une motivation inconsciente. Mais le personnage obéit en définitive à la programmation dramatique du roman. La préparation de ces retrouvailles, qui constituent un des deux principaux fils directeurs de *L'Été 1914*, a commencé dès la réapparition de Jacques. Le romancier a pris soin de décrire la période centrale du roman comme un moment d'accélération des relations humaines, un moment où toutes les crises personnelles se résolvent en hâte, dans l'ombre d'une séparation imminente¹⁰⁸. Ici, le narrateur nomme le hasard : cette convocation s'inscrit dans un dispositif rhétorique, et ne fait en définitive que donner plus de prix à un élément narratif choisi dans un ensemble de possibilités narratives.

C'est évidemment toujours l'auteur qui arbitre les choix narratifs, en réalité¹⁰⁹ : le roman est au mieux le lieu de l'arbitraire auctorial. En revanche, le hasard comme substitut à la toute-puissance de l'instance narrative est destiné à produire un effet de réel. Il intervient pour rappeler au lecteur la contingence fondamentale de l'univers romanesque.

¹⁰⁷ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 311.

¹⁰⁸ La guerre instaure un moment de crise, où tout se cristallise, sous l'imminence inévitable du dénouement. Avec la guerre, on assiste à une organisation subite du mouvement, les trajectoires des gens deviennent motivées : « En une heure, l'aspect de la ville avait déjà changé. Autant de piétons dans les rues, sinon davantage ; mais plus de flâneurs. Tous se dépêchaient, ne songeant qu'à leurs affaires. Chacun de ces passants semblait s'être découvert des difficultés à résoudre en hâte, des dispositions à prendre, une gêrance à céder, des parents, des amis à voir, une réconciliation urgente à tenter, une rupture à consommer. Les yeux à terre, la bouche close, le visage soucieux, ils couraient, envahissant, pour aller plus vite, la chaussée, où les véhicules étaient devenus rares. » (*L'Été 1914*, O.C. 2, p. 587). Tout se passe comme si on assistait à la précipitation d'un principe de causalité.

¹⁰⁹ Comme on peut le voir dans l'exemple suivant, concernant Antoine au retour des funérailles de son père. Il trouve l'abbé Vécard sur le quai : « Il espérait voyager seul. C'était compter sans le hasard. » (*La Mort du père*, O.C. 1, p. 1375). Cette rencontre n'a en fait rien d'arbitraire, le narrateur en attribuant l'organisation et la motivation à l'abbé. Il n'y a donc pas de hasard, seulement des motivations qui échappent aux différents personnages. C'est ainsi que le trajet que Jacques accomplit avec la femme au bouquet de violettes le jour des funérailles de son père a le même but pour les deux personnages (se rendre sur la tombe d'Oscar Thibault) ; mais Jacques n'a pas en main les éléments qu'a pu trouver Antoine et qui lui auraient permis de comprendre l'identité de la maîtresse de son père.

Dans *Les Hommes de bonne volonté*, la présence du hasard fait l'objet d'une discussion dispersée entre différentes visions d'un monde tantôt chaotique, tantôt organisé, qui se répondent de conscience à conscience. Même issus de milieux très différents, ceux-ci partagent une tendance à rationaliser, organiser le monde. Cela correspond au reste à une quête du sens de la vie : besoin de pressentir une organisation par les sociétés secrètes qui assure la possibilité de l'action pour Laulerque ou Jerphanion, besoin de percevoir une unité esthétique dans le monde pour Jallez et Françoise. La cohérence problématique du monde, et partant la construction fragile du texte, constituent ainsi un élément thématique des *Hommes de bonne volonté*, où se déploie une « mythologie de la construction », parallèle à la mythologie du signe que décèle Richard chez Proust¹¹⁰. Quelle que soit sa portée aux yeux du lecteur, il est certain que, comme dans *À la recherche du temps perdu*, l'idée de composition sous-tend le texte¹¹¹. Le roman-fleuve prolonge la quête problématique d'une structure, problème fondamental de la préface des *Hommes de bonne volonté*, en articulant la question de poétique à une interprétation du monde.

L'hésitation entre chaos et ordre s'organise, dans *Les Hommes de bonne volonté*, autour de quelques figures essentielles. Plusieurs moments de monologue intérieur, qui sont autant de méditations sur leur société et leur temps, relaient cette interrogation. Le débat intérieur d'Edmond Maillecottin, le tourneur, qui doit envisager sa confrontation à la justice, montre par exemple l'individu en prise à une machine collective incompréhensible.

Il a bien l'impression qu'il y a du désordre, beaucoup de désordre. Ce n'est pas sa vue qui brouille le spectacle. C'est le spectacle qui est chaotique. Edmond est très capable de distinguer entre ce qui est compliqué, et ce qui est désordonné. Il a regardé d'assez près les machines : certaines sont terriblement compliquées, mais leurs parties offrent entre elles un ordre merveilleux. C'est même la perfection de leur ordre interne qui leur permet d'être si compliquées. Le monde d'aujourd'hui pourrait être très compliqué ; et un simple ouvrier d'usine comme Edmond pourrait avouer que cette complication le dépasse, sans qu'il soit question de désordre. Au contraire, Edmond se dit que s'il était mieux informé, mieux à même de saisir le détail dans tous les coins, il serait encore plus convaincu qu'il y a un grand désordre¹¹².

Le désordre est ici le symbole d'une injustice sociale, qui naît de l'inaccessibilité même du système judiciaire pour l'ouvrier. Mais il est pensé ici en termes plus abstraits encore :

¹¹⁰ Sur le modèle de la « mythologie du signe » mise en évidence par Jean-Pierre Richard dans « Proust et l'objet herméneutique » : J.-P. Richard, *Poétique* n° 13, 1973, p. 1-27.

¹¹¹ C'est là un point de comparaison supplémentaire avec les romans de Hugo : *Les Misérables* pour la cohérence souterraine que fournissent les égouts de Paris, *Les Travailleurs de la mer* pour le H des rochers Douvre ou l'exploit de l'impossible reconstruction du bateau échoué.

¹¹² *Montée des périls*, HBV 2, p. 249.

Maillecottin a l'intuition que son monde n'est pas réductible à un système. Prolongeant les pensées du personnage, le narrateur révèle que l'ordre ne préexiste pas à ce que nous voyons ; le construire relève d'un impératif éthique.

S'il avait les moyens de voir clair dans sa pensée, et de l'exprimer, il dirait que le monde est désordonné, non par notre faute, mais par la sienne. Il dirait aussi que l'ordre ne nous est pas proposé du dehors, comme quelque chose de tout prêt, comme un cadeau que nous serions criminels de refuser ; mais que c'est à nous de l'imposer peu à peu et durement. L'ordre n'est pas à reconnaître. Il est à créer¹¹³.

Sa réflexion débouche ainsi sur une conclusion politique et une injonction de poétique. Le désordre existe bel et bien, inhérent au monde auquel Romains tend le miroir de son texte, mais n'est pas inéluctable. La différenciation des regards permet d'adopter tantôt la perspective de l'ordre, tantôt celle du désordre, tantôt celle du hasard, tantôt celle de la construction. Un changement de point de vue permet de passer d'une vision fragmentée à une vision d'ensemble. Dans la préface, Romains explique que pour permettre au lecteur de naviguer du détail à la vue d'ensemble, il présentera à intervalles réguliers une vision globalisante des personnages, de Paris, de la France, de l'Europe, pour que « les passages de l'individuel au collectif se fassent tout spontanément ; que ce soit comme un de ces vents imprévus de la Méditerranée qui se lèvent et ramassent en une croissante houle les mille petites vagues dont un instant plus tôt on regardait à loisir les facettes, les miroitements brisés »¹¹⁴. Dans la vague, ordre et désordre sont coprésents, et seule la façon dont on regarde conduit à concevoir le spectacle comme ordonné ou désordonné.

À l'occasion d'une conférence sur les huit premiers volumes des *Hommes de bonne volonté*¹¹⁵, Romains insiste ainsi sur la nature profondément mimétique de la structure mouvante du roman-fleuve. Le hasard joue à plein à l'échelle quotidienne, mais cela n'empêche pas le sens de reprendre le dessus à l'échelle historique.

À la fois multiplicité et convergence
(rôle de l'idéal)
y compris aberrances.
Naturel. Spontanéité et prédestination.
Hasard au jour le jour, et grands rythmes du destin.
Comme dans la vie : explicable seulement après coup¹¹⁶.

¹¹³ *Montée des périls*, HBV 2, p. 252.

¹¹⁴ Préface, HBV 1, p. 9.

¹¹⁵ Conférence prononcée après la parution du huitième volume. *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 239 à 247 : il s'agit de notes prises pour une conférence prononcée à la fin de 1934 ou au début de 1935.

¹¹⁶ HBV 4, p. 1158 (la mise en page imite celle des brouillons de Romains).

Romains répond donc à la question du hasard en proposant une sorte de philosophie de l'histoire : lors de la confrontation directe aux événements, il est impossible d'y voir une cohérence, mais cela redevient possible avec l'éloignement. On peut ainsi déceler les « grands rythmes du destin » – notion centrale dans sa conception de l'Histoire. Le mimétisme fonctionne donc dans les deux sens : le roman ressemble à la vie au point de partager son caractère accidentel, la vie ressemble au roman au point de partager son caractère cyclique.

Pour autant, le recul du regard historien est lui-même problématique, et reste à conquérir. Dans *Le Tapis magique*, ainsi, Jallez constate avec humilité l'incapacité dans laquelle il est de fournir une analyse historique sur son époque.

Partout, dès que le regard se porte, s'étale dans cette zone d'événements qu'on appelle l'histoire, dès qu'il intersecte l'humanité à la hauteur qui correspond à l'histoire, il retrouve la même impression : un fourmillement de faits (presque toujours odieux et absurdes, d'ailleurs, réduits à une brutalité élémentaire), un enchevêtrement de circonstances, devenues illisibles sans lunettes spéciales, une succession de mouvements contradictoires, dont aucun ne s'achève, dont chacun brouille ou annule le précédent. Au total, un vide encombré¹¹⁷.

De fait, on a vu qu'un objet historique comme la guerre pouvait perturber cette quête de la cohérence, en défiant, voire en interdisant le regard et la compréhension historiques. Le cataclysme de la guerre échappait à l'entendement et à l'enchaînement causal¹¹⁸.

Même les têtes les mieux placées et les mieux faites ne prenaient sur l'ensemble que des vues très latérales, par tranches ; avec l'écrasement rapide des dimensions par l'éloignement, la coulure de mille détails, et des zones entières perdues dans l'obscurité. Les jointures entre ces vues partielles, leur compensation et composition – leur annulation peut-être – ne pouvaient se faire que dans un lieu étranger à l'homme, comme l'indifférente pensée divine, ou que dans la région non pensée de l'univers où se continue la tradition des catastrophes sidérales, des lents cataclysmes géologiques, où ce n'est pas l'Intention qui règne, mais le Hasard¹¹⁹.

Aucune transcendance ne préside aux destinées de l'humanité ; pour avoir une vue synoptique de la guerre, il faut renoncer aux cadres logiques de l'histoire et de la narration. Une hypotypose à la fois insoutenable et quasi-surréaliste reflète la tentation, voire la nécessité d'une poétique du chaos pour rendre compte de la guerre. Il s'agit de la vision de la tranchée qui nous est livrée par les yeux de Clanricard, l'instituteur pacifiste. La Butte de Vauquois est un chaos créé par la

¹¹⁷ *Le Tapis magique*, HBV 4, p. 647.

¹¹⁸ Maurice Rieuneau part de la constatation d'une profonde désorganisation narrative pour souligner l'aspect idéologique de ces deux volumes : « La méthode narrative, qui refuse la cohérence mécanique de l'intrigue unique, est signe d'une « vision du monde » qui intègre rationalité et irrationalité. » ; M. Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, p. 462.

¹¹⁹ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 24.

décomposition, à l'horreur des empilements de moellons et de débris de chair humaine entre lesquels vivent les soldats, enfermés et enterrés dans les tranchées¹²⁰.

Il s'est édifié ainsi un amas énorme, que l'on a bien pilé, bien concassé. Comme on craignait de n'en avoir pas assez mis, on a soulevé une bonne longueur du cimetière de Saint-Ouen, en s'arrangeant pour que la tranche comporte un peu de tout : chapelles de familles, caveaux trentenaires, sépultures modestes avec entourage, fosse commune, farcie de morts récents. Ce qui apportait à la montagne, trop exclusivement fournie jusque-là en bouts de bois, carton goudronné, boîtes de conserve, et autres matériaux légers, des éléments d'un caractère plus noble ; belles pierres de taille verdies, dalles épaisses, barres de fonte ou de fer forgé, solides tiges de porte-couronnes, sans oublier les ossements ni quelques spécimens des états transitoires qui précèdent celui d'ossement et que la place qu'y tiennent le mou et le fluide n'empêche pas d'être des objets sérieux. On a bien remonté et tassé encore une fois toute la récolte. Puis on y a promené, en long et en large, capricieusement, un outil pour géant qui devait ressembler à un soc de charrue, ou à la pelle d'une excavatrice. On a taillé ainsi des espèces de sillons profonds, mais très irréguliers, accidentés de saillies, coulant et croulant de toutes sortes de bavures. Grâce à quoi on peut se faire une idée approximative de la richesse de l'amas et de sa diversité d'origines. Des échantillons sortent de la paroi à portée de main ou vous frôlent l'épaule malgré vous : le bout d'un piquet, le goulot d'un bidon, un morceau de cuir, un culot de bouteille, une poignée de baïonnette, un épieu de fer emmanché bizarrement dans un madrier¹²¹.

La composition est donc reflétée à l'intérieur de la diégèse par l'image qui nous est fournie des tranchées : couloirs faits de détritiques, construits par empilement et accumulation, avec des coudes obligatoires. Le zig-zag est un motif d'autant plus important qu'il est explicitement prôné comme modèle de composition dans la préface.

Je ne suis pas de ceux qui trouvent dans l'Incohérence finale un amer assouvissement. Je n'ai pas le dilettantisme du chaos. Sans doute le monde, à chaque instant de sa durée, est tout ce que l'on veut. Mais c'est de ce pullulement non orienté, de ces efforts zigzagants, de ces touffes de désordre, que l'idéal d'une époque finit par s'arracher. Des myriades d'actes humains sont projetés en tous sens par les forces indifférentes de l'intérêt, de la passion, même du crime et de la folie, et vont s'écraser dans leurs entre-chocs ou se perdre dans le vide, semble-t-il¹²².

Le désordre prédomine donc *a priori*. La conviction du désordre l'emporte de même chez des personnages de premier plan, puisque Jallez, le porte-parole le plus explicite de l'écrivain, envisage d'écrire un essai sur le Désordre¹²³. Mais cette intention même indique la volonté ne fût-ce que d'une ressaisie du désordre par l'écriture. Que ce soit pour éclairer un ensemble de causes ou pour satisfaire une exigence esthétique, l'historien ou l'écrivain s'efforcent de réduire le

¹²⁰ Ce chaos revient dans plusieurs scènes descriptives et acquiert une dimension infernale, comme dans *Le Temps retrouvé* : une danse macabre, p. 106, la bataille de spectres, p. 213, et une description du champ de bataille comme un feu d'artifice inversé, p. 253, et une Nuit de Walpurgis, p. 259.

¹²¹ *Prélude à Verdun*, HBV 3, p. 63.

¹²² Préface, HBV 1, p. 9.

¹²³ *Comparutions*, HBV 4, p. 539.

désordre. L'enjeu esthétique de cette interrogation est explicite, dans la mesure où l'intuition du caractère illusoire de l'ordre est relayée par le Valéry des *Hommes de bonne volonté*, Strigelius.

En tout cas, les apparences, à ses yeux, étaient d'accord, y compris celles que l'homme a récemment organisées sous le nom de science, pour indiquer que l'univers est une suite de faits incohérents, à laquelle aucune intention ne préside, et qui ne va nulle part. Notre illusion d'un ordre tient à de vieilles habitudes d'esprit, et à l'étonnement où nous jettent certaines combinaisons et certaines cadences de la nature, aussi fortuites que les autres, mais frappantes, comme le sont pour un enfant le bruit d'une eau qui tombe goutte à goutte sur du métal, les dessins du gel sur une vitre. Le calcul des probabilités nous donne bien le sentiment qu'il rendra compte de toutes ces pseudo-merveilles, le jour où nous saurons mieux sur quels espaces de temps et quelles grandeurs numériques le hasard a travaillé¹²⁴.

Ainsi l'impression esthétique n'est pas due, selon Strigelius, à la découverte d'un ordre sous-jacent, mais à une belle combinaison née du hasard. Les fractales que dessine la glace sur une vitre ne sont que des accidents de la nature. Ce qui met le poète dans une position précaire : si seul le hasard peut créer de la beauté, comment peut-on être artiste ? Aussi Strigelius décide-t-il de s'en remettre au hasard pour composer un poème¹²⁵.

En tant qu'élément de poétique, le hasard rejoint l'improvisation. Jallez établit un parallèle entre la stratégie militaire et la poétique, comme dans la lecture allégorique que fournit Michel Charles de la conversation à Doncières¹²⁶. Chez Romains, la comparaison entre les deux domaines est explicite.

Rien de ce qui reste virtuel n'est tout à fait grand. J'ai assez expérimenté que le poème commence à l'instant où l'on se décide à écrire, où l'on se débat avec la matière et les hasards des mots. Il n'y a pas de grand poème dans l'esprit. De même qu'il n'y avait pas, qu'il ne pouvait pas y avoir – quoi qu'en ait dit Renan, je crois – dans la poche d'un sous-lieutenant de 70 le plan qui eût fait gagner la guerre. Il n'y a pas de plan qui suffise à gagner une guerre. Il y a tout au plus une hypothèse de départ, un parti pris, qui détermine l'accrochage avec la réalité, et ensuite un monsieur qui ne cesse d'agir et de réagir tantôt sur du prévu, tantôt sur de l'imprévu¹²⁷.

¹²⁴ *Les Créateurs*, HBV 2, p. 813.

¹²⁵ Il est relativement clair que Romains ne partage pas cette vision du monde. Pourquoi, alors, l'avoir attribuée à Strigelius ? Le modèle évident de Strigelius est Valéry, qui ne peut pas supporter l'idée de la création littéraire non-contrainte (Voir à ce sujet Philippe Hamon, « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil coll. « Points », 1982, p. 120). L'irruption d'un poète qui a à ce point le culte de la contrainte n'a rien d'accidentel, et peut attirer l'attention sur le mélange qui s'opère inéluctablement entre contrainte et hasard. La poésie valéryenne est le lieu d'une rêverie sur l'architecture et un ordre apollinien, sur Orphée élevant un temple en chantant. Ici, la beauté poétique est due à la découverte d'un hasard, non à la mise en forme d'une pensée par une contrainte. Mais la question est plus complexe : si Strigelius s'en remet au hasard pour écrire son poème, il se donne aussi une contrainte, un jeu avec le dictionnaire, à ce point rigide qu'elle évoque par exemple la méthode S+7 de l'Oulipo.

¹²⁶ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes littéraires*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1995.

¹²⁷ *Province*, HBV 2, p. 94.

Aucune stratégie entièrement déterminée d'avance n'est susceptible de génie ; le génie consiste à adapter son projet à mesure qu'il prend forme et solidité. Romans fait monter Jerphanion en avion pour pouvoir développer une vision surplombante. Or ce que voit Jerphanion, c'est le pouvoir créateur dévolu au hasard : il propose un modèle darwinien, où le hasard préside au développement d'organismes d'une complexité immense, mais essentiellement cohérents.

Cette structure et cette posture de l'Europe étaient sans doute pour beaucoup œuvre du hasard. Mais un tel hasard avait bien quelque parenté avec celui que la vie prend comme fournisseur de suggestions et de canevas dans la bizarre invention qu'elle fait des organismes. C'était à sa façon du hasard fabricant (...) Mais il n'était pas indifférent que l'Europe, de tous les continents, fût celui où ce travail était à la fois le plus poussé et le plus directement lisible. Et plus tard, quand l'espèce humaine développa son entreprise, les avantages ou les excitations qu'elle rencontrait dans ces arrangements de la matière aveugle contribuaient à faire de l'Europe l'équivalent d'un chef-d'œuvre intentionnel de la vie¹²⁸.

Faire d'un développement dû au hasard un principe vivant est une manière de lui accorder, malgré son caractère imprévisible, un sens¹²⁹ – et de confirmer le statut de Créateur du romancier. L'hypothèse, maintenue malgré tout, d'une cohérence profonde est confirmée par le choix que l'Europe semble avoir fait de l'esprit apollinien¹³⁰. La notion de lisibilité et son caractère problématique sont au cœur de l'articulation entre chaos et structure ; faut-il y lire une foi en la possibilité de déchiffrer le monde ou une célébration de la complexité ?

La promenade : thèmes et improvisation

Le choix de la vue d'avion est extrêmement significatif, et dépasse de loin le marqueur de modernité. C'est la notion de paysage, et plus généralement l'appréhension géographique de l'univers romanesque, qui permet au roman-fleuve de développer la notion de lisibilité du monde. On a affaire à plusieurs chronotopes allégoriques concurrents, qui représentent la disposition du texte.

¹²⁸ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1070.

¹²⁹ L'effort de domestication et de maîtrise de ce qui nous échappe est spectaculairement mis en scène dans les *Hommes de bonne volonté* lors de l'épisode Viaur, et du développement de sa grande rêverie sur la maîtrise de l'organisme par la volonté.

¹³⁰ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1075.

Romains définit le projet des *Hommes de bonne volonté* « comme architecte rêverait monument, ou mieux, ville nouvelle »¹³¹, surenchérisant sur l'image du texte comme bâtiment par l'ambition d'un urbanisme romanesque¹³². L'intérêt d'un espace tel que la ville ou la maison est qu'il assure la fermeté de la structure, par l'image qu'il fournit d'un espace cloisonné, avec des cases à remplir. Les deux images de la maison et de la ville concilient vision globale et vision atomiste, et fournissent une représentation visuelle du principe de répétition et variation. Le roman est ainsi perçu comme un espace à cartographier. Paris, protagoniste initial du roman, allégorise la tension entre impression chaotique et structure souterraine – le métro récemment inauguré. Le rêve d'une organisation secrète de Paris traverse tout *Les Hommes de bonne volonté*, depuis le premier tableau unanime qui clôt *Le 6 Octobre* :

Et Paris qui les attendait sous ce crépuscule d'octobre, Paris s'ouvrait comme une main chargée de pouvoirs, traversée d'influences contraires, sillonnée de lignes secrètes que le regard des visiteurs, du haut des monuments, n'avait pas aperçues, qui ne figuraient sur aucun plan, qu'aucun voyageur des trains ne verrait mentionnées sur un guide, mais qui commandaient même de loin les attractions, les répulsions, et selon lesquelles se faisaient à chaque minute toutes sortes de choix individuels et de clivages de destinées¹³³.

Dans l'« Histoire des 365 appartements »¹³⁴, nouvelle insérée, Vorge¹³⁵ raconte l'existence d'un immense serpent clandestin dans Paris, une gigantesque ligne brisée de 365 appartements de tous quartiers, et peuplés de gens de tous milieux, reliés les uns aux autres par couloirs, trappes et portes de services – plus une rue à traverser. Les 365 appartements sont une allégorie de la lecture cynégétique, qui suit les traces de son parcours dans un donné à déchiffrer. Les personnages errent dans l'espace de la ville qui s'organise progressivement comme dans un livre.

Entre parcours programmé et hasard, la promenade fournit une nouvelle allégorie de la lecture, développée par le truchement de Jallez, et qui développe le thème de la « promenade-

¹³¹ HBV 4, p. 1157.

¹³² Le roman-maison pourra être quelque chose comme *Passage de Milan* ou *La Vie mode d'emploi*, dont le foyer est l'immeuble ; le roman-ville existe déjà, c'est *Ulysses*, ou encore *Manhattan Transfer*, au début duquel les personnages répètent à l'envi que New York vient de devenir la deuxième plus grande métropole du monde.

¹³³ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 116.

¹³⁴ *Vorge contre Quinette*, HBV 4, p. 400.

¹³⁵ Les promenades organisées par Vorge obéissent au principe du pentacle : « Le Paris qu'il aimait et se flattait de pratiquer était un Paris magique ; un réceptacle de combinaisons, dont beaucoup ne présentaient sans doute pas grand intérêt, mais dont quelques-unes dans le nombre, qu'il s'agissait de découvrir, avaient une valeur de « pentacles » et, de ce fait, ou bien vous donnaient brusquement une clef qui ouvrait un des tiroirs de l'invisible, ou bien vous mettaient dans un état de somnambulisme lucide, grâce auquel le même résultat pouvait être atteint par un détour. », *Vorge contre Quinette*, HBV 4, p. 394. Pour Vorge, l'idée est de découvrir un ordre surnaturel, des signes occultes dans les vitrines de magasin... Vorge constitue une sorte de portrait à charge des surréalistes ; il évoque *Nadja* et *Le Paysan de Paris*.

perception »¹³⁶ mentionné dans les fiches des dossiers préparatoires. Dès les premiers parcours parisiens en compagnie d'un Jerphanion aussi peu initié que le lecteur émerge l'idée d'un sens caché : « Jallez regardait cette rue très ordinaire, en se demandant si quelque autre que lui pouvait y déceler les influences, les signes, les rappels, les allusions au Paris total, dont il lui semblait qu'elle était pleine¹³⁷. » Lorsque Jerphanion, initié par Jallez vingt ans auparavant à la visite de cimetière, se remémore sa théorie, l'articulation entre parcours et lecture est plus nette encore :

Je l'entends me répéter : « L'idée de ville qu'il y a dans nécropole... » Il a beaucoup insisté sur ce sentiment de ville ; sur la diversité et la complication des chemins ; sur la multitude des petites maisons, dont je me souviens qu'il m'a dit qu'elles lui semblaient « plus lisibles » que les autres, que les maisons des vivants. Les inscriptions l'intéressent, l'émeuvent. Il y voit des enseignes, comme celles des rues, mais plus éloquentes, faisant l'aveu de choses plus essentielles ; des « enseignes de destinées ». Les rencontres principales des êtres au cours de leur vie y sont révélées au passant ; les croisements d'existences individuelles, le ramassement progressif et l'évanouissement des familles. Bref, il aime à saisir dans chacun de ces grands cimetières une sorte de réalité transposée de Paris, une « hypostase mélancolique » de Paris¹³⁸.

La déambulation est retraduite par le déchiffrement des signes : Jerphanion insiste sur la lisibilité d'un espace où se multiplient les inscriptions. L'espace du cimetière devient une page à lire, couverte de mots à déchiffrer. Le même phénomène pourrait être transposé à l'échelle de la ville et de ses panneaux, de ses murs couverts d'affiches. Les multiples signaux déployés dans l'espace parisien donnent l'intuition d'une communion qui fait signe vers l'unanime.

Elle est liée aux directions et aux vitesses qui se manifestent autour de lui, à des écarts qui naissent entre des trajets, y compris le sien, à des angles qui s'ouvrent, au bonheur avec lequel il lui semble que ces arrangements d'un instant se composent, non pour les yeux, mais pour quelque chose en nous de plus profond et de plus complice¹³⁹.

Voir le monde par les yeux du lecteur n'est pas une naïveté bovaryenne ; il faut au contraire arriver à reporter sur le monde la vision du lecteur. Comme les personnages des *Les Hommes de bonne volonté* sont lecteurs de la structure du monde, le public de Romains doit être lecteur de la structure du monde fictionnel qu'il décrit.

¹³⁶ Fiche C 524, citée dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté, Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 108.

¹³⁷ *Crime de Quinette*, HBV 1, p. 268. Jallez explique à Jerphanion l'influence qu'a eue son enfance parisienne sur sa conception de la ville, p. 342. Chaque déménagement suscite un changement de perspective, et l'adolescent passe aisément de l'observation géographique à l'observation sociale. Pradeau analyse ce passage dans sa thèse, p. 530 sq.

¹³⁸ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1108.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 481.

Les promenades instaurent ainsi une cartographie de l'espace romanesque. La promenade-lecture reçoit un programme thématique. Romains veut par exemple reconstruire une géographie thématique de l'amour : une de ses fiches mentionne « L'amour (géographie et géométrie dans l'espace, site et énergétisme unanimistes de l'amour) »¹⁴⁰. De même, Mionnet lit la géologie du paysage :

Un des traits que le paysage avait de remarquable était la fréquence de vallées courtes et sans profondeur, que la route laissait à sa droite, et dont chacune donnait au peu d'espace qu'elle était à même d'enclorre le caractère mystérieux d'un site qui se suffit à lui-même, et qu'un certain mouvement descendant et convergent de formes vient peupler. Mionnet, qui avait une sensibilité très particulière à l'expression des lieux, pénétrait rapidement ces vallées d'un regard, et vérifiait de l'une à l'autre, avec une surprise ravie, le retour d'une espèce de thème au sol¹⁴¹.

Le paysage est fait de petits mondes qui ne communiquent entre eux que par le relief général. Chaque site est une variation sur le thème de la vallée¹⁴², explique-t-il. De fait, la poursuite du « thème » présidait déjà à l'organisation des promenades de Jallez et Jerphanion. Dans *Montée des périls*, par exemple, le thème choisi est « Paris vu de ses hauteurs ».

Ils avaient pris la montée de la Butte par les voies les plus escarpées. Cela faisait partie du thème. Puisqu'on traitait le Panthéon et le Sacré-Cœur en vases communicants, il était plus franc, plus démonstratif de se laisser couler de l'un à l'autre le plus directement possible. (Il y avait bien l'arrêt chez le bistrot qui se justifiait mal. Mais quel est le jeu qui n'admet pas certaines ruptures et certains sommeils de la loi ? Louis Bastide a dû porter son cerceau en traversant les carrefours¹⁴³.)

La promenade est un principe de construction résolument libre. La promenade devient un mode privilégié d'organisation, dans la mesure où elle permet de maintenir l'impression d'une liberté essentielle. C'est ainsi que Jallez, le promeneur le plus assidu des *Hommes de bonne volonté*, travaille à se perdre délibérément. Ce qui confère son prix à la marche dans cette promenade, c'est le mystère qui plane sur sa destination¹⁴⁴.

Peut-être est-ce maintenant. Vous avez réussi à garder depuis le début une façon, oh ! très fragile, de ne pas savoir où vous alliez. Il faut si peu de choses pour la rompre ; et tout à coup

¹⁴⁰ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, Cahiers Jules Romains n° 5, p. 137.

¹⁴¹ *Province*, HBV 2, p. 120.

¹⁴² À l'autre extrémité du roman-fleuve, dans le chapitre intitulé « Histoire de la recherche d'un appartement. Les thèmes conducteurs », Jallez exige un panorama citadin : « Ce qui introduisait le thème de l'horizon de ville. Il était flottant lui aussi et admettait beaucoup de variations. » ; *Comparutions*, HBV 4, p. 416.

¹⁴³ *Montée des périls*, HBV 2, p. 366. L'allusion à Louis Bastide, incarnation plausible d'un Jallez enfant, est signifiante : le cerceau fournit un autre modèle de composition non linéaire, le procédé de l'ellipse étant suggéré par l'image du cerceau que le petit garçon soulève pour lui faire traverser la rue.

¹⁴⁴ Jallez explique à Jerphanion l'importance qu'il attache à l'improvisation, qui vient se superposer à un plan d'ensemble, *Crime de Quinette*, HBV 1, p. 269.

disparaît cet étonnement qui se déroulait le long de votre marche, à l'envers de votre envie de marcher, comme une doublure précieuse¹⁴⁵.

L'assimilation entre promeneur et lecteur est ici accentuée par le choix d'une narration adressée. De même que les personnages sont lecteurs de l'espace, le lecteur doit se comporter en promeneur, et envisager de se perdre dans le livre comme dans une grande ville.

Pour le lecteur :

Impression de circuler dans une grande ville.
Mélange de directions indiquées, et de soudaine désorientation.
Libres parcours, des êtres, des événements¹⁴⁶.

(...)

ce que je voyais : vaste édifice, aussi complexe que la société, aussi mouvant et indéchiffrable
à première vue
Riche – profond – plein de détours
Avec toutes sortes de coins, de galeries, d'endroits où l'on s'attarde.
Lecture en zigzag¹⁴⁷.

Le monument du texte prend les dimensions d'un labyrinthe. Reste à montrer comment les parcours sont effectivement matérialisés et suggérés par le texte, et comment cette construction mythique est retranscrite par la narration.

¹⁴⁵ *Les Pouvoirs*, HBV 2, p. 480.

¹⁴⁶ HBV 4, p. 1158.

¹⁴⁷ La notion de « lecture en zigzag » est reprise au cours du roman, lorsque Jallez réfléchit à sa propre activité intellectuelle et aux modes de structuration de la pensée : « Au fond il y a peu de grandes idées ; et comme par hypothèse elles traversent chacune beaucoup de territoires, il n'est pas surprenant que si l'on marche assez longtemps en ligne droite l'on finisse par tomber sur l'une ou l'autre. Mais il y a quantité de coins peu fréquentés d'où l'on peut partir en feignant d'aller vers l'inconnu ; et si l'on a soin d'avancer en zigzag, et de se rejeter dans les bois chaque fois qu'on entend au loin la rumeur de la grande route, l'illusion de la découverte peut durer presque indéfiniment. » ; *Comparutions*, HBV 4, p. 407.

4.2. RÉPÉTITION ET VARIATION

Ordre et désordre, chaos et sens, organisation et improvisation sont placés à des pôles esthétiques opposés, mais coprésents et articulés dans un roman qui renégocie perpétuellement sa situation entre ces deux extrêmes. La confrontation de diverses métaphores structurelles a fait apparaître une tension irrésolue entre un élan ordonnateur et une forme de déconstruction volontaire du texte. Il faut à présent s'attacher à l'étude des procédés structuraux mis en œuvre dans le roman-fleuve, afin d'éprouver la réalisation de ces allégories programmatiques. On adoptera ici aussi bien le point de vue de la réception que celui de la poétique. Le degré de perception de la composition d'un roman dépend en effet, au-delà de la programmation auctoriale, de la compétence du lecteur, voire de ses goûts, si bien que la tension entre ordre et désordre informe la dynamique de la lecture. L'univers romanesque s'ordonne progressivement sous les yeux d'un lecteur qui compare à mesure qu'il lit. La répétition, en effet, est la constante poétique la plus massive du roman-fleuve, qui reconduit en l'accentuant la redondance fondamentale du texte fictionnel, mise en évidence par Todorov¹⁴⁸. Essentiellement didactique¹⁴⁹, la répétition permet au lecteur d'assurer l'intelligibilité du texte sans avoir à revenir en arrière. C'est pourquoi elle joue un rôle essentiel, jusque dans les romans les plus formalistes¹⁵⁰, pour

¹⁴⁸ « On se rend mal compte, habituellement, combien le texte fictionnel est répétitif ou, si l'on veut, redondant ; on pourrait avancer sans crainte de se tromper que chaque événement de l'histoire est rapporté au moins deux fois. Ces répétitions sont modulées, la plupart du temps, par les filtres qu'on vient d'énumérer : une conversation sera une fois reproduite, une fois évoquée sommairement ; un événement sera observé de plusieurs points de vue ; il sera évoqué au futur, au présent et au passé. (...) La répétition joue fortement dans le processus de construction : puisque de *plusieurs* récits on doit construire *un* événement. » ; T. Todorov, « La lecture comme construction », p. 178-179.

¹⁴⁹ Philippe Chardin voit dans l'extension du principe de répétition une caractéristique essentielle des « romans de la conscience malheureuse », qui s'efforcent de conduire une démonstration d'ordre psychologique : « Enfin la structure essentiellement répétitive du roman de la conscience malheureuse correspond bien entendu, dans le domaine psychologique, à la reconnaissance du rôle prépondérant que joue dans toute biographie (...) le "principe de répétition", qui équivaut, dans l'ordre du récit, à un principe d'allongement à l'infini, dans la mesure où les doublets, loin d'être éliminés, comme le veut une longue tradition classique préconisant la diversité des situations et des effets, seront systématiquement recherchés afin de rendre la démonstration psychologique plus probante. » ; Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 264.

¹⁵⁰ Claude-Edmonde Magny insiste par exemple sur cette fonction dans l'ouverture symphonique de *USA* : « Comme chez Joyce, il s'agit de préparer secrètement l'inconscient du lecteur à *entendre* le récit, de souligner en les reprenant aux *Actualités* les mouvements de conscience des personnages qui auraient pu passer inaperçus ; bref de s'assurer qu'aucun des thèmes ne sera perdu de vue, quelle que soit la complexité de l'ensemble, grâce au procédé même qui

préserver la possibilité d'une lecture linéaire ou distraite. Je propose donc de repartir de l'alternance, simple mais omniprésente, entre répétition et variation pour construire la rhétorique dispositionnelle du roman-fleuve.

Je m'attacherai pour commencer à mettre en évidence les phénomènes de répétition, pour tenter de situer les différents romans-fleuves sur un continuum qui irait de la fragmentation totale à l'unité profonde d'un univers imaginaire. La disposition du texte se situe entre discrétion et ostentation, et reste en partie indécidable, dans la mesure où elle ne peut apparaître qu'à la faveur de la lecture, et même d'un certain type de lecture : qu'advient-il de la structure si on ne s'y intéresse pas expressément ? Les procédés d'ordonnement textuel doivent donc être examinés en fonction de leur impact. La répétition, cependant, ne se conçoit pas sans la différence ou, d'un point de vue rhétorique, sans variation. Il se peut bien que le principe de dispersion vers lequel pointe la variation l'emporte sur le principe de construction ; il faudra étudier ensuite les procédés de « déviation » – qui ne constituent peut-être, cependant, qu'une continuation de la disposition par d'autres moyens.

4.2.1. *Enjeux et fonctions du chapitrage : seuils et scansion*

Le chapitrage est le premier système structurel, le premier dispositif de ponctuation du texte auquel soit confronté le lecteur, bien que ses effets de sens soient rarement étudiés. La rupture chapitrale vient interrompre le flux du récit, mais le relance également : elle doit « non seulement signifier la coupure, mais aussi la compenser – la permettre tout en la prévenant »¹⁵¹. À la fois lieu de l'interruption du texte, lieu du souffle suspendu, et lieu de la relance de l'attention, suscitant la curiosité, le chapitre a une réception paradoxale¹⁵². Peut-être cette relance

est celui de Joyce dans *Finnegans Wake* : en répétant vingt fois de suite, sous des formes différentes, les vérités qu'il s'agit de communiquer au lecteur, vérités qui sont d'ailleurs en elles-mêmes assez simples et que seule leur pluralité, leur interférence risque de rendre d'appréhension difficile. Ce procédé permet à Dos Passos de sauvegarder dans son livre un des aspects essentiels du plaisir romanesque : celui de la lecture cursive et quasi distraite. » ; Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 128.

¹⁵¹ U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 437.

¹⁵² Dionne insiste sur l'ambivalence de la rupture chapitrale : « Il faut à la fois clore (l'unité) sans conclure (l'œuvre entière) ; il faut couper sans rompre, délasser le lecteur sans l'aliéner ou le lasser ; il faut saturer le chapitre en préservant sa faculté de rebondir et de se prolonger. On doit donc trouver un dosage entre ouverture et fermeture,

est-elle d'autant plus négligée par le lecteur (et la critique) qu'elle renvoie à un mode de dévoration du texte qui est plutôt celui de la lecture populaire. Du point de vue de l'auteur, le chapitre semble une unité fonctionnelle, délimitant un flot de parole qui ne saurait matériellement être continu. Mais le rapport à cette unité renferme un paradoxe comparable. Le chapitre peut en effet être vu comme un élément architectural, contribuant à l'élaboration d'une structure invisible, et jouant un rôle décisif dans la genèse du texte. Mais la multiplication des chapitres en fait aussi un élément de désordre, dans la mesure où c'est à partir de cette unité que se démultiplie l'intrigue. Le chapitre est ici encore vu comme une unité de souffle, mais dont l'accumulation est potentiellement infinie, répondant à la commande d'épisodes supplémentaires pour le feuilleton. Le chapitre est donc pour l'auteur comme pour le lecteur au croisement entre dispositio, fermeté de la composition, clôture des unités et du sens, et foisonnement, relance, désordre.

On s'appuiera essentiellement sur l'étude des *Hommes de bonne volonté* pour éclairer le fonctionnement de la division chapitrale dans le roman-fleuve. Le contenu des chapitres, aussi bien que sa non-coïncidence avec les unités narratives que l'on pourrait délimiter pour les besoins de l'analyse, en font un objet extrêmement différencié : il faudra d'abord établir une typologie, en tenant compte du rôle des chapitres dans l'économie locale et globale du roman-fleuve. Les chapitres marqués par la thématique unanime, en particulier, se détachent de l'ensemble. La typologie résiste à un classement économique ; on peut supposer que l'unité chapitrale est plus le lieu d'une déprise que de l'exercice d'un contrôle auctorial. Le chapitre est utilisé comme agent multiplicateur pour favoriser le foisonnement du texte, autant que comme jalon architectural.

Typologie des chapitres

La place du chapitre dans l'économie générale des *Hommes de bonne volonté* sert de critère à cette typologie : il s'agit d'éclairer les différents rapports de la partie avec le tout. Entre autonomie et réinscription dans un réseau narratif, les chapitres demandent à être envisagés à différentes échelles, en tenant ensemble sens local et sens global.

enchaînement et suspension ; tâche complexe et périlleuse, qui frôle le paradoxe » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 445.

La majorité des chapitres, présentant une unité et une clôture, sont pourvus d'une certaine autonomie. Dans ce cas, le chapitre marque une scansion et relève de l'unité respiratoire. Il représente une unité de discours, dotée d'un contrat de parole unique et un point de vue unifié. La division chapitrale recoupe en l'occurrence le dialogisme générique que peut présenter un roman faisant alterner différents types de discours et une focale à géométrie variable. Le type de chapitre le plus fréquent dans *Les Hommes de bonne volonté* correspond à ce qu'on pourrait appeler un *épisode* – une unité dans la narration et le chronotope, une case narrative. Le contrat narratif de ce type de chapitre, marqué par le titre du chapitre et le choix d'une forme, est autosuffisant. On pourrait le comparer à un paragraphe narratif, même si ces chapitres, toujours brefs, peuvent comporter deux ou trois paragraphes typographiques. Du point de vue de la structure d'ensemble, ces chapitres entrent dans la dynamique de la combinatoire, du roman asmodéen, qui soulève les toits les uns après les autres.

Le changement de case narrative est marqué par un changement de contrat énonciatif. Un exemple très fréquent est l'insertion épistolaire, où la lettre est brièvement présentée, mais tend à se confondre avec le chapitre. La coïncidence entre lettre et chapitre confirme la conception du chapitre comme unité temporelle d'écriture : c'est la longueur de ce qui s'écrit d'une traite. Il en est de même pour l'autre type d'insertion le plus courant dans *Les Hommes de bonne volonté* : l'entrée de journal. Ces deux premiers types de chapitres sont dotés de titres rhématiques, où le terme « lettre » ou « carnet » apparaît explicitement. C'est notamment le cas pour le tiers (11 sur 39) des intertitres du *Tapis magique*, centré sur le journal de Jallez, qui s'ouvrent sur « Suite du journal », suivi d'un deuxième élément thématique (« Suite du journal. Un fils a des remords » ou « Suite du journal. Erna von Blaberg ou la bacchante »). De même, 16 titres sur 19 dans *La Douceur de la vie* comportent l'indication liminaire « Journal de Jallez ». Le titre rhématique souligne l'interaction entre écriture d'un personnage et écriture auctoriale.

Ces deux types d'insertions se détachent par rapport à l'ensemble majoritaire des chapitres, que je propose d'appeler *scènes*, dans la mesure où ils ne présentent généralement pas l'accomplissement d'un programme narratif qu'impliquerait le terme d'épisode. Le contrat énonciatif le plus courant, dans les unités textuelles minimales de ce roman-fleuve, est la conversation. Quand elle n'est pas à réception différée (l'échange épistolaire) ou adressée à soi (le journal), cette conversation prend la forme d'une scène. Le début et la fin du chapitre sont

marqués par les entrées et les sorties de personnages, et les dialogues retranscrits au discours direct. Il ne faut cependant pas exagérer la pertinence du paradigme dramatique, dans la mesure où le lecteur a généralement accès à l'intériorité d'un personnage qui a dans la scène une fonction de focalisateur. Les multiples micro-narrations qui forment autant de chapitres détachés portent souvent des titres qui peuvent rappeler des genres brefs, comme la nouvelle ou le conte : citons par exemple dans *Éros de Paris* « Le frère et la sœur » ou « Promenade et préoccupations du chien Macaire », ou dans *Crime de Quinette* « Les amours de Leheudry » ou « La papetière de la rue Vandamme ».

Entre rupture et relance, certains chapitres sont insérés dans une unité narrative locale. La coupure chapitrale joue ici un rôle de ponctuation. La fin de chapitre est une clôture intermédiaire, relançant la tension narrative en interrompant le fil narratif, retardant et promettant à la fois une résolution du point de vue du sens¹⁵³. Elle promet un bouclage qui ne se produit pas nécessairement. L'effet de la coupure chapitrale est donc pour le lecteur celui d'une interpellation. Le titre de chapitre, qui suit aussitôt le blanc, est un vecteur d'accélération de la lecture, car il oblige le lecteur à anticiper¹⁵⁴. Cette tendance apparaît explicitement dans certains titres interrogatifs, qui résument les zones d'incertitude du texte : « Que se passe-t-il ? » (*Les Pouvoirs*, ch. 25), « Acceptera-t-il ? » (*Mission à Rome*, ch. 4), ou encore « Qu'est donc devenu Quinette ? » (*Le Drapeau noir*, ch. 17) qui rappelle au lecteur la longue éclipse de l'assassin et annonce son retour. Plus généralement, les titres de chapitre fournissent un commentaire sur le contenu¹⁵⁵.

Les titres de chapitres construisent le programme de micro-narrations multiples. Pourtant, ils dissimulent aussi fréquemment des séquences de chapitres où plusieurs scènes sont

¹⁵³ U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 447 : « Les fins de chapitre sont des lieux de réception privilégiés, où l'attention s'affûte, où le lecteur, encouragé par la proximité de l'interruption, devient tout œil et tout ouïe. Ce sont des lieux de tension, où l'on attend avec anxiété la synthèse, la leçon, l'élément qui donnera sens au segment qui précède ou qui réitérera la promesse d'une signification future. »

¹⁵⁴ U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 380 : « L'intertitre agit d'abord comme élément du dispositif – ce qui n'était évidemment pas le cas du titre principal. En désignant l'unité, il creuse aussi la coupure du chapitre ; il annonce par sa présence même l'ouverture d'un nouveau segment, et suscite chez le lecteur les réactions – de remémoration, de synthèse ou d'anticipation – que détermine cette hâte textuelle. S'il ne constitue pas à lui seul le chapitre, l'intertitre en signale à tout le moins l'existence, et remplit ainsi un rôle de *démonstration dispositive*. »

¹⁵⁵ U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 381 : « Le titre de chapitre peut établir avec la matière ou la forme du segment une relation métaphorique, symbolique, allusive, métatextuelle ou ironique, qui tient à la fois de la description et de la connotation, en leur donnant une impulsion résolument dialogique, voire dialectique. Il s'agit de ce que je nommerai ici, fort simplement, la fonction de *commentaire*. »

enchaînées. Georges Mathieu propose de parler d'enjambement et de rejet dans les enchaînements de chapitre¹⁵⁶. Des entrées ou sorties peuvent coïncider avec ces coupures, mais pas nécessairement, et le cadre ne change pas. On a ainsi de très fréquentes superpositions locales, les chapitres débordant les uns sur les autres¹⁵⁷, ou les épisodes couvrant plusieurs chapitres.

Ces superpositions peuvent être dissimulées ou au contraire exhibées par les titres : dans *Montée des périls*, on a un enchaînement dramatique des chapitres 5 à 7, intitulés respectivement « Rêverie de Briand sur le pouvoir d'un seul », « Gurau fait antichambre », puis « Gurau et Briand ». Ce fil narratif se fait ensuite plus discret, pour ressurgir au chapitre 32, intitulé « Coïncidence fâcheuse entre une démarche de Gurau chez Briand et une lettre de menaces ». Ces chapitres sont donc inscrits dans une trame narrative, qui s'étend localement et parfois jusqu'à l'échelle d'un tome entier. Les chapitres 10 à 22 de *Le Monde est ton aventure*, par exemple, constituent une séquence suivie.

Ces narrations locales étirées peuvent elles-mêmes être inscrites dans des fils narratifs plus étendus, attachés en particulier à l'apprentissage d'un protagoniste. Les principales incarnations de ces fils narratifs (à part Jallez et Jerphanion dont la présence est la plus massive) sont Louis Bastide, Haverkamp et Françoise. L'unité d'une trame narrative est en général incarnée par un sujet focalisateur. On a donc une narration à foyers multiples, différenciée en fonction des rapports entre auteur et personnage, de l'étrangeté radicale (Quinette ou Vorge) à l'empathie et la délégation de la parole. Les phénomènes d'éclipse et de reprise des différents fils peuvent conduire à parler de tressage narratif – image qui implique l'entrecroisement des motifs mais insiste sur la linéarité du récit global, plutôt que sur l'idée d'une composition architecturale.

¹⁵⁶ G. Mathieu, *Changer de chapitre dans Les Misérables*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 44.

¹⁵⁷ Dans la typologie qu'il propose des ruptures capitales, Ugo Dionne propose d'appeler « enclenches » les conclusions de chapitre à la faveur desquelles les sections de l'intrigue se chevauchent, s'emboîtent à la manière des pièces d'un engrenage. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, la fin d'un volume peut être l'occasion d'annoncer le volume suivant. Les transitions sont ainsi très souvent ménagées par l'apparition d'une expression qui sera reprise dans le titre à venir. La fin des *Amours enfantines*, ainsi, laisse apparaître l'Éros de Paris qui lui succédera : « Tout cela n'empêche pas un Éros lucide, venu au monde avec le siècle, de se mêler à la foule et d'écouter la rumeur. Il a regardé la longue rue, la vallée de béton et de fer pour la rivière des hommes nouveaux ; et le ciel, sans aucune rose. Le temps de l'acier au vanadium lui réserve de belles compensations. », *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 485. Voir encore l'annonce de *Recherche d'une église* à la fin des *Humbles*, et celle de la mission à Rome à la fin des *Créateurs*.

Cette logique linéaire est concurrencée par une logique de « contrepoint » ou d'échos non systématiques. La disposition des chapitres peut avoir pour effet de souligner l'unité de tel ou tel tome, en assurant un bouclage. Le premier chapitre de *Montée des périls*, « Banlieue Nord », est ainsi ressaisi par le dernier, « Encore banlieue nord ». *Naissance de la bande* s'ouvre sur Françoise riant face au miroir et se clôt sur l'intérêt inquiétant que Nodiard a pour elle. Parfois, c'est l'artifice d'un rapprochement qui est souligné. *Comparutions* s'ouvre ainsi sur un bref paragraphe qui souligne la coïncidence des retours à Paris de Jallez et Haverkamp et la similitude de leur état d'esprit, mais insiste sur l'évitement de leur rencontre¹⁵⁸. La coïncidence est donc une pure suggestion de *dispositio* à l'usage du lecteur. Ces suggestions, qui esquissent toujours plus qu'elles ne dessinent un dessin d'ensemble à demi-effacé, prennent le plus souvent la forme de boucles, parallélismes ou antithèses. Voici par exemple l'explicit du premier chapitre des *Amours enfantines* :

Pendant que Jerphanion méditait sur les toits de l'École, peut-être Wazemmes, explorant pour Haverkamp les petites rues d'un quartier excentrique, mais se frottant pour son compte aux diverses particularités de la vie, s'interrogeait-il une fois de plus sur le point de vue de « on ». Les deux jeunes gens, qui appartenaient au même âge de l'humanité, semblaient ainsi, chacun à leur façon, s'incliner devant la sagesse collective. Mais leurs deux façons étaient bien différentes et tendaient à des conclusions pratiques tout autres. Ce que Wazemmes demandait à « on », c'était des conseils, ou même des « tuyaux », sur l'art individuel de vivre. Tandis que pour Jerphanion le problème était de savoir comment un homme peut, par la force de l'idéal, accoucher la Société de l'avenir qu'elle contient¹⁵⁹.

C'est une pratique du contrepoint, non au sens musical mais au sens rhétorique, que développe Romains – contrepoint qui lui permet d'établir une disposition minimaliste, mais persistante.

Une trame d'échos permet au lecteur de circuler d'un volume à l'autre. À l'échelle de la composition d'ensemble, il faut tenir compte de la continuité qui se joue entre chapitres et tomes, dans la mesure où la différence d'échelle entre ces deux unités textuelles tend à se résorber. Une fois la parution achevée, chaque tome peut devenir un chapitre de l'ensemble. À la faveur de cet emboîtement, tous les titres de volumes sont à la fois des intertitres (par rapport à l'ensemble) et

¹⁵⁸ « Pierre Jallez et Frédéric Haverkamp quittèrent Londres vers la même heure, le même matin de février 1928, à destination de Paris ; mais ils n'eurent aucune occasion de se rencontrer (...) Il y eut pourtant quelque similitude dans leur état d'esprit ; autant que pouvait le permettre la différence de leur condition et de leur nature. Tous deux se trouvèrent en proie, le long du parcours, à ce besoin qui parfois nous prend de considérer notre vie à bonne distance, et d'en juger le développement avec une sévérité objective. » ; *Comparutions*, HBV 4, p. 377.

¹⁵⁹ *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 324.

des surtitres¹⁶⁰ (par rapport aux chapitres). Les seuils des tomes ne sont pas plus soulignés que ceux des chapitres. La logique chapitrale l'emporte même sur la logique volumique, dans la mesure où une même séquence narrative peut déborder d'un tome à l'autre¹⁶¹.

Tout le travail sur les titres reflète une tendance au contrepoint, que Romans a réparti en deux procédés : les symétries transversales et longitudinales. Les symétries « transversales » sont indiquées d'un volume à l'autre par les titres, qui suggèrent un système d'analogies et de contrastes entre deux visions, comme « deux pentes sur lesquelles la lumière se distribuerait »¹⁶². La logique binaire préside à la séparation des volumes, comme au chapitrage. L'antithèse la plus spectaculaire oppose *Les Superbes* et *Les Humbles*, dans la mesure où cette distinction est développée comme une théorie inconsciente de l'abbé Jeanne¹⁶³, vision dualiste de la société entière. Mais d'autres paires se détachent : *Les Amours enfantines* et *Éros de Paris*, consacrés au rapport entre sentiments et sexualité, qui se succèdent ; *Recherche d'une Église* et *Recours à l'abîme*, consacrés au thème balzacien de la société secrète, à laquelle répond la paire *Naissance de la bande* et *Comparutions* ; *Prélude à Verdun* et *Verdun*, consacrés à la guerre ; *Crime de Quinette* et *Vorge contre Quinette*, la paire disjointe du grand criminel. On peut encore réunir des ensembles géographiques, avec les volumes consacrés à la province : *Province*, *La Douceur de la vie*, *Journées dans la montagne* ; et à la politique internationale, avec deux paires successives : *Mission à Rome* et *Le Drapeau noir*, *Cette grande lueur à l'Est* et *Le Monde est ton aventure*. Les effets de réseau et d'échos sont donc à la fois fréquents et déviés.

Le contrepoint le plus spectaculaire, cependant, réside dans l'arche qui est dessinée entre *Le 6 Octobre* et *Le 7 Octobre*, et soulignée par les titres des chapitres. Cette arche est légèrement déviée, puisque le premier tome comporte 25 chapitres, alors que le dernier en compte 26. Le

¹⁶⁰ Ugo Dionne propose trois rôles essentiels du surtitre : directive d'interprétation, contrat cyclique et marqueur d'une position dans l'ensemble. Il note pour les intertitres une fonction d'*indexation*, qui aide le lecteur à se repérer, les intertitres formant un livre en raccourci. Voir U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 34 et p. 381.

¹⁶¹ Voir par exemple l'enchaînement entre *Les Créateurs* et *Mission à Rome*, qui s'ouvre par le compte-rendu d'une conversation qui a eu lieu à la fin du tome précédent.

¹⁶² HBV 4, p. 1174.

¹⁶³ « Il y avait donc probablement chez l'abbé Jeanne, derrière son catholicisme tout à fait orthodoxe, un système du monde plus caché, ou du moins l'ébauche d'un tel système. », *Les Humbles*, HBV 1, p. 952. L'abbé Jeanne conçoit effectivement chacun comme situé d'un côté ou de l'autre de cette ligne de démarcation. Romans recule comme à l'habitude devant le risque d'un systématisme qui serait fatalement manichéen : « Ce que l'on peut dire d'abord, c'est que déjà dans le monde social avec lequel il entrait en contact, dans cette foule humaine qui allait et venait autour de lui, se faisait spontanément à ses yeux une séparation. Qui n'était pas brutale, qui ne coupait pas les liens de fraternité, qui n'était pas dictée non plus par aucune théorie sociale ou politique. Mais tout de même une séparation. », *ibid.*, p. 953.

cycle par ailleurs ne se boucle pas sur lui-même, mais offre le mince espoir d'une avancée¹⁶⁴. Ceci se retrouve dans les titres parallèles des chapitres : alors que le chapitre d'ouverture reçoit le même titre (« Par un joli matin Paris descend au travail »), ce sont les chapitres 2 et 3 respectivement qui reçoivent le parallélisme suivant, dont le deuxième terme connaît la même légère amplification : à « Peintres à l'ouvrage. Femme qui dort » répond « Dentistes à l'ouvrage. Pavieurs qui dépaivent. Femme qui dort. » Le chapitre 4 du *6 Octobre* est parallèle au chapitre 5 du *7 Octobre* (« Clanricard, l'instituteur, parle aux enfants du grand péril de l'Europe » et « Clanricard parle aux enfants du grand péril de l'Europe »). Le rapprochement entre le 6 et le 7 octobre semble inclure l'action de tout le roman dans l'espace d'une ou deux journées. Les paires et l'arche pointent vers une tension entre logique dramatique ou narrative (raconter une histoire unifiée) et logique descriptive (couvrir peu à peu tous les pans de l'univers).

La saisie du chapitre est donc fluctuante, entre une valeur locale majoritaire et une valeur architecturale diffuse. Ce différentiel suggère plusieurs parcours de lecture dans l'œuvre. Plusieurs programmes narratifs et esthétiques y sont réalisés conjointement. Il faut réinscrire le travail du chapitrage dans une poétique marquée par l'expérimentation simultanée : l'ensemble des chapitres consacrés au développement de l'unanimisme construit la « symétrie longitudinale » annoncée par Romains.

Ce que l'unanime et la simultanéité font au chapitre

Un ensemble de chapitres, marqués par l'imaginaire unanimiste, réunis par la symétrie « longitudinale »¹⁶⁵, offrent un parcours de lecture concurrent à la logique narrative. Le roman-fleuve est en effet la forme qui s'impose à Romains, par son ampleur et la variété de ses moyens, pour conclure le développement de sa théorie unanime : cette ligne directrice se greffe donc sur les chapitres de facture traditionnelle. Ces chapitres sont une variante de la « scène » telle qu'on

¹⁶⁴ Contrastée cependant par nombre de titres qui font référence au passé ou à un souvenir ritualisé : ch. 7 « Pèlerinage à la rue Sampeyre », ch. 8 « Une terrasse de Vichy et un revenant », ch. 11 « Avant de retrouver Monseigneur », ch. 13 « Le déjeuner avec Monseigneur. Un souvenir », ch. 14 « Chez Odette. Un projet digne du passé », ch. 16 « Étrange lettre de Bussière. Quinette ressuscité », ch. 18 « Maillecottin et la chaîne. Le scherzo de la *Pathétique* », ch. 20 « Jallez et Françoise parlent d'amour. M. Hauptet évoque des ombres », ch. 25 « Petite cérémonie conjuratoire de l'amitié et de l'amour ».

¹⁶⁵ « (...) dans le sens longitudinal, je prévoyais plusieurs morceaux d'ensemble, placés à des distances à peu près égales, et qui ramasseraient la situation, rassembleraient les décors, les lieux, les personnages, et répondraient pleinement ainsi aux vœux de l'unanimisme. » ; HBV 4, p. 1174.

l'a définie : répartis de manière non systématique, mais dans la plupart des tomes, ils sont caractérisés par un chronotope unique et une action multiple. Leur structure reflète donc, en réduction, la structure générale du roman-fleuve.

L'entrée dans le texte est marquée par le simultanéisme, qui s'étend sur les six premiers chapitres, marqués par une unité de temps (rythmée au début par le retour de l'expression « À la même heure »), et une dispersion des personnages dans différents lieux. L'écriture simultanée entraîne une fragmentation exceptionnelle du chapitre. Dans le premier chapitre, un texte continu offre une description fragmentée par les alinéas ; dès le second, la logique du personnage et du décor l'emporte et prend les dimensions du paragraphe, puis du chapitre entier. Une continuité est donc ménagée entre description simultanée et scène.

Dans le chapitre d'ouverture, c'est la lecture du journal qui vient fournir une justification narrative à l'écriture simultanée : « Les gens, tout en marchant, lisaient leur journal. Et juste au moment où, enjambant un ruisseau, ils reniflaient une bouffée doucement écœurante, ils tombaient sur un article intitulé *La saleté de Paris* »¹⁶⁶. À mesure que ces lecteurs anonymes parcourent la page de journal, les événements politiques et sportifs sont juxtaposés, comme ce sera le cas dans le premier chapitre du *7 Octobre*. La page de journal représente ainsi la mosaïque de faits détaillée par le chapitre¹⁶⁷. Il faut ici faire un détour par les travaux de Marie-Ève Thérenty, qui a mis en évidence les rapports réciproques qui se nouent entre presse et roman dès le XIX^e siècle¹⁶⁸. Les éléments qu'elle inscrit dans la « matrice journalistique » d'une écriture renouvelée ont tous une pertinence dans la perspective poétique du roman-fleuve : elle retient les notions de *périodicité* (cette dernière intervenant nécessairement dans une narration cyclique), d'*actualité* (pertinente dans l'hyperréalisme historique du roman-fleuve), de *collectivité*, et enfin d'« *effet-rubrique* ». La rubrique indique le retour périodique d'un thème commun, à réinscrire dans une typologie sociale d'ensemble. En termes structurels, elle peut être rapprochée de la tresse narrative qui se noue dans les romans-fleuves¹⁶⁹, ou trouver un écho dans le caractère d'encyclopédie fragmentaire qu'ils prennent¹⁷⁰.

¹⁶⁶ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p 14.

¹⁶⁷ Ce jeu est reconduit dans *La Chronique des Pasquier*, p. 183.

¹⁶⁸ M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, p. 20 : « la Littérature s'approprie, sans forcément le clamer, les résultats du laboratoire journalistique aussi bien en matière de rapport au temps, à l'information, au lectorat que d'écritures de faits divers, de chroniques, de reportages, qu'elle transfère et décale constamment avec des enjeux parodiques et poétiques (...) ».

¹⁶⁹ M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, p. 78 : « La rubrique manifeste l'existence d'une temporalité plus pérenne que l'éphémère du quotidien : elle établit une continuité de lecture de numéro en numéro. Elle crée le cadre

De fait, Romains s'appuie pour l'écriture des quatre premiers volumes sur des éphémérides¹⁷¹ : il relève des informations dans les numéros du 3 au 30 octobre 1908 de *L'Éclair* et du *Matin*, ainsi que dans *L'Illustration*, du 26 septembre au 7 novembre, puis les combine avec des éléments du plan. Romains y puise faits divers, images (notamment de mode) et objets, nouvelles politiques et internationales, actualité culturelle. L'enjeu de ce procédé n'est pas tant l'ancrage dans le réel que la quête d'une composition radicalement nouvelle, que fournit la page de journal : juxtaposition d'éléments hétéroclites dont la disposition reste accidentelle, motivée seulement par les contraintes imposées par le volume respectif des textes, la dimension visuelle de la mise en page, et la simultanéité des événements. Cette composition entraîne une transformation des habitudes de lecture, sur laquelle s'attarde le narrateur du *7 Octobre* :

Le travailleur d'octobre 1933, en route vers son travail, est plutôt un homme debout, serré entre beaucoup d'autres, sur la plate-forme d'un tramway de banlieue. Il a une main tendue au bout du bras pour s'accrocher tant bien que mal à une barre, à une courroie. De l'autre main il tient un journal plusieurs fois replié, qu'un voisin écrase contre lui. Il fait des prouesses de jongleur pour continuer de page en page la lecture d'un article, car les journaux ont justement inventé de couper ceux de leurs articles qui ont quelque intérêt en au moins deux tronçons qui, de la page 1 à la page 7, se dissimulent comme des chenilles dans l'herbe¹⁷².

Le chapitre entier développe le thème de la folle consommation des nouvelles, à travers le développement du journal et de la radio : du *Figaro* à la presse ouvrière, les nouvelles les plus diverses sont passées en revue au discours indirect libre, qui passe de la troisième personne au « nous »¹⁷³. L'écriture simultanée s'inscrit donc dans une esthétique du collage dont le caractère avant-gardiste ne doit pas être atténué. Elle s'impose également pour rendre compte d'une cité grouillante et polymorphe, qui constitue le sujet de roman moderniste par excellence. Quels choix de poétique l'influence du journal impose-t-elle ?

dans lequel le quotidien devient lisible. Les rubriques constituent l'invariant du journal et renvoient à sa position idéologique et esthétique : elles s'opposent par leur permanence à une information forcément labile. Le journal invente donc un système complexe et quelque peu disparate d'ordonnement du monde avec une typologie qui porte autant sur le monde que sur l'écriture qui dit le monde. »

¹⁷⁰ M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, p. 356 : « Nous suggérons par exemple d'étudier de manière systématique l'intrusion de la matrice médiatique en Littérature en montrant les effets de la périodicité (livraisons, cycles, séries), de la collectivité (écritures en collaboration, travail sur la polyphonie), de la rubricité (travail sur la contrainte volumétrique, sur le chapitre) et de l'actualité (émergence du roman contemporain, du roman parisien, du roman-chronique, du roman-reportage) sur la Littérature. » Notre compréhension de ses catégories diffère quelque peu de ce que propose Marie-Ève Thérenty, qui vise à couvrir un corpus beaucoup plus large, mais ne vérifiant pas nécessairement tous les critères – ce que fait le roman-fleuve.

¹⁷¹ *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, t. 1, p. 223 sq.

¹⁷² *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 930.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 931.

Trois principes, selon Marie-Ève Thérénty, ordonnent la construction du journal : *fragmentation, circulation, montage*. Ils sont déjà mis en œuvre dans la *Comédie humaine*¹⁷⁴, et jouent à plein dans *Les Hommes de bonne volonté*. Circulation et montage trouvent un symbole visuel dans le trajet du petit Louis Bastide, accroché à son cerceau, et dont le parcours, dans « Le grand voyage du petit garçon » (ch. 17), précède directement le morceau simultanée de la « Présentation de Paris à cinq heures du soir » (ch. 18). Le montage est indiqué par des transitions lisibles, mais qui échappent aux personnages, comme la première phrase du chapitre 17 : « Clanricard n'avait pas vu passer Louis Bastide, et son cerceau. » L'explicit du chapitre assure la transition vers la représentation collective : « L'enfant de Paris, en cherchant à reprendre haleine, aspire un bruit de destinées qui lui arrive de partout¹⁷⁵. » La narration simultanée du chapitre 18 constitue un point d'orgue, fait d'un montage serré de paragraphes à l'imparfait duratif, faisant alterner scènes urbaines et évocation des trains qui convergent vers Paris. Petit à petit, l'écriture simultanée, marquée par le collage, fait émerger une unicité du collectif. Cette émergence se concrétise de manière quasi fantastique à l'explicit du chapitre, qui décrit la ville comme un corps céleste lourd, déformant l'espace-temps par son poids – variation poétique sur la théorie de la relativité :

La ville palpait comme un rayonnement se renverse. Pour lancer dans les deux sens tant de matière humaine, le centre n'avait pas eu besoin de bouger. S'il lui avait bien fallu agir, ce n'était pas à la dure façon ouvrière d'un cœur vivant qui tour à tour, et sans répit, se distend ou se ramasse, aspire ou refoule, et pour qui rien ne se fait seul. C'était plutôt à la façon royale de ces structures physiques qui, par leur seule présence, apparemment immobiles et inertes, modifient autour d'elles une zone d'univers, y déchaînent, y orientent des forces, des flux, des radiations¹⁷⁶.

L'écriture simultanée, par les rapports apparemment arbitraires qu'elle oblige à établir dans l'espace narratif, a pour Romains une fonction indicielle et pédagogique : elle doit apprendre au lecteur à voir les liens invisibles qui sont les traces de l'unanime. La simultanéité doit déclencher pour le lecteur l'intuition collective, et lui donner le sentiment d'une unité sous-jacente : telle est la ligne de force que l'on peut reconstruire en reliant les chapitres simultanés.

Les *ensembles* sont des chapitres, ou des portions de chapitres, parfois de simples pages, où l'auteur s'efforce de saisir et de suggérer directement une réalité collective grande ou petite (un

¹⁷⁴ M.-È. Thérénty, *La littérature au quotidien*, p. 89.

¹⁷⁵ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

groupe, une ville, une société tout entière), et d'en faire sentir la structure, le dynamisme, les mouvements, d'habituer le lecteur à les apercevoir suivant les lois d'une perspective « sociocentrique ». Les *simultanités* sont formées par des juxtapositions de scènes et de situations qui se produisent en divers lieux au même moment ou à de faibles intervalles, et que l'auteur isole du complexe social, amène en pleine lumière pour obtenir un effet qu'il souhaite. Cet effet peut être d'abord d'évoquer en général la multiplicité interne de la vie collective, et les colorations spéciales qu'elle revêt dans tel ou tel cas. C'est comme une ébauche qui suggère imparfaitement ce que serait une conscience totale et omniprésente qui promènerait dans son propre contenu un faisceau de clarté s'arrêtant sur un point puis un autre¹⁷⁷.

Alors que les *simultanités* se constituent en chapitres par l'assemblage de différentes vignettes, les ensembles sont caractérisés par leur perspective collective. Le sujet évoqué par le narrateur hésite entre un pluriel englobant et un singulier collectif. En réalité, la distinction entre ces deux types de chapitres n'est pas optimale pour l'analyse : le foyer collectif unique et la fragmentation focale sont en général coprésents. Ce sont des moments de rassemblement des personnages, liés par leur proximité dans l'espace du texte et dans le temps. L'écriture des *Hommes de bonne volonté* vise donc à provoquer chez le lecteur une épiphanie de l'unité ou de la cohérence cachée que représentent les « unanimes », êtres collectifs fugitifs.

Le chapitre entre reprise et déprise

Il faut dès lors réévaluer la fonction du chapitre. Loin d'assurer un bouclage périodique du sens pour le lecteur, le découpage du roman-fleuve vise à faire saisir au lecteur quelque chose d'insaisissable, qui dépasse la perception individuelle. Il faut donc revenir du pôle du lecteur vers celui de l'auteur, et se demander si le rôle principal du chapitre n'est pas de permettre une démultiplication narrative ancrée dans la vision du monde que Romains veut retranscrire.

Le chapitre joue comme un *principe de variation*, dans la mesure où il brise la linéarité du discours romanesque. La nécessité de proposer un nouveau titre, de recommencer une narration suscite une générique importante – qu'autorise le genre englobant du roman. Pour compléter la typologie genettienne de *Seuils*, Ugo Dionne délimite cinq fonctions de l'intertitre : démonstration, identification, description, commentaire¹⁷⁸, indexation¹⁷⁹. Si toutes ces catégories

¹⁷⁷ Jules Romains, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », citée dans le *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 31, 1983, p. 12.

¹⁷⁸ « Le titre de chapitre peut établir avec la matière ou la forme du segment une relation métaphorique, symbolique, allusive, métatextuelle ou ironique, qui tient à la fois de la description et de la connotation, en leur donnant une impulsion résolument dialogique, voire dialectique. Il s'agit de ce que je nommerai ici, fort simplement, la fonction de *commentaire*. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 381.

permettent de faire l'inventaire des titres de chapitres, ce sont les fonctions d'identification et de commentaire qui l'emportent très nettement, et non la fonction d'indexation, comme on aurait pu s'y attendre en présupposant que le dispositif chapitral était destiné à fournir un ensemble de repères au lecteur. La fonction primordiale de ces intertitres s'avère programmatique : ils participent à un emballage rythmique et générique du roman. Ces titres ne reflètent pas l'unité stylistique qui se maintient au fil du texte (unité cependant infléchie par l'investissement de la narration par le point de vue de personnages d'horizons différents), mais revendiquent une multiplicité discursive et générique.

Cette multiplicité évoque une superposition de points de vue qui peut rappeler le cubisme d'Ortega, le Picasso des *Hommes de bonne volonté*. Fragmentation et simultanéité sont d'abord suggérées par les rythmes binaires, variations sur le contrepoint évoqué plus haut : « Neuf heures du matin chez les Saint-Papoul et les Champcenais », « Les difficultés de la peinture et les plaisirs du Pari Mutuel », « Deux forces. Deux menaces ». Mais ce travail du contrepoint, lié à l'aspect social du récit, est concurrencé par d'autres modèles littéraires. On peut déceler une référence à Hugo dans la tonalité de trois autres titres : « Un enfant du siècle », « Le grand voyage du petit garçon », « Wazemmes rencontre l'avenir »¹⁸⁰. Deux autres évoquent le vaudeville : « Les confidences d'un député de gauche à sa maîtresse » et « La dame de l'autobus ». Certains reprennent la topique de titres de tableaux et évoquent l'art pictural, comme « Peintres à l'ouvrage. Femme qui dort », « Ouvriers parisiens », ou encore « Le rendez-vous ». Les titres de *Crime de Quinette* font place à l'esthétique de la nouvelle : « Branle-bas chez Quinette », « La papetière de la rue Vandamme », « Au bord du canal », « Une conversation profitable ». Les titres de chapitre suggèrent donc une variation générique plus importante que celle qui est effectivement réalisée ; ils renvoient à la nécessité d'une multiplicité de points de vue pour appréhender une société et un moment historique que leur proximité et leur confusion rend singulièrement fuyants.

En indexant les différents chapitres sur autant de points de vue internes, en cultivant la variation générique, Romans instaure une polyphonie, et fait du roman-fleuve le lieu où de multiples voix viennent s'entrecroiser. Un dialogisme s'instaure ainsi, qui avertit le lecteur contre

¹⁷⁹ Voir U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 381.

¹⁸⁰ On aura encore « Haleine de l'abîme » (*Recherche d'une Église*, ch. 23), « Spiritus flat » et « Résidus de la tempête. Un programme de recherches » (*Les Créateurs*, ch. 6 et 7) – où la tempête a évidemment eu lieu « sous un crâne ».

le discours préformaté des politiques, manifesté en particulier par l'inadaptation de certains titres au contenu qu'ils sont censés annoncer. On pense à ces titres de chapitres tirés du diptyque de la guerre : « "La victoire en chantant" », « Une certaine espèce de peur », « Un endroit d'où on a une jolie vue », « Comment on devient un grand chef », « Comment on écrase un front », « "C'est effrayant !" », « Comment Verdun arrive à tenir » : expressions toutes tirées d'un discours officiel dont les efforts pour donner le change se trouvent sapés, à l'intérieur des chapitres, par le point de vue des poilus.

Le chapitre constitue enfin un principe de variation structurelle. Sa fonction n'est pas seulement de couper le discours ou d'organiser les éléments narratifs pour que puisse se dégager l'image de la mosaïque, mais avant tout de marquer le *recommencement perpétuel de la genèse textuelle*. Répartir les intrigues et le discours permet en réalité d'amplifier le texte, jusqu'à lui donner des dimensions qui feront disparaître le principe d'organisation. C'est en cela que le chapitre comme matrice fictionnelle crée un effet de réel : le roman-fleuve construit un monde possible en s'appuyant sur une combinatoire potentiellement indéfinie. À cet égard, son fonctionnement est proche du feuilleton. La fonction matricielle prend le pas sur la fonction architecturante du chapitre, et le principe d'ordre se renverse en principe de désordre.

La rupture chapitrale est ainsi fondamentalement ambiguë : c'est la porte ouverte à l'interprétation et l'anticipation, tout comme le souligne Jacques Dürrenmatt pour la ponctuation et la division. « L'ambiguïté s'incarne dans le souffle retenu, explique-t-il. Ponctuation et division signalent l'incertitude du sens, engagent à tenter de démettre le vague qu'elles ont elles-mêmes instauré¹⁸¹. » Or cette incertitude exige un Lecteur Modèle prêt à composer avec cette incomplétude : « De là, la possibilité d'un lecteur frère capable d'accepter l'entrée dans un espace textuel à chemins multiples sans attendre le sens ultime, prêt à composer avec l'inachèvement, à trouver sa place mouvante dans le chaos réinventé¹⁸². » Or c'est précisément au rassemblement de ces lecteurs frères que travaille Romans lorsqu'il s'adresse aux « bonnes volontés », depuis la préface jusqu'au terme du parcours, en passant par les diverses *captatio benevolentiae* rédigées au fil de la publication. Le discours auctorial vise ainsi à compenser l'autonomie accrue que le roman-fleuve impose au lecteur.

¹⁸¹ J. Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*, p. 89.

¹⁸² *Ibid.*

Les chapitres esquissent en effet des parcours de lecture différenciés. Les résumés situés en fin de volume sont souvent des phrases nominales et pourraient se confondre avec les titres, mais ils sont présentés en continu (avec quelques alinéas et paragraphes), à la fois reliés et séparés par des tirets. Les résumés fournissent une vue d'ensemble alternative, qui ne se superpose pas avec la table des matières. Par la multiplication des appareils paratextuels, de modes d'indexation du texte dont aucun n'est satisfaisant, fichier ou index des personnages, ou autre, Romains parvient paradoxalement à faire ressentir le caractère proprement insaisissable de son roman-fleuve. Ce paradoxe se retrouve dans le dispositif de la *Chronique des Pasquier* : les chapitres n'ont pas de titre, mais une « Table des chapitres » à la fin regroupe des résumés qui imitent des titres de chapitres. La fonction d'indexation, attendue pour un résumé, est largement détournée : les intertitres ont une fonction programmatique, et invitent à lire tel ou tel chapitre sous l'angle de tel thème ou de tel genre du discours. On a essentiellement des effets d'annonce (« Premières considérations sur les lentilles » ou « Première apparition de Désiré Wasselin »), des noms génériques (« Grande scène de la malédiction paternelle », « Variations sur le thème de l'éternelle jeunesse », « Dénombrement des malheurs imaginables et prélude au sommeil », « Dialogue dans la cuisine », « Harmonies imaginaires »), parmi lesquels l'emportent les genres musicaux¹⁸³. Ces titres ont aussi une dimension parodique, qui aurait été un principe de perturbation important au fil de la narration elle-même. Cette indexation fournit donc un parcours de lecture alternatif, et non parallèle au texte.

L'effet de sens principal du chapitrage renvoie bel et bien à une perception démultipliée du réel, bien plus qu'à un *vademecum* destiné au lecteur. Face au roman-fleuve, le lecteur se retrouve dans la position de Wazemmes, à l'explicit du 6 *Octobre* : « Pour profiter de tout ce qu'il aurait besoin de sentir ce soir en même temps – c'est la première fois qu'il lui vient une pareille idée, la dernière fois aussi, peut-être – Wazemmes entrevoit avec étonnement qu'il lui faudrait une âme plus spacieuse que la sienne¹⁸⁴. » Le roman-fleuve envoie de multiples signaux au lecteur, mais contourne les lieux attendus du repérage.

¹⁸³ Voir *La Chronique des Pasquier*, p. 1355 sq.

¹⁸⁴ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 172.

4.2.2. Structures de répétition

Florence Goyet voit dans l'épopée une « gigantesque machine à penser »¹⁸⁵ : elle montre que la forme épique, en permettant à deux visions du monde antagonistes de s'affronter, permet de développer une réflexion politique non encore conceptualisée. Cette forme est essentiellement marquée par les structures de répétition : Florence Goyet insiste sur la place du couple épique, du parallélisme et de l'antithèse¹⁸⁶. « Ce sont les conflits apparemment psychologiques, ce sont la ritualisation du combat, le recours aux récits annexes, la juxtaposition et la variation, les parallèles, homologues et antithèses, qui font jouer les notions problématiques et permettent d'élaborer une vision profonde de la réalité¹⁸⁷. », conclut-elle. Le lien entre le déploiement d'une pensée politique dans l'épopée et une poétique fondée sur la répétition était déjà perçu par Thibaudet dans le cycle zolien – dont le commentaire prend des résonances programmatiques.

Or Zola a créé, seul de son groupe, dans le sillage de Flaubert, le naturalisme épique. Son style est naturellement, et d'ailleurs assez grossièrement, épique, épique par son mouvement oratoire, épique par les lieux communs, les épithètes prévues, la redondance de mots, de clartés, d'explications, épique par la prépondérance de la description, des ensembles, des groupes, des êtres collectifs, épique par l'adoption qu'en a faite une certaine partie évoluée du peuple, l'instituteur, l'ouvrier instruit, et qu'en a faite aussi le sympathisant aux prolétaires, épique enfin par sa marche vers une thèse, comme l'*Énéide* ou *Les Martyrs*¹⁸⁸.

L'épique se caractérise donc par une écriture répétitive, une focalisation sur le groupe, sa réception et l'influence qu'il a exercée sur l'évolution d'une société, et son orientation politique. Le critère premier de la redondance est au fondement de ce système. Les contours du destinataire s'y détachent : le roman zolien rejoint le caractère fondamentalement adressé de l'épopée. Selon Zumthor, c'est le système de répétition inhérent à la poésie orale qui interpelle le destinataire et appelle au partage du texte : « Sous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive

¹⁸⁵ F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 7.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 11. Zumthor fait de la répétition le schéma structurel fondamental de l'épopée, en proposant une acception plus large de la notion de formule, développée dans les travaux fondateurs de Parry et Lord. La formule ne serait plus ainsi un élément rythmique prédéterminé et purement métrique, mais elle regrouperait tous les phénomènes de reprise qui contribuent à l'établissement d'un rythme singulier de la narration. Voir D. Madelénat, *L'épopée*, p. 73 : « L'épopée, loin d'être une forme simple, (...) se constitue de récurrences et de dualités complexes : dans l'opposition entre le récit et l'histoire ; dans les répétitions, les symétries ou les antithèses, les dédoublements de figures, de formules, d'épisodes. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁸ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1583.

constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur¹⁸⁹. » Cette sollicitation de l'interlocuteur du texte est reconduite vis-à-vis du lecteur.

De même, le roman-fleuve instaure un système de répétitions emboîtées¹⁹⁰ qui constitue pour le lecteur un moyen d'orientation essentiel. Une première structure de répétition est installée par le réseau des personnages. Les traits du héros peuvent être reconduits au-delà de la mort par leur descendance : de même que le prince André laissait un fils, Nicolas, Jacques en laisse un, Jean-Paul, ainsi que Marc Rivière, Vania. Une deuxième structure répétitive prend la forme épique de scènes formulaires ou topiques : scènes de promenade dans Paris, puis de banquet, dans *Les Hommes de bonne volonté* ; monologues intérieurs lyriques et ekphraseis musicales de *Jean-Christophe*, *stream of consciousness* d'Annette Rivière, dans *L'Âme enchantée*, etc. À une échelle plus réduite encore, le roman-fleuve est le lieu du leitmotiv, à l'instar du roman de Proust. Celui-ci est particulièrement présent dans *Les Thibault*, où certains éléments de portrait, comme le parfum au vétiver que porte Jérôme de Fontanin ou le collier d'ambre de Rachel, accompagnent les personnages à la manière d'une épithète homérique. La répétition informe décisivement, aussi bien à l'échelle stylistique qu'à l'échelle globale, la lecture du roman-fleuve. En cela, le genre renoue avec le contrat de communication qui était celui de l'épopée – texte de dimensions immenses, cependant accessible à la compréhension car marqué par un ensemble de repères, ces derniers permettant à l'auditeur de s'orienter par l'exercice permanent de la mémoire, et au rhapsode de retenir toujours plus de vers pour que le partage du récit puisse se poursuivre indéfiniment.

Géométrie de la répétition : parallélisme, symétrie

¹⁸⁹ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 143.

¹⁹⁰ Zumthor montre que la répétition joue à tous les niveaux : « Le rythme résultant de la récurrence se marque à tous les niveaux de langage ; l'oralité ne favorise pas les seuls échos sonores. Répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, de groupes prosodiques ou syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de mots, de phonèmes, mais aussi d'effets de sens : le discours fait également feu de tout bois. La répétition se soumet à la régularité du parallélisme, opposant les membres deux à deux ; ou bien elle s'affranchit de cette règle numérale. Elle se localise à tels emplacements privilégiés, ou envahit le texte. Elle reprend identiquement son thème, ou opère une variation partielle ; elle se construit en consécution rigoureuse ou selon diverses modalités d'alternance. » ; P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 142.

La multiplication des effets d'échos permet de dessiner peu à peu des lignes, des réseaux, voire des plans du roman-fleuve. Le roman se présente au lecteur comme un espace à cartographier. Toutes ces métaphores renvoient à un phénomène de spatialisation imaginaire qui émerge aussi bien pour le critique cherchant à établir une vision synoptique, que pour le lecteur qui parcourt le roman-fleuve en cherchant ses repères. Tout bon roman, rappelle Henri Godard, comporte des effets de répétition et de symétries : c'est par là que le romancier parvient à convaincre le lecteur qu'il fait œuvre¹⁹¹. Loin de s'affranchir de cette logique, le roman-fleuve l'accentue au contraire : la cohérence du texte fait de plus en plus problème à mesure qu'il s'étend, si bien que les repères doivent être multipliés. Pour autant, cela n'implique pas qu'ils soient plus visibles, car le travail de l'oubli joue également à un niveau supérieur¹⁹². Comme la lecture est nécessairement échelonnée et dispersée, sur des années, voire des dizaines d'années en ce qui concerne la publication initiale, la lecture du roman-fleuve relève moins d'une expérience de la durée que d'une fragmentation temporelle telle que le temps de la lecture prend la forme de l'espace. On l'a vu, ce sont des métaphores spatiales (le bâtiment, la promenade, etc.) qui permettent de programmer différents modes de lecture au fil du texte. On voudrait ici faire l'hypothèse que la démultiplication des effets de répétition, conjuguée à la définition réflexive du roman-fleuve comme un espace à parcourir pour le lecteur, font basculer le lecteur du côté de la « forme spatiale » que mettait en évidence Joseph Frank dans la poésie et le roman modernistes. Vu le succès critique de cette notion et son utilisation récurrente, Frank précise que la forme spatiale est limitée aux textes dont elle constitue l'effet de lecture principal – des textes qui exigent d'être lus plus en tant que configurations spatiales qu'en tant que continuums

¹⁹¹ H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, p. 191 : « Tout roman traditionnel de quelque valeur contient de ces échos ou de ces symétries. Le lecteur les note et les enregistre au fur et à mesure plus ou moins consciemment, et en retire le sentiment d'une cohérence, qui joue un rôle déterminant dans la conviction qu'il se forme peu à peu d'être en présence d'une œuvre véritable. Mais cette cohérence ressortit alors aux éléments de l'histoire, et sa force de conviction est d'autant plus grande qu'elle ne paraît, de la part du romancier, ni voulue ni préméditée, pas même consciente, ou à peine. »

¹⁹² Dans *L'Âme enchantée*, l'effet d'arche principal est assuré par le rappel d'un rêve où Annette a failli se noyer, dans les toutes premières pages, lors de la visite finale à l'auteur : « — ...Je viens de sombrer dans le passé. J'ai revu, je revois (Dieu ! que c'est loin !) un étang rouge, au milieu des bois. Je m'y baignais, j'ai retrouvé, dans son eau d'or, la vase qui colle sous mes talons et les lianes grasses autour de mes cuisses... (Non, vous ne pouvez pas comprendre !...) J'ai bien failli m'y enfoncer, il m'en a fallu de la peine, jusqu'à ce que l'écluse fût ouverte !... Comment ? Je ne sais... Sûrement pas par mes seules forces. Seule, je n'aurais pu... Mais elle s'est ouverte, et le flot de l'eau morte s'est écoulé, le flot de l'eau d'or, de l'eau qui dort, – et moi, dedans – s'est écoulé dans l'eau vivante, dans la rivière. Et la rivière s'écoule vers la mer. Je suis sauvée... » (*L'Annonciatrice*, p. 1447). Une note de l'auteur renvoie le lecteur au début du texte : l'auteur préfère assurer la visibilité de l'arche.

temporels¹⁹³. On se demandera donc si (et comment) tous les phénomènes de reprise textuelle qui apportent une structure au roman-fleuve parviennent à construire cette « forme spatiale ». On se propose pour ce faire de parcourir les formes de répétitions, des plus explicites aux plus implicites.

Le point de départ est la répétition littérale, en réalité très rare dans le roman-fleuve (qui néglige ainsi une ressource poétique fondamentale dans la stylistique moderniste). Le seul phénomène de reprise textuelle nette se joue entre les ouvertures du premier et du dernier volume des *Hommes de bonne volonté*, chapitres tous deux intitulés « Par un joli matin Paris descend au travail ». À l'incipit du 7 *Octobre*, il s'agit pour le narrateur de faire le bilan de « l'onde historique » qui a couvert les vingt-cinq années du récit :

De ses collines, de ses plaines faiblement surélevées et penchantes, Paris descend au travail. Son mouvement est un peu le même qu'il y a vingt-cinq ans, un peu autre. Comme le centre a bougé vers l'ouest, beaucoup d'itinéraires, à partir des quartiers périphériques et des faubourgs, se sont inclinés aussi du côté du couchant. Mais surtout ce remuement matinal a gagné en ampleur et en complication¹⁹⁴.

La première phrase est une citation, mais le narrateur paraphrase aussitôt le discours du 6 *Octobre*. Le texte se répète, pour mettre en valeur la variation historique. C'est la question d'un bégaiement de l'histoire qui est ici envisagée, alors que la guerre pouvait faire croire à un point de non-retour. L'hypothèse du recommencement est assumée et dépassée à la fois par la variation. Le phénomène se poursuit au-delà de cette ouverture, puisque les incipits des deux deuxièmes chapitres sont parallèles, à la fois dans la syntaxe et dans les éléments de décor qu'ils installent.

Rue Montmartre, bien qu'il soit près de neuf heures, et que les amendes pour retard menacent, plusieurs passants sont arrêtés devant une boutique. La rue grouille derrière eux, les frôle de son mouvement, les sollicite, comme le courant d'une rivière les herbes du bord. Mais ils sont provisoirement enracinés. Il faut dire que la boutique est attirante pour les yeux comme un aquarium. Elle est haute. Une vaste glace la sépare de la rue. Derrière la glace, des spectacles singuliers se déploient, arrosés par une lumière abondante¹⁹⁵.

¹⁹³ Voir J. Frank, « An Answer to Critics », *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1981.

¹⁹⁴ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 929.

¹⁹⁵ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 17-18.

Seuls le lieu et le spectacle ont changé, de l'autre côté de cette vitrine de la modernité, qui rappelle cet autre aquarium de curiosités sociales qu'est la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec.

Rue de la Chaussée d'Antin, bien qu'il soit près de neuf heures et que les amendes pour retard menacent, plusieurs passants sont arrêtés devant une boutique. La rue grouille derrière eux, les frôle de son mouvement, les sollicite comme le courant d'une rivière les herbes du bord. Mais ils sont provisoirement enracinés. Il faut dire que la boutique leur offre un spectacle fascinant¹⁹⁶.

Le changement de lieu initial est corrigé par l'extension de la citation sur plusieurs phrases, avant que la logique de la variation ne l'emporte à nouveau. Une dialectique de la répétition se joue ici. Le narrateur attire l'attention sur la différence qu'inclut nécessairement toute répétition, au-delà de la différence d'ancrage temporel entre deux occurrences. Même dans les phrases citées, la ponctuation est différente, ce qui suggère une différence de souffle, une occurrence de parole différente, sinon un énonciateur différent. La répétition, même textuelle, ne se conçoit pas sans variation : c'est pourquoi, peut-être, la citation est le seul phénomène de répétition qui ne joue pas de rôle majeur dans l'économie du roman-fleuve.

Inversement, la variation ne se conçoit pas sans répétition : elle instaure un principe de comparaison et pousse à mettre en relation des éléments que relie un thème. Les parallélismes qu'elle instaure peuvent fournir les lignes de force essentielles d'un texte dont le sujet réside dans un élément matriciel, à partir duquel la variation permet de développer un complexe d'intrigues. La fonction première de la variation, ainsi, est génératrice. La première inflexion esthétique que connaissent *Les Thibault*¹⁹⁷ se joue précisément avec l'adoption de ce principe générateur, dans *La Belle Saison*. Le roman est organisé autour de trois intrigues parallèles (histoire de Rinette, histoire de Jacques, histoire d'Antoine) qui se croisent et s'interrompent régulièrement. Cette structure en traits d'union permet de faire alterner les tonalités et ainsi de décliner des variations sur l'échec amoureux. Ce thème délimite un récit qui se clôt sur deux ruptures, avec le départ parallèle de Jacques et de Rachel¹⁹⁸. La concomitance des intrigues amoureuses appelle à

¹⁹⁶ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 937.

¹⁹⁷ Martin du Gard la commente en termes culinaires : « Mais le côté "galantine" de ce livre, le truffage des chapitres, les épisodes interrompus puis repris, je crois que c'est un progrès sur les précédents. » ; Lettre à André Gide du 30 avril 1923, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 220.

¹⁹⁸ Le départ de celle-ci à l'aube, à la fin de *La Belle Saison*, répond au départ avorté de Jacques, pendant la nuit. Voir *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 1046 sq. On apprendra dans *La Sorellina* (p. 1166) que les départs définitifs de Jacques et de Rachel ont coïncidé.

l'analogie, et permet au lecteur de suppléer le départ de Jacques, dérobé en une ellipse. Le parallélisme concourt à la prévisibilité de l'intrigue. Ce départ s'inscrit en outre dans une autre série parallèle : celle des fugues de Jacques. Celles-ci scandent le récit en soustrayant le personnage à l'attention du lecteur, et déterminent l'alternance d'éclairage entre Antoine et son frère¹⁹⁹. Le départ de Jacques, simplement suggéré dans *La Belle Saison* (courant et riant sur la route après la scène excessivement romanesque où il embrasse l'ombre de Jenny) reproduit la fugue du *Cahier gris*²⁰⁰. Le parallélisme joue aussi entre les deux retours, à la fin du premier tome et dans *La Mort du père*, par le chemin de traverse du souvenir : « Et tout à coup un souvenir précis, cuisant : cet emprisonnement dans cette cage de verre auprès d'Antoine, cette happée silencieuse : le retour de Marseille après la fuite avec Daniel²⁰¹ ! » La prison de verre de l'ascenseur réapparaît dans *L'Été 1914*, quand Jacques revient rue de l'Université :

Seul, l'ascenseur n'avait pas changé. C'était toujours le même déclic, bref, puis ce flottement de chaînes et ce borborygme huileux précédant la mise en marche, que Jacques à chacun de ses retours, n'entendait jamais sans un serrement de cœur, sans revivre soudain l'un des plus cruels instants de son enfance humiliée : sa rentrée à la maison paternelle après la fugue... C'était là, seulement là, dans cette étroite cabine où Antoine l'avait poussé, que le fugitif s'était vraiment senti repris, happé, impuissant... Son père, le pénitencier... Et maintenant Genève, l'Internationale... La guerre, peut-être²⁰²...

Le parallélisme a donc plusieurs fonctions : il est à la fois un instrument de compréhension, un principe d'expansion et de structuration du texte, et un relais pour le thème mémoriel, qui gagne en importance au fil du roman-fleuve.

Mais le parallélisme peut aussi permettre d'appréhender le contraste entre les éléments ou les situations qu'il met en comparaison : il est tentant, dans ce cas, de parler de symétrie, le

¹⁹⁹ La façon la plus économique de décrire la structure des *Thibault* est en effet de séparer les unités selon le frère auquel on s'attache : dans les deux premiers volumes, Antoine doit retrouver Jacques ; dans le troisième, qui joue un rôle de pivot, leur présence est équilibrée ; dans les trois suivants Jacques est absent et Antoine doit une nouvelle fois partir à sa recherche ; dans *L'Été 1914* c'est Jacques dont nous suivons les pas, jusqu'à sa fuite définitive dans la mort ; la disparition d'Antoine à son tour est le sujet d'*Épilogue*. On a donc à peu de choses près une structure encadrante : Antoine/Jacques/Antoine, qui est plus équilibrée qu'on ne pourrait le croire, dans la mesure où *L'Été 1914* a un volume presque équivalent aux six volumes précédents. Voir la lettre à André Gide du 31 août 1939, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 185 : « Il était utile, aussi, comme l'a fort bien vu Jean [Schlumberger], pour rétablir l'équilibre en faveur d'Antoine, d'opposer finalement sa raison, sa bonne foi, ses solides vertus, à la sympathique et folle impétuosité de son jeune exalté de frère. Il était temps de revenir à lui. Cela aussi, on s'en apercevrait mieux si on relisait l'œuvre de bout en bout. Ainsi achevée, cette œuvre m'apparaît très équilibrée. »

²⁰⁰ Ce premier volume est doté d'une unité d'action beaucoup plus nette que celle des autres volumes. La fugue circonscrit le temps narratif. Le roman s'arrête quand ils reviennent à la maison, et pour Jacques aucune évolution ne s'ensuit. C'est un roman de formation ironiquement renversé.

²⁰¹ *La Mort du Père*, O.C. 1, p. 1269.

²⁰² *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 116.

travail de transformation mis en place par cette dernière permettant d'obtenir l'image renversée d'un objet. Deux objets symétriques seront donc à la fois semblables et antithétiques. Là encore, la symétrie génère des effets de sens par comparaison. Dans *La Belle Saison*, une symétrie s'établit entre Gise et Jenny, les deux figures féminines qui gravitent autour Jacques. Ces deux figures exceptionnelles sont éclaboussées de lumière à l'explicit de deux chapitres successifs²⁰³, l'une par la lumière du soleil, l'autre par celle des étoiles. Cette position parallèle établit une antithèse entre un personnage plein de vitalité (Gise est caractérisée par le motif du « jeune animal ») et un personnage caractérisé par l'angoisse, une célébration de la vie et une certaine attirance pour la mort. Le contraste apparaissait déjà en reflet inversé dans la couleur de leur peau, brûlée par le soleil dans le cas de Gise, très pâle pour Jenny. Cette symétrie fait signe vers l'hésitation de Jacques entre Jenny et Gise, l'une représentant un attachement spirituel et l'autre une attirance sensuelle, hésitation qui ne sera révélée que dans les tomes suivants²⁰⁴. Les traits de caractère de Jenny et de Gise s'appellent les uns les autres, pour qu'elles incarnent à elles deux les deux pôles de la féminité.

Un même effet de contraste est établi peu à peu entre l'histoire de Jérôme et de Rinette et celle d'Antoine et Rachel. Cette figure de Belle Juive qui semble tout droit sortie d'un roman de Balzac représente pour Antoine un exotisme quasi baudelairien, là où Jérôme se contente du dépaysement breton²⁰⁵. Alors que l'idylle d'Antoine se noue au grand jour, la liaison de Jérôme de Fontanin est tenue secrète et n'émerge que par bribes²⁰⁶. Antoine méconnaît un grand amour, alors que Jérôme ne s'élève jamais au-dessus d'une trivialité renforcée par la conviction comique de sa propre grandeur d'âme. Ironiquement, l'histoire des retrouvailles de Jérôme et Rinette est plus sordide que la rupture entre Antoine et Rachel, et le profond romanesque de la lettre perdue (où elle lui annonçait sa grossesse) ne dédouane en rien le personnage. La symétrie qui se dégage entre les deux histoires appelle le lecteur à un scepticisme accru vis-à-vis de l'ingrédient

²⁰³ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 911 et p. 923.

²⁰⁴ Lorsque qu'Antoine lit la nouvelle de Jacques (*La Sorellina*), puis lorsque celui-ci s'en explique quand son frère aîné va le chercher en Suisse (*La Mort du Père*).

²⁰⁵ Le sort de Rinette cadre parfaitement avec le scénario que fournit Anne Martin-Fugier dans *La place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004. En cela, le personnage relève pleinement de l'univers du roman naturaliste.

²⁰⁶ Son développement parcourt toute *La Belle Saison* : on l'entend d'abord comme une histoire anonyme (p. 842), puis on apprend que Thérèse de Fontanin a écrit à une certaine Victorine Le Gad pour retrouver Jérôme (p. 843) ; puis le lecteur est témoin de l'attitude étrange de Rinette, dont le vrai nom est mentionné en passant, envers Daniel (p. 951). Alors que le lecteur a déjà en main tous les éléments nécessaires pour comprendre, Jérôme reçoit enfin la lettre, perdue pendant deux ans, dans laquelle Rinette lui annonçait qu'elle était enceinte et réclamait son aide (p. 1009).

romanesque de la relation amoureuse, et fait de *La Belle Saison* une comédie pathétique de la vie sentimentale.

Ces quelques exemples ont montré des occurrences jouant à un niveau macrotextuel, mais de façon ponctuelle. Il faut donc faire varier l'échelle et s'attacher à un autre type de répétition, à la fois plus ponctuel et plus systématique. Un type de répétition intermédiaire répond à une contrainte technique du roman-fleuve : l'échelonnement de la publication d'un roman-fleuve et la possibilité d'y entrer par une porte latérale rendent nécessaire la présence de sommaires. Chaque volume doit comporter un rappel de tous les éléments de l'intrigue qui pourraient s'avérer nécessaires à la compréhension. Ce phénomène est accentué par le fait que les parties des *Thibault* sont inégalement connues. *L'Été 1914* est l'entrée alternative la plus probable. Se pose dès lors la question de l'insertion des sommaires : ils doivent être suffisamment discrets pour que le lecteur qui lit en continu ne les décèle pas ou ne perçoive pas leur redondance. Au début de *L'Été 1914*, Martin du Gard nous livre un résumé énumératif des deux premiers volumes, sous forme de souvenirs de Jacques²⁰⁷ ; pas de mention de Jenny, alors que l'intrigue sentimentale qui lie les deux personnages date de *La Belle Saison*. Les éléments de la relation amoureuse ne sont rapportés qu'avec les réflexions de Jenny, vaincue par la confrontation avec Jacques²⁰⁸. L'information contenue dans les sommaires est ainsi répartie et synthétique. Au début de *l'Épilogue*, toutes les informations sont fournies à nouveau²⁰⁹, sur le même plan, avec l'addition de la grossesse de Jenny, qui correspondait à une ellipse narrative. Ainsi, le sommaire inclut un élément d'information nouveau, comme s'il était parfaitement naturel d'entrer dans *Les Thibault* par l'épilogue. Tous les éléments de ce fil sentimental sont traités sur le même plan dans le sommaire, qu'ils soient apparus au cours du roman ou qu'il faille inférer ce qui s'est passé. Grâce à cette variation, le sommaire trouve une pertinence en dehors de sa fonction récapitulative. Par sa récurrence obligatoire et sa fréquence, le sommaire fournit une ligne mémorielle au lecteur. Mais les phénomènes de répétition les plus prégnants se jouent en réalité à un niveau plus rapproché, et joignent des occurrences plus nombreuses encore.

²⁰⁷ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 50.

²⁰⁸ *Ibid.* 2, p. 266.

²⁰⁹ *Épilogue*, O.C. 2, p. 768. Par la suite, certains événements qui se sont déroulés pendant l'ellipse qui sépare *L'Été 1914* et *l'Épilogue* sont donnés dans deux autres sommaires, isolés dans la narration par des parenthèses, p. 792 et 793. On a un dernier sommaire du début de la guerre effectué par Jenny, p. 879 : elle reproduit exactement le schéma de son histoire avec Jacques, les errances parisiennes et le retour rue de l'Université le soir, en parcourant les mêmes lieux.

*Le fil rouge*²¹⁰ ou l'usage du motif

La pratique du motif est le phénomène de répétition à la fois le plus diffus et le plus massif dans le roman-fleuve. J'entendrai ici par motif un élément verbal ou thématique qui constitue une répétition textuelle périodique²¹¹. Le motif n'a pas de forme préétablie : il ne se définit que par sa récurrence. Le terme de « motif » a des implications à la fois visuelles et musicales, qu'il nous faut éclairer ici. Le motif est originellement visuel, mais ce caractère est reconduit dans le contexte de la lecture. Sa récurrence, en effet, le rend aisément décelable par un lecteur qui est porté à le reconnaître comme (auto-)citation, et par conséquent à le détacher du texte, sur l'espace de la page. Le motif fait partie des procédés qui interpellent le lecteur, attirent son attention sur la surface de la page, et rendent ainsi le texte visible en plus d'être lisible. Le motif est également lié au domaine musical, parce que son influence sur l'esthétique romanesque semble coïncider avec l'émergence d'une nouvelle structure opératique, développée entre autres par Wagner (référence mise à distance par Rolland et assumée par Duhamel) : la mélodie continue peut se substituer à la logique dramatique de l'alternance entre airs et récitatifs, pauses et narration ; dès lors, le seul repère qui peut permettre à l'auditeur une certaine intelligibilité de la musique est, précisément, le retour des motifs. Le point commun entre cet aspect visuel et cet aspect musical est l'invisibilité potentielle du motif. Même lorsqu'il est décelé, le motif ne constitue qu'un aspect parmi d'autres de l'expérience de lecture (sauf dans les cas extrêmes, comme *Ulysses* ou *The Waste Land*, où le motif est le ressort premier de la structure). En

²¹⁰ Christophe Pradeau donne dans une note de *L'Idée de cycle romanesque*, p. 17, l'origine de l'expression de fil rouge : « On nous parle d'une pratique singulière, qui est de règle dans la marine anglaise. Tous les cordages de la flotte royale, du plus fort au plus faible, sont tressés de telle sorte qu'un fil rouge les parcourt tout entiers et qu'on ne peut pas l'en extraire, sans que l'ensemble se défasse, et le plus petit fragment permet encore de reconnaître qu'ils appartiennent à la couronne », Goethe, *Les Affinités électives*, traduit de l'allemand par J.-F. Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 192.

²¹¹ On voudrait ici combiner les définitions littéraire (« Élément thématique ou narratif ») et musicale (« Phrase mélodique possédant un sens expressif propre, qui parvient à prendre un certain relief dans une œuvre musicale (ou une partie de celle-ci) et qui en assure l'unité. ») données par le Trésor de la Langue Française Informatisé ; <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=401141520;r=1:nat=:sol=0>. On a préféré ce terme plus souple à celui de leitmotiv, qui implique un systématisme plus grand et dont voici la définition musicale : « Formule mélodique ou harmonique destinée à caractériser de façon constante un personnage, une situation, un état d'âme, un objet » ; puis la définition littéraire : « Idée, formule qui revient de façon constante (dans une œuvre littéraire, un discours de propagande ou de politique) avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante. », <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=401141520>.

Le *Dictionnaire des termes littéraires* le définit comme « Élément de sens récurrent dans une œuvre ou une série d'œuvres » (p. 313), tandis que le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau insiste sur son caractère matriciel : « c'est l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature » (p. 1033).

musique, le motif n'est pas reconnu à la première occurrence, ni même à la deuxième, mais se construit au fil des écoutes. Les motifs s'adressent donc aux marges de la perception et de la conscience du lecteur²¹². Étudiant le formalisme de Queneau, qui fait courir au roman le danger de l'artifice, Henri Godard conclut à l'ambition « d'une construction non pas exhibée mais repérée ou pressentie par le lecteur, à défaut d'être seulement sentie comme elle l'est en musique »²¹³. La structure doit être, paradoxalement, à la fois présente et dissimulée : souterraine, comme celle des romans-fleuves. Le narrateur de *L'Âme enchantée* annonce cette discrétion du motif : « Le lecteur retrouvera, dans le tome suivant, le ressouvenir, dans l'esprit d'Annette, de son passage en Italie et des rencontres qu'elle y a faites, à son retour de Roumanie. Il n'est pas temps de les conter : leur trace en elle semble effacée. Les images dorment. Elles se réveilleront²¹⁴. »

La question de la réception du motif est donc centrale, et permet de décliner ses fonctions. Il n'est pas évident que le motif vise à renforcer la lisibilité du texte. On peut concevoir que les récurrences textuelles aident le lecteur à s'orienter, mais aussi, à l'inverse, qu'ils accentuent la dimension proprement esthétique de la réception : rendre le texte plus « visible » peut le rendre d'autant moins lisible, en lui faisant rejoindre le paradigme de l'écriture poétique. Il faut donc voir si la logique du motif l'emporte sur la dynamique narrative et causale.

L'identification est la fonction première du motif. Dans *Siegfried* par exemple, Sieglinde raconte à la Walkyrie qu'un voyageur a assisté à son mariage, sans savoir qu'il s'agissait de Wotan, caché sous les traits du Wanderer. Mais le thème du Walhall intervient à ce moment du récit : le spectateur est donc à même d'identifier le mystérieux visiteur, alors que les protagonistes ignorent son identité. Permettant de reconnaître un personnage non nommé, le motif constitue un procédé privilégié du roman populaire, qui ménage au lecteur le plaisir de la reconnaissance et de l'anticipation. Jacques, au début de *L'Été 1914*, est introduit par sa description physique, où le lecteur reconnaît la mèche rousse qui ornait déjà ses portraits d'adolescent. Dans l'épopée, le motif confirmait déjà l'identité d'un personnage ; certains jouent

²¹² Selon Claude-Edmonde Magny, c'est par le cinéma que le roman peut assimiler cette leçon, qu'a déjà comprise Dos Passos : « apprendre à utiliser les marges de la conscience du lecteur, sans croire perdu tout détail qui n'est pas clairement interprété par celui-ci, sans tenir pour nulles les significations qui demeurent implicites » ; Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 68.

²¹³ H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, p. 195.

²¹⁴ *L'Annonciatrice*, p. 854, note.

dans le roman-fleuve le rôle d'épithètes homériques. À Jérôme de Fontanin²¹⁵ sont associés une allure de prince oriental et un parfum de citronnelle ou de vétiver (ou de limonade, pour Rinette). Les motifs définissent métonymiquement le personnage, mais ils ont également une signification contextuelle : ils sont liés à la séduction qu'exerce Jérôme et que ressent toujours Thérèse. Ils orientent le lecteur vers une vérité que le personnage ne saurait arriver à énoncer consciemment. Comme les épithètes homériques²¹⁶, les motifs descriptifs ont donc à la fois une fonction de scansion et d'explication.

Le motif pousse à reconfigurer le texte selon une logique différente de la ligne claire de la narration. Il ouvre des voies de communications entre des épisodes et permet ainsi de matérialiser différentes lignes narratives. Le motif essentiel de l'amour entre Jacques et Jenny est ainsi celui de Jenny au piano, exprimant par l'intermédiaire de Chopin les sentiments qu'elle ne peut formuler verbalement. On suit ainsi le retour de l'étude de Chopin, à quatre reprises, de *La Belle Saison* à *L'Été 1914*²¹⁷, où le retour du motif est déclenché par la réminiscence :

Des cahots secouent la voiture ; les ressorts, les arceaux de bois gémissent. (...) Ces heurts, ce bruit ont éveillé dans la mémoire de Jacques un rythme, une phrase musicale, tendre et nostalgique, et que, d'abord, il ne reconnaît pas... L'étude de Chopin ! Jenny... le salon de Maisons-Laffitte... Le salon de l'avenue de l'Observatoire... Le soir, si proche, si lointain, où, sur sa prière, Jenny s'est mise au piano...

Le souvenir ressurgit comme par une synesthésie, et couronne le moment crucial de la mort de Jacques. Le motif du piano est repris avec variation dans *Épilogue*, par le truchement d'Antoine : « Chaque buisson, chaque tournant d'allée où se posait son regard, lui redevenait immédiatement familier. Les sons d'un piano, qui arrivaient jusqu'à lui par bouffées, évoquèrent soudain une vision d'autrefois : Gise, juchée sur un tabouret, sa natte sur le dos, et ânonnant des gammes sous le double contrôle de la vieille mademoiselle et d'un métronome au rythme impératif²¹⁸... » Le lecteur reconnaît le motif amoureux de la femme au piano. Les deux couples, Jacques et Jenny,

²¹⁵ Voir ainsi dans le premier volume, p. 659, p. 933, p. 1020 ; et à sa mort, dans le second volume, p. 191, p. 258.

²¹⁶ Dans le cas d'Homère, la recherche a longtemps soutenu, à la suite des travaux fondateurs de Milman Parry, que les motifs répondaient essentiellement à une nécessité rythmique ; les perspectives actuelles ont tendance à rendre un peu de leur sémantisme et de leur singularité à ces épithètes, en observant de plus près les variations qu'elles peuvent connaître. Citons par exemple, pour les tenants de la versification formulaire, M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1971, et A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960 ; pour une approche plus nuancée, G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, et plus récemment E. Bakker, *Poetry in Speech*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

²¹⁷ *Les Thibault*, O.C. 1, p. 965, p. 1180 ; O.C. 2, p. 573, p. 723.

²¹⁸ *Épilogue*, O.C. 2, p. 849.

Antoine et Gise, sont ainsi mis en parallèle, ce qui met en évidence le croisement entre le personnage à la fois enfantin et sensuel de Gise et le personnage adolescent, déjà trop adulte, et rétif à toute sensualité, de Jenny.

Le motif amoureux lié à Antoine tout au long de l'intrigue est celui du collier d'ambre : cet objet matériel représente bien le caractère circonscrit du motif. Il évoque le souvenir de Rachel dans ce qu'il a de sensuel ; sa couleur et son parfum en font un objet mémoriel et déclencheur de synesthésie. Le collier est introduit dès le lendemain de la rencontre, lors du deuxième portrait de Rachel (p. 893) ; Antoine le manipule au cinéma (p. 997), puis regrette de l'avoir fait lors du départ de Rachel, car son odeur lui reste sur les doigts (p. 1050) ; son souvenir intervient à nouveau juste avant l'entrée en scène décisive d'Anne, le collier d'ambre signalant le retour du fil amoureux (p. 1312) ; puis il revient à propos de l'odeur d'Anne (p. 199) et à nouveau lorsqu'Antoine apprend qu'il est condamné (p. 907). Les occurrences s'accroissent dans l'*Épilogue*, où Antoine rassemble ses souvenirs (p. 967, p. 974, p. 997), et le collier occupe alors ses pensées plus qu'il n'est prêt à l'admettre²¹⁹ ; enfin, le moment où Antoine a récupéré l'objet est évoqué à nouveau une dernière fois, sous la forme d'un souvenir (p. 1005). Avant même qu'Antoine en prenne conscience, la récurrence du motif révèle au lecteur la place majeure qu'occupe dans sa vie ce qui semble au départ une simple amourette. Rachel ne retrouve la place centrale qu'elle a en fait toujours occupée qu'à partir du moment où Antoine relit sa propre vie à la lumière de sa condamnation. Le motif peut donc créer une ligne signifiante : en l'occurrence, il prépare une épiphanie rétrospective pour le personnage masculin. Sa valeur est ici indiciaire, et sa récurrence préparatoire construit, à la marge du champ de vision du lecteur, un effet de vraisemblance.

On peut cependant se demander si le bénéfice principal du motif n'est pas d'ordre esthétique. Le motif crée des voies de traverse dans le texte, qu'il aide à reconfigurer ; il pousse à recomposer le texte selon une logique différente de celle qui gouverne un enchaînement causal. Une chaîne de motifs constitue une anaphore romanesque, dont le rôle n'est pas nécessairement didactique²²⁰ : elle inscrit dans le texte une forme poétique. Le texte se fait ainsi trame à la faveur

²¹⁹ *Épilogue*, O.C. 2, p. 997 : « Plus humiliant encore : pendant tout le séjour à Grasse, j'ai été obsédé par le regret d'avoir laissé ici le collier d'ambre. J'avais même pris la décision de le confier à Bardot, dès mon retour ici, en lui faisant promettre... de le déposer dans mon cercueil ! »

²²⁰ C'est le cas du motif de la lumière dans les chevelures, qui apparaît à maintes reprises dans *Les Thibault*, essentiellement à propos de Rachel, et constitue peut-être le ressort poétique essentiel du roman : voir O.C. 1, p. 886, p. 977, p. 1023 (« Et c'était vrai : lorsque la lumière baignait à plein la chair du visage et incendiait la chevelure, ce

de l'entrecroisement des motifs. Il faut à présent envisager le motif sous la forme plus explicitement musicale du *thème* – auquel les romans-fleuves, on l'a vu, font une place à travers paratextes et discours des personnages.

4.2.3. *Le paradigme musical*

Il faut bien dire que la musique est chez moi bien autre chose qu'un épisode... elle est l'essence de ma pensée créatrice – la pâte dont elle est faite ; toute création nouvelle m'apparaît musicalement... et ma composition et mon style obéissent à des lois musicales²²¹.

La récurrence de la notion de « thème » est la trace la plus explicite des interactions entre musique et esthétique romanesque mises en scène dans le roman-fleuve. En multipliant les champs de comparaison entre roman-fleuve et musique, les auteurs travaillent à justifier la référence à l'esthétique musicale. Le thème musical est tout d'abord présenté comme un mode d'ordonnement du texte : il suppose une structure discrète, fondée sur la récurrence. En cela, il se recoupe avec le motif. Mais le thème peut renvoyer aussi à un personnage qu'il incarne, voire à une voix. En outre, la combinaison des thèmes peut se faire plus intime encore que l'entrecroisement des motifs, dans la mesure où le paradigme musical autorise une superposition harmonique des thèmes. Ainsi, l'idée de thème peut donner une forme intuitive à la polyphonie romanesque comme superposition de voix et comme synthèse harmonique. Il faut penser à la partition d'orchestre, où les différents instruments, les différentes structures harmoniques sont représentées simultanément par la verticalité des accords. On interrogera la pertinence, pour

devenait une fatigue pour les yeux de la regarder longtemps. »), ainsi que p. 1036 (« Dans la semi-obscurité du wagon, sa chevelure, orangée et presque rose au plein jour, cessait d'avoir une couleur précise ; elle semblait d'une matière fluide, incandescente, soie métallique ou bien verre filé ; et la blancheur phosphorescente de sa joue donnait une apparence irréelle à sa chair. »).

²²¹ R. Rolland, Lettre à Martinet du 14 décembre 1918, citée par Maria Külle-Heeding, *Romain Rollands Visionäres Beethovenbild im "Jean-Christophe"*, Frankfurt, P. Lang, 1997, p. 79.

représenter la structure du roman-fleuve, de ce modèle de la partition, qu'il faut lire de manière à la fois tabulaire et linéaire.

Du motif au thème

Le retour du thème, au fondement de mainte forme musicale, est appliqué par Wagner²²² à une œuvre démesurée et cyclique. La référence à Wagner permet à Paul Adam ou Valéry d'élaborer des modèles d'écriture musicale, fondés sur le développement et l'entrelacement des thèmes plutôt que sur un enchaînement de péripéties²²³. Elle est par ailleurs assumée chez Duhamel, qui sème, dans la *Chronique des Pasquier*, diverses allusions portées par les personnages aux opéras de Wagner,²²⁴. Le roman-fleuve s'inscrit donc dans une tendance critique bien établie en tentant de s'approprier l'idée d'une structure musicale, même si les indications en termes de poétique restent toujours assez vagues. Romain Rolland propose de faire des sentiments et des passions la matière première du « roman musical » :

J'ai enfin trouvé la vraie nature du *Roman musical*.

L'ancien roman (littéraire) a pour matière les faits, et l'analyse des individus.

Le roman musical a pour matière le sentiment, – et de préférence les sentiments les plus généraux, sous leur forme la plus intense. Il ne doit pas les analyser (ce serait de la critique ou de la psychologie), mais les évoquer et les faire revivre sous le revêtement de telle ou telle apparence, de tel ou tel personnage, qui n'est là vraiment que pour *porter* ce sentiment, en être l'occasion, le maître ou la victime²²⁵.

C'est une conception proche de l'esthétique wagnérienne, dans laquelle plusieurs motifs, représentant des éléments thématiques ou des sentiments (solitude, désir, etc.), sont attachés à différents personnages. Le thème n'est pas aussi circonscrit que le motif, ce qui le rend plus

²²² Alors que l'on parle en général de leitmotiv chez Wagner, celui-ci emploie le mot *Grundthema*, qui renvoie plutôt au contenu du motif (un élément sémantique essentiel) qu'à sa récurrence.

²²³ Voir *La Crise du roman*, p. 391 sq. Jules Bertaut, dans *Les Romanciers du nouveau siècle* (Sansot, 1912, p. 189 sq.), tente de montrer que *Jean-Christophe* est doté d'une composition musicale, en l'absence apparente de toute composition.

²²⁴ Dans *Le Jardin des bêtes sauvages*, Valdo est comparé à Klingsor et initie Laurent au « jardin des filles-fleurs » (p. 157) ; Laure ressemble à Freia (*La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 402)

²²⁵ Texte cité par B. Duchatelet, *La genèse de Jean-Christophe*, p. 99 ; il s'agit d'un inédit repris dans *Pages du passé*, p. 8. Voir également la lettre plus célèbre à Malwida von Meysenbug du 10 août 1890 (Cahiers Romain Rolland n° 1, p. 26).

fuyant pour l'analyse²²⁶. Dans les propositions de Valéry, il pouvait, de même, caractériser aussi bien un sentiment qu'un personnage ou un décor :

Supposons qu'au lieu d'un refrain unique et monocorde on en introduise plusieurs, que chaque personnage, chaque paysage, chaque état d'âme ait le sien propre ; qu'on le reconnaisse au passage ; qu'à la fin de la pièce de vers ou de prose, tous ces signes connus confluent pour former ce qu'on a appelé le *torrent mélodique* et que l'effet terminal soit le fruit de l'opposition, de la rencontre, du rapprochement des refrains, et nous arrivons à la conception du leitmotiv ou motif dominant, qui est la base de la théorie musicale wagnérienne²²⁷.

Cette réduction au principe de l'esthétique wagnérienne permet effectivement d'en tirer un appareil critique, bien que relativement diffus. Cette orientation critique est relayée dans le roman-fleuve par l'intervention du narrateur, qui souligne l'association d'un personnage ou d'un moment avec un thème, appelé à devenir un « refrain ». C'est ainsi que tous les lieux où emménagent la famille Pasquier reçoivent de Cécile un baptême musical :

Cécile joua le choral en *sol* et Laurent dit avec gravité :
— La nouvelle maison est baptisée. Ce choral sera notre air pour le faubourg Saint-Antoine. Rappelle-toi, Cécile : tu nous as donné des chants pour chaque acte de notre vie, pour chaque saison, pour chaque événement, pour chaque pays, chaque rue, chaque demeure et même chaque chambre²²⁸.

Le motif prend la forme du thème, par l'association avec une citation musicale. Les personnages sont ainsi les premiers à commenter l'intrigue en termes musicaux, mettant en évidence les répons et les retours du thème. À Raymond Pasquier est associé le souci financier, qui prend une forme ironiquement musicale et ressurgit périodiquement : « Père avait l'air sombre, distrait. À deux ou trois reprises, il poussa ce long soupir à vocalises que je devais appeler le soupir de l'argent²²⁹. » Cécile est consacrée à la musique, et prend les contours d'une prêtresse ou d'une muse²³⁰. La promenade de Jallez et Françoise à Saint-Denis fait explicitement écho à sa

²²⁶ David Sices tente ainsi de délimiter trois motifs principaux de l'expressivité musicale de Rolland (et partant de *Jean-Christophe*) : « Each of these patterns or laws has a particular archetypal image attached to it which contributes to the metaphoric structure of Rolland's novel in a way resembling poetic or musical motive leitmotiv – rather than novelistic technique. », p. 28. Cette conception du motif peut rejoindre les techniques de la critique thématique, qui unifie différentes images en quelques images fondamentales. Il choisit ainsi le motif du fleuve ou de la vie comme durée (*Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 189 : « Ce sera une œuvre longue : car je ne sais pas voir une âme, en un moment précis, isolé, de son existence ; je ne la vois que dans la suite de son évolution. »), celui de la route en lacets qui représente l'alternance entre dissonance et résolution, comme dans l'œuvre musicale, et la maison, l'immeuble parisien, qui représente l'ambivalence entre un moi autonome et la réinscription dans une collectivité ; *ibid.*, p. 29.

²²⁷ Cet article de Valéry, intitulé « Sur la technique littéraire » (1888), est cité par Georges Piroué, *Proust et la musique du Devenir*, Denoël, 1960, p. 39.

²²⁸ *La Nuit de la Saint-Jean*, p. 409.

²²⁹ Voir *La Chronique des Pasquier*, p. 173, p. 202 et p. 337.

²³⁰ Voir *La Chronique des Pasquier*, p. 178, p. 192, p. 222, p. 239.

promenade avec Jerphanion, dans *Recherche d'une église*. « De même, explique Jallez à Françoise, nous avons déjà, toi et moi, un certain nombre de thèmes qui nous reviendront, en écho, tout le long de notre vie²³¹. » Un thème musical est déjà associé à Françoise : le scherzo de la *Pathétique* qu'elle fredonne, et qui constitue pour elle un signal de reconnaissance, depuis sa première occurrence au début de *Les Travaux et les Joies*²³². Les effets de rappel et d'annonce associés au thème se confondent, car il est également lié à l'attente de la rencontre décisive.

Mais tout se passe comme si les significations avaient subi un renversement subtil, et un degré supérieur de traitement. Le scherzo a déjà en effet la douceur du souvenir, mais il se souvient de ce qui n'est pas encore arrivé ; il se souvient de l'avenir ; il en parle comme d'une chose accomplie, que l'âme se plaît à revivre avec tendresse, dont elle se réjouit déjà dans une nuance de rêverie nostalgique, la plus grande joie commençant à se parer de nostalgie dès l'instant qu'on n'avance plus anxieusement vers elle et qu'on la possède, dès l'instant qu'elle fait partie de ce qui n'est plus à vivre pour la première fois²³³.

Le motif reconstruit et manifeste la continuité du temps. Le scherzo de la *Pathétique* joue le rôle d'un signal. Si l'avenir des personnages devient leur passé, cela fait de leur rencontre une scène de retrouvailles. Pour le lecteur qui connaît déjà ces deux personnages séparément, c'en est une. Le retour du scherzo de la *Pathétique* signifie l'importance dramatique et la charge émotionnelle d'une scène. La conscience qu'ont les personnages du retour du thème, et en particulier Jallez l'écrivain, montre que le roman ne fait que reconduire une forme qui se trouve déjà décelable dans la vie : « Il y a comme cela dans la vie des thèmes qui deviennent fondamentaux... qui sont nos clefs. Certains ne sont pas des idées... non... des souvenirs qui restent à leur état d'origine, tout en prenant une vertu étrange... ou bien des formules de la famille magique, qui n'ont pas de traduction en clair²³⁴... » Jallez formule ainsi l'intuition de la valeur plus esthétique qu'herméneutique du thème, qui vaut plus par sa récurrence même que par un sens auquel il renverrait.

Les thèmes sont reproduits et développés en un processus dynamique qui rappelle celui du développement et de la résolution en musique : dans *Jean-Christophe*, on suit la montée et la résolution de motifs tels que le fleuve, la référence à la peinture italienne qui accompagne les visages féminins, ou encore l'inspiration du compositeur. Kundera, chez qui la métaphore critique musicale est sans cesse retravaillée, souligne que la longueur du roman entraîne

²³¹ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1042.

²³² « Justement, depuis, le thème initial du scherzo est devenu pour elle une sorte de rappel, de chant d'avenir, mais de chant confidentiel, réservé à ceux qui savent entendre, aux élus. », *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 207.

²³³ *Naissance de la bande*, HBV 4, p. 207.

²³⁴ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1113.

nécessairement un processus de répétition et de tressage, une multiplication des échos : « car plus on avancera dans les salles de ce château, plus les échos des phrases déjà prononcées, des thèmes déjà exposés, se multiplieront et, associés en accords, résonneront de tous les côtés²³⁵. » Le thème permet de concevoir, au-delà d'un entrecroisement, une superposition de plusieurs éléments dont la résonance est simultanée. Le paradigme musical permet ainsi de développer l'idée d'une composition « symphonique ».

L'idée de symphonie

Lorsque Rolland revendique pour *Jean-Christophe* l'apport d'une poétique « symphonique », il fait référence à un ensemble de principes structurels importés de la composition.

Je souhaiterais notamment qu'on mît en lumière (ce qu'on n'a guère fait, jusqu'à présent) la personnalité, non seulement morale, mais artistique, de *Jean-Christophe*, – ce que l'œuvre peut avoir d'original, au point de vue littéraire, – et notamment, ses procédés symphoniques : – préludes et postludes, – thèmes conducteurs, – développements et crescendos symphoniques et rythmiques (comme l'ouragan de foehn et la révélation nocturne, à la fin du *Buisson ardent*), (ou dans l'orage de la création artistique au début de la *Révolte*) – coda – etc. Je me rends compte que ç'a été, en composant mes livres, ma constante forme de pensée²³⁶.

Les crescendos et decrescendos peuvent se détacher de façon aisément discernable pour le lecteur, par les changements de tonalité très nets qui s'opèrent entre les paragraphes, d'un passage lyrique à un passage narratif, à un passage satirique ou un fragment moraliste. De même, la structure par paragraphes rend possible le ménagement d'incipits et d'explicits remarquables – on pense aux premières pages de *L'Aube*, ou au spectaculaire « Dialogue de l'auteur avec son ombre » qui clôt *La Révolte* en une coda, passage stylistiquement autonome et commentaire sur les thèmes et l'action du roman. L'idée d'un thème développé jusqu'à sa résolution peut aussi être illustrée par le mouvement ascendant du roman, de coda en coda.

Permettez-moi de vous faire remarquer l'accord (ou la pensée), qui termine chacun des trois derniers volumes de *Jean-Christophe*. Pour *Les Amies*, c'est "Amour". – Pour *Le Buisson Ardent*, c'est "Foi" ("la lumière des cieux"). – Pour *La Nouvelle Journée*, c'est "Harmonie". (Et c'est pourquoi ce livre débute par une invocation à la *Musique*.) *Trois cimes. Chacune est plus*

²³⁵ M. Kundera, *Le Rideau*, p. 177.

²³⁶ Lettre de Rolland à Louis Gillet, *Cahiers Romain Rolland* n° 2, 1949, p. 263.

*élevée que celle qui précède*²³⁷.

Les cimes successives donnent l'idée d'un texte qui s'achemine par vagues vers son point culminant. La construction ascendante se traduit par le lyrisme et le volume croissants des trois textes qui donnent au roman une triple conclusion. Mais ces contraintes formelles restent en définitive diffuses, et ne suffisent pas à définir une poétique²³⁸.

La notion de symphonie, prise dans son sens étymologique, en revanche, joue à plein dans *Jean-Christophe* : il s'agit de donner naissance à un monde qui entre en consonance universelle, un monde parcouru par de multiples voix que le protagoniste parvient peu à peu à entendre, et à retranscrire dans sa musique²³⁹. Un système de correspondances est établi entre les voix de la nature, les personnages qui accompagnent Christophe, ses compositions et sa vie intérieure – il sera reconduit dans *L'Âme enchantée*, où un réseau d'images rassemble dans le monologue intérieur les personnages qui gravitent autour d'Annette, la perception de la musique, la maternité et l'activisme politique. La symphonie réunit tout ce qui résonne ensemble ou se rapporte à un même thème : elle est marquée par l'unité dans la variation²⁴⁰.

²³⁷ Lettre à Paul Seippel du 10 février 1913.

²³⁸ David Sices défend également l'idée d'une forme musicale chez Rolland, en reconnaissant le caractère insaisissable de cette forme : « If Rolland's novel is musical in its intrinsic nature, it is because he conceived it in the way he felt to be that of the symphonic composer. Like a symphony, the novel was for him an immense structure, paradoxically complex and simple at the same time, built on certain themes, rhythms, and dominant sentiments, dictated from the author's intuition of formless substance, having its own internal laws, and conceived in its architectural whole, its grand lines, from the beginning. » ; D. Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe : The Harmony of Contrasts*, p. 175-176.

²³⁹ Voir S. Zweig, *Romain Rolland*, Paris, Belfond, 2000. Zweig soutient que la musique constitue le principe architectural de *Jean-Christophe*. Il lie l'idée d'une structure musicale à celle d'un entrelacement des voix narratives. L'entrecroisement, la succession des voix l'autorise à employer un lexique musical, dans la mesure où les notions de voix, de thème sont également employées par les musicologues. Zweig souligne le mélange des voix dans les premières pages (p. 191) : « Peu à peu, l'espace se peuple d'êtres, de mélodies ; d'autres voix répondent à la voix timide de l'enfant, jusqu'à ce que celle de Jean-Christophe, puissante et mâle, et celle plus douce d'Olivier, modes majeur et mineur, dominant la phrase médiane. Et dans les intervalles, toutes les formes de la vie et de la musique se déploient en harmonies et en dissonances : tragiques accès de mélancolie comme en avait Beethoven, fugues géniales sur des thèmes artistiques, scènes de danse villageoise (comme dans *Le Buisson ardent*), hymnes à l'infini, et lieder à la nature, aussi purs que ceux de Schubert. Tout cela s'enchaîne de façon merveilleuse, puis ce flot soulevé se calme par miracle. L'agitation dramatique doucement s'apaise ; les dernières dissonances se fondent dans la grande harmonie. Et, au dernier tableau, la mélodie du début reparait accompagnée de chœurs invisibles : le fleuve grondant retourne à l'océan sans limites. » (p. 193-194). Mais l'entrecroisement des voix suppose une simultanéité et un contrepoint qui ne prennent pas dans *Jean-Christophe* le caractère systématique qu'ils peuvent avoir dans *Les Faux-Monnayeurs* ou le *Point Counterpoint* d'Huxley (à partir du modèle de la fugue), ou encore dans *L'Emploi du temps* (à partir de la forme du canon).

²⁴⁰ Ainsi de *La Belle Saison*, pour Martin du Gard : « C'est comme une symphonie, tout y est amour, et toutes les sortes d'amour y sont, et il n'y a rien qu'amour. Et ces différentes aventures, ces divers caractères sont enchevêtrés avec un art réel. Personne ne s'en apercevra peut-être. » ; 3 novembre 1922, *Journal*, t. 2, p. 343.

C'est dans ce sens que l'idée de symphonie est revendiquée par tous les romans-fleuves. Pour Romains, la notion d'une résonance globale est une composante essentielle de la mystique unanimiste. L'idée de consonance et d'harmonie donne également un sens supplémentaire à l'écriture simultanée : il s'agit de rassembler les voix et les sons du monde à un endroit et un moment transfigurés par la perception unanime. Le roman-fleuve se veut symphonique, parce qu'il aspire à se faire le lieu d'une polyphonie simultanée. Il est le lieu d'un lyrisme contemporain, un lyrisme non essentiellement personnel, mais ouvert à une multiplicité de voix. Il était impossible, pour Romains, de construire *Les Hommes de bonne volonté* comme autant de récits distincts : voici la réponse qu'il prépare à cette objection, pour la conférence de 1934 sur les 8 premiers volumes de ce roman.

1° Action toute différente sur sensibilité et imagination

(Symphonie – et suite de mélodies isolées)

2° Pertes des bénéfices du synchronisme

3° Tension unanimiste beaucoup plus faible

symphonie

polyphonie

Morceaux comme Présentation de Paris (1)

Le Vagabond (4)

Promenade de Haverkamp

L'avenue Hoche (5)

La visite des quartiers misérables (6)

Pulsation de Juillet (8)

N'auraient plus la même résonance²⁴¹.

Les références aux notions de symphonie et de polyphonie, permettent à Romains de fonder une métaphysique de l'unité et de la collectivité. Dans la mesure où voix et sons peuvent s'y superposer et cohabiter, la musique est une image privilégiée de la poétique unanimiste, révélant les liens invisibles entre espaces et temps, hommes et trajectoires qui se croisent et se rencontrent inlassablement dans la métropole apparemment impersonnelle. Elle retrouve au reste chez Duhamel la valeur d'un signal universalisant, qui permet de toucher des cercles de plus en plus grands : c'est la trace, dans *La Chronique des Pasquier*, d'un unanimisme pour lequel Duhamel ne professait pourtant qu'un intérêt limité.

Suzanne avait le sentiment que, sans cesse, de nouveaux enfants chanteurs, pareils à des angelots musiciens, sortaient de sous les meubles, s'échappaient des cloisons, jaillissaient des tentures, la musique aux lèvres, la musique au cœur, et qu'ils chantaient non pas seulement depuis la porte, mais depuis le début de l'éternité. Et toutes les voix se mêlaient, se séparaient, se rejoignaient encore pour dire des paroles très simples, des paroles qui célébraient des idées très naïves :

²⁴¹ HBV 4, p. 1159 et 1160.

l'espoir, la confiance, la certitude obstinée du bonheur en dépit des tempêtes, le désir persévérant de la justice en dépit des méchants, l'amour et l'harmonie entre les âmes réconciliées.

Un long accord retentit enfin. Il semblait que, parties de cette cellule chaude et rayonnante, les ondes sonores s'éloignassent non pour mourir dès le seuil, mais pour gagner sans fin et à travers l'étendue, pour cheminer victorieusement sur les labours et les prairies, franchir les forêts, passer les rivières, réveiller les villes, atteindre dans leur surdité tous les hommes misérables sur toute la face de la terre²⁴².

Pour Duhamel, la symphonie et la musique sont les outils d'une rédemption incertaine du monde. L'« accord » a une valeur à la fois esthétique et éthique, et la musique constitue dans *La Chronique des Pasquier*, aussi bien que dans les romans-fleuves de Romain Rolland, un horizon utopique. Comment le roman-fleuve s'efforce-t-il d'intégrer le lecteur à cette symphonie globale ?

La partition

Reste à voir dans quelle mesure le paradigme musical informe la lecture. La place des notions d'accord, de résonance et d'harmonie poussent à envisager le texte sous la forme, à la fois tabulaire et linéaire, de la partition. Cette comparaison est notamment appelée par une originalité formelle de *Jean-Christophe* : la citation musicale. Des portées de musique insérées dans le corps du texte servent d'épigraphe ou simplement de commentaire à l'action. Ces phrases musicales sont accompagnées de paroles, dont la signification s'intègre dans le texte d'ensemble : elles sont donc insérées non comme une image, mais comme un élément textuel, à lire, et si possible à entendre ou à reconnaître. Cette insertion n'a pas nécessairement de valeur narrative contextuelle. Le poème d'*An die Musik* par exemple est un poème d'action de grâce presque posthume, que l'on aurait volontiers imaginé lié à la mort de Christophe. De même, la cantate *Bleib bei uns* concerne encore la mort, sous la forme de l'adieu du Christ aux hommes ; cependant, ces deux citations apparaissent dans un contexte amoureux. L'insertion musicale, pour qui peut la déchiffrer, transforme cependant l'expérience de la lecture. La présence de la partition ajoute au texte la dimension supplémentaire du fredonnement intérieur ou de la remémoration. Ainsi est suggérée la possibilité de lire sur un mode à proprement parler lyrique : la lecture intérieure se fait musicale.

²⁴² *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1113.

Jean-Christophe fait ainsi cohabiter lecture musicale et lecture verbale. L'irruption ponctuelle du fragment de partition fait signe vers une lecture musicale élargie au roman. Rolland avertit son lecteur à l'ouverture de « ce vaste poème en prose qui ne tenait aucun compte des obstacles matériels et brisait délibérément avec toutes les conventions admises dans le monde littéraire français »²⁴³. Il exige ainsi la lecture tabulaire et globalisante que requiert le poème. La lecture du roman-fleuve sera double, de même que l'écoute linéaire d'une œuvre musicale peut être doublée par la lecture de la partition²⁴⁴. Alain décèle dans *Jean-Christophe* l'appel à une lecture héraclitéenne, liée au passage du fleuve et de la musique, art temporel où il est impossible de revenir en arrière²⁴⁵.

Je m'explique ainsi ce mouvement de fleuve, et cette conception héraclitéenne du monde. Ce mouvement, le même, en l'homme qui ne peut rester et se recueillir, qui efface et refait son âme, à travers ces épisodes, frappés de mort dès leur commencement. (...) Christophe campe ici et là comme un sauvage ; nulle part assis ni fixé. Son furieux amour éclaire en passant telle figure et puis telle autre. Elles n'ont point le temps d'être. Ainsi va la musique. Il faut lire du même train. Les jeunes lisent ainsi ; les jeunes liront toujours *Jean-Christophe*²⁴⁶.

Dans *Jean-Christophe*, la narration a un élan perpétuel vers l'avant, impression qui naît de la disparition inéluctable des personnages, de leur défilé inlassable auprès du héros. Alain, évoquant encore « un genre de souvenir en avant de soi, et aussitôt passé, aussitôt recouvert », rend bien compte d'une narration qui anticipe souvent sur le destin de son personnage, constamment précipité vers tel amour, telle rencontre, tel départ, jusqu'à sa mort. Mais les citations musicales ont aussi pour fonction de rendre visible la mise en page, et partant de rappeler la possibilité de

²⁴³ *Jean-Christophe*, p. XIV.

²⁴⁴ Comme il l'écrit dans une lettre à Louise Cruppi du 15 juin 1911, le roman de Rolland est fait pour être regardé de loin ; préface à *Une Amitié française*, p. 161 : « Certaines œuvres sont faites pour être vues de loin, parce qu'il y a en elles un rythme passionné qui mène tout l'ensemble et subordonne les détails à l'effet général. Ainsi Tolstoï, ainsi Beethoven. » David Sices se fonde sur ce mode particulier de lecture pour définir un autre mode, double, de lecture du roman-fleuve, à la fois passif, comme se laissant emporter par le texte, et réflexif, traquant le détail architectural : « This is the way the great nineteenth-century symphonic literature must be appreciated : the nature of such music, its architecture, requires that the listener submerge himself in the work's stream of duration, that he exist in unison with it and experience the composer's intuition in the same rhythm in which it dictated itself to him. At the same time, part of the listener's consciousness must remain separate from this submerged intuition, analyzing and organizing the experience which the rest of the mind is undergoing, tracing direction and development, relating and balancing rhythms, and synthesizing the apparently unrelated or dissonant antithetical experiences which occur from moment to moment. », D. Sices, *Music and the Musician in Jean-Christophe : The Harmony of Contrasts*, p. 176.

²⁴⁵ Alain, « Sur le Jean-Christophe de Romain Rolland », *Europe* n° 10, 1926, p. 274 : « En revanche tout le livre est musique par un mouvement épique qui va selon le cours du temps, et par un genre de souvenir en avant de soi, et aussitôt passé, aussitôt recouvert. Même un lent Adagio n'attend pas ; il nous emporte ; on sent d'autant mieux l'inflexible loi par ce mouvement majestueux, sans violence ni faiblesse (...) L'âme de la musique est cette loi du temps, souveraine dans les terminaisons, plus magistrales encore dans les premières attaques de l'Œuvre. »

²⁴⁶ Alain, « Sur le Jean-Christophe de Romain Rolland », *Europe* n° 10, 1926, p. 275.

parcourir le texte comme un espace. La narration s'inscrivant toujours dans une page, il est possible de retourner en arrière, d'établir des échos, de reconnaître et de mettre en parallèle les thèmes. La partition est encore un modèle de spatialisation du texte romanesque.

L'élément supplémentaire qu'apporte ce modèle est la superposition possible de différentes lignes dans le même accord. Dans *S/Z*, Barthes a recours à ce modèle métaphorique pour rendre compte de la simultanéité des lignes de sens parcourues par le texte, assimilant l'espace du texte lisible à l'espace de la partition :

Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et les symboles, analogues, par leur timbre fort, la valeur de leur discontinu, aux cuivres et aux percussions. Ce qui chante, ce qui file, se meut par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible (telle la mélodie confiée souvent aux bois), c'est la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée : le développement d'une énigme est bien celui d'une fugue ; l'une et l'autre contiennent un *sujet*, soumis à une *exposition*, un *divertissement* (occupé par les retards, ambiguïtés et leurres par quoi le discours prolonge le mystère), une *strette* (partie serrée où les bribes de réponse se précipitent) et une *conclusion*²⁴⁷.

Barthes met ainsi en évidence la pluralité des logiques et des dynamiques narratives, qui concilient de multiples énigmes à résolution retardée, et des ensembles symboliques ou simplement répétitifs, comme ce que j'ai proposé d'appeler les « anaphores romanesques »²⁴⁸. Diverses lignes de cohérences sont assimilées à différents instruments et différentes fonctions musicales (mélodie, harmonie, rythme, motif, etc.). Cette analyse semble répondre aux intuitions critiques de Romain Rolland et d'Alain, à la fois en ce qui concerne le différentiel rythmique de l'écriture et la pluralité sémantique du texte romanesque.

Il me semble que se joue ici le basculement d'un principe structurant explicatif ou pédagogique à un principe de complexification et de codage. Comme la partition, l'entrelacs structurel du texte ne se dévoile qu'à l'initié ou au critique : il dédouble ainsi les modes de lecture du roman-fleuve. Il faut envisager que le roman-fleuve travaille à voiler les traces de construction autant qu'à fournir des repères au lecteur.

²⁴⁷ Barthes, *S/Z*, p. 32.

²⁴⁸ Barthes distingue entre cinq codes rassemblés en une polyphonie : codes sémique, culturel, symbolique, herméneutique et proaïrétique ; il souligne que seuls les deux derniers ont une logique temporelle irréversible : la partition du texte est donc à la fois tabulaire et linéaire. Voir « XIV. La partition », *S/Z*, p. 32 sq.

4.3. DÉCONSTRUIRE POUR RECONSTRUIRE

Lancé dans une expansion indéfinie, le roman-fleuve comporte un principe accumulatif et digressif. On voudrait affronter ici l'autre moitié d'un continuum qui relierait tous les procédés architecturants, du plus éclairant au plus obscur. Pourtant, il n'est pas certain que les multiples déviations, changements de direction et changements de rythme du roman-fleuve visent essentiellement à produire un effet de désordre. S'agit-il de perdre le lecteur ? et quel est l'enjeu de ce choix ? Il semble que les principes unifiants existent bel et bien, car les allégories de la lecture inscrites dans les textes poussent à leur recherche ; cependant, il s'agira toujours de principes souterrains ou dissimulés, de modes d'ordonnement différents, ni dramatiques ni rhétoriques, et qu'il faudra, pour le lecteur, reconquérir sur le chaos d'un divers narratif.

4.3.1. Déviation

Le but de ces larges blancs est de donner plus de profondeur et de vitalité au livre ; car c'est en quelque sorte son sommeil, il s'y ravive²⁴⁹.

Pour se perdre dans l'espace du roman, le moyen le plus efficace semble de suivre ses digressions. Ces dernières prennent le plus souvent la forme d'un discours attribué au narrateur (chez Rolland et Romains) ou à un personnage (chez Martin du Gard ou Duhamel) ; discours qui progresse selon une logique propre et tendant à l'autonomie, au point de ralentir significativement le rythme de l'action. L'écriture digressive comporte deux paradoxes fondamentaux. Tout d'abord, la digression n'est pas accidentelle, mais arbitraire : toujours délibérée, elle n'est pas le produit de la dispersion fondamentale de l'expérience retranscrite dans le roman, mais correspond à un effet recherché. Selon Randa Sabry, « ce qui est improvisation

²⁴⁹ Balzac, préface de 1830 à la *Physiologie du mariage*.

prolix, heureux hasards, fil perdu, dans l'expérience banale de la digressivité *se retourne* chez l'auteur digressionniste en *effets* de hasard et de disparate, en simulacres de dérive ou de caprice, en jeux d'une écriture suffisamment maîtresse d'elle-même pour *se montrer* par instants en train de perdre la maîtrise de ce qu'elle écrit »²⁵⁰. Or quel effet cette démonstration de liberté produit-elle sur le lecteur ? Celui-ci sera toujours poussé à vouloir réduire la digression²⁵¹, à la réinsérer dans un ensemble signifiant : tel est le second paradoxe inhérent à l'écriture digressive. La digression est donc le lieu d'une lutte entre ordre et désordre, aussi bien du côté de la réception que du côté de la fabrication du texte. Randa Sabry y voit la trace du conflit interne à la fabrication du roman, conflit entre la dispersion du matériau romanesque et l'unification finale du texte et de l'objet livre.

Tout texte, du fait même de son existence en tant qu'œuvre (et que livre), témoigne d'une victoire de la continuité : c'est elle qui finit par l'emporter jusqu'à faire oublier que pendant tout le cours de son élaboration, le texte a vécu sous le signe du discontinu, de l'éparpillement, de la déroute toujours menaçante. Tous ces obstacles rencontrés en chemin par la composition sont voués à l'effacement. Mais comme par compensation et plaisir de la réflexivité, nombre de textes s'attachent à retenir et à transposer par diverses ruses cette épreuve dépassée du discontinu²⁵².

Cependant, il semble que ce ne soit pas par effet de compensation que le roman-fleuve veut retenir cet éparpillement, mais par choix stratégique. L'ambition de digresser signifie plus qu'une victoire sur la dispersion : le processus digressif doit signifier au lecteur l'impossibilité, précisément, de réduire tous les éléments du roman-fleuve à une interprétation d'ensemble. Le roman-fleuve doit charrier des scories interprétatives, pour refléter l'impuissance des auteurs-interprètes devant le monde. Ouvrir des chemins qui ne mènent nulle part sera un procédé essentiel de la mise en place de cette illusion mimétique. Romans affirme dans la préface des *Hommes de bonne volonté* : « Il y a des destinées qui finissent on ne sait où, comme les oueds dans le sable²⁵³. » Le roman-fleuve n'érige pas cette dispersion en système, comme dans le projet avorté d'Aragon, *La Défense de l'infini*, qui devait comporter 6 volumes et ménager l'apparition de multiples personnages qui auraient incarné autant de potentialités narratives dont aucune

²⁵⁰ R. Sabry, *Stratégies discursives*, p. 5.

²⁵¹ Michel Charles signale le problème de la résistance du lecteur à la dispersion dans « Digression, régression (arabesques) », *Poétique* n° 40, 1979, p. 395-407. Randa Sabry précise : « Si l'écriture digresse, la lecture, à l'inverse, serait une activité de remontée réductrice, toujours à la recherche d'une *unité*, d'un point de départ fondateur qu'elle découvre au terme de son exégèse en corrigeant à mesure les débordements de l'écriture digressive. » ; R. Sabry, *Stratégies discursives*, p. 7.

²⁵² R. Sabry, *Stratégies discursives*, p. 176.

²⁵³ Préface aux HBV, p. 9 et HBV 4, p. 1126.

n'aurait été menée à bout²⁵⁴. Cependant, il multiplie les possibilités narratives inaccomplies, dans sa volonté de représenter « Tout un pathétique de la dispersion, de l'évanouissement, dont la vie abonde, mais que les livres se refusent presque toujours, préoccupés qu'ils sont, au nom de vieilles règles, de commencer et de finir le jeu avec les mêmes cartes »²⁵⁵.

Il n'est cependant pas évident de parler de digression dans le roman-fleuve, qui ne manifeste pas clairement de changement de direction. Les discours détachés du roman-fleuve suivent une ligne narrative et thématique forte. Leur autonomisation tient à leur longueur, plus qu'à un véritable effet de déviation. La digression n'est donc pas l'élément décisif des effets de dispersion qui se jouent dans le roman-fleuve. Dans un compte-rendu des tomes 3 et 4 des *Hommes de bonne volonté*²⁵⁶, Gabriel Marcel substitue à la digression la notion d'« espace libre ».

Avec un art bien digne d'être admiré, M. Jules Romains a tenu à ménager sans cesse dans son œuvre des espaces où nous apprenons à respirer librement après la tension de certaines conversations le long desquelles nous avons cheminé comme entre des rangées de maisons. Oui, c'est un livre où il y a des jardins. Et, chose étonnante, ce ne sont pas des digressions, *bien au contraire* ; car c'est autour de ces espaces libres que nous sentons confluer la destinée des personnages (...) Ce qui est à l'œuvre ici, ce n'est pas du tout une technique de contrapuntiste comme celle de Huxley, par exemple, c'est un sens entièrement original de l'espace qualifié et concret où vivent les hommes. Un espace en marche où il y a des directions, des perspectives qui prolongent et expriment des situations irréductibles les unes aux autres²⁵⁷.

Le principe digressif, au-delà du dispositif rhétorique, se traduit ici en termes de trajectoires. La digression, dans le roman-fleuve, est réinvestie de son sens étymologique (« s'éloigner en marchant »), et est matérialisée par des personnages qui s'éloignent les uns des autres, représentant des lignes narratives divergentes. Romains refuse dans sa préface de recourir à des rencontres faussement accidentelles, qui ne feraient que réduire les dimensions de son univers romanesque. Au contraire, le roman-fleuve a tendance à mettre en scène trajectoires divergentes et rencontres manquées, qui matérialisent visuellement la dispersion du monde fictionnel. Une rencontre même attendue ou tentante du point de vue de l'intrigue peut être évitée. Christophe

²⁵⁴ Cet exemple est développé par Henri Godard dans *Le roman modes d'emploi*, p. 76 sq. Aragon « revendique en tant que romancier d'un genre nouveau un droit de *non-suite* », conclut Godard ; H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, p. 83.

²⁵⁵ Préface aux HBV, p. 9.

²⁵⁶ Article paru dans *L'Europe nouvelle*, 26 novembre 1932, p. 1376-1378.

²⁵⁷ Cité dans *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, *Cahiers Jules Romains* n° 5, p. 241.

rencontre par exemple Wagner sous les traits de Hassler – mais cette rencontre est sans lendemain.

À vrai dire, ce n'avait été de sa part qu'un de ces accès de bouderie quinteuse, dont il était coutumier. Il pensa le réparer, en envoyant à Christophe, avec un billet pour l'Opéra, un mot qui lui donnait rendez-vous, à l'issue de la représentation. – Christophe n'en sut jamais rien. En ne le voyant pas venir, Hassler pensa :

— Il est fâché. Tant pis pour lui !

Il haussa les épaules, et n'en chercha pas plus long. Le lendemain, il ne pensait plus à lui.

Le lendemain, Christophe était loin de lui, – si loin que toute l'éternité n'eût pas suffi à les rapprocher l'un de l'autre. Et tous deux étaient seuls pour jamais²⁵⁸.

La rencontre manquée est une porte narrative refermée, mais aussi un élément récurrent de la construction du protagoniste. La solitude s'impose dans *Jean-Christophe* comme l'apanage du génie. La plus grande occasion manquée de Christophe est sans doute celle d'Antoinette, son âme sœur au féminin, de même qu'Olivier l'est au masculin. Leur première rencontre installe d'emblée une intimité marquée (ils sont enfermés ensemble dans un box à l'opéra), mais les sépare. Antoinette apparaît ensuite à Christophe d'un train à l'autre, alors qu'elle quitte l'Allemagne.

Seuls dans leur compartiment, le visage appuyé contre la vitre du wagon, à travers la nuit qui les entourait, ils plongeaient leurs regards dans les yeux l'un de l'autre. Une double fenêtre les séparait. S'ils avaient étendu le bras au dehors, leurs mains auraient pu se toucher. Si près. Si loin. Les wagons s'ébranlèrent lourdement. Elle le regardait toujours, n'ayant plus de timidité, maintenant qu'ils se quittaient. Ils étaient si absorbés dans la contemplation l'un de l'autre qu'ils ne pensèrent même pas à se saluer une dernière fois. Elle s'éloignait lentement : il la vit disparaître ; et le train qui la portait s'enfonça dans la nuit. Comme deux mondes errants, ils étaient passés, un instant, l'un près de l'autre, et ils s'éloignaient dans l'espace infini, pour l'éternité peut-être²⁵⁹.

Les deux personnages sont enfermés, réunis et séparés à la fois par la double vitre. Enfin, le visage d'Antoinette se détache sur la foule, anonyme puis remémoré, et Christophe cherche en vain à la rejoindre. L'expérience se répète avec Grazia, avec laquelle Christophe ne connaîtra jamais la plénitude du bonheur. Lorsque la première lettre d'amour se perd²⁶⁰, le lecteur s'attend à ce que ce défaut de communication soit résolu – en vain. Lorsque Christophe retrouvera Grazia,

²⁵⁸ *Jean-Christophe*, p. 551.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 480.

²⁶⁰ « Elle lui écrivit, et, après avoir hésité longtemps, elle lui envoya une lettre, non signée, qu'elle alla, un matin en cachette, le cœur battant, jeter dans la boîte du village, à trois kilomètres de là, de l'autre côté des grands champs labourés, – une bonne lettre, touchante, qui lui disait qu'il n'était pas seul, qu'il ne devait pas se décourager, qu'on pensait à lui, qu'on l'aimait, qu'on priait Dieu pour lui, – une pauvre lettre, qui s'égara sottement en route, et qu'il ne reçut jamais. » ; *Jean-Christophe*, p. 788.

il sera trop tard²⁶¹, et lorsque toutes les difficultés sembleront être surmontées, se présentera encore l'obstacle de son fils. L'apprentissage sentimental ne s'accomplit pas. La rencontre manquée entre Laurent et Hélène suggère de même que les trajectoires des personnages obéissent à des lois qui les dépassent : le protagoniste fait ici signe vers l'arbitraire de l'auteur.

Je regardais Hélène avec une tendre angoisse et j'eus, l'espace d'un éclair, le sentiment confus que je devais me tromper, que je faisais fausse route, que j'étais en train de gâcher, de manquer quelque chose, peut-être une destinée, peut-être une grâce unique, et qu'il n'y avait, quand même, aucun moyen de faire autrement, que j'étais lancé comme un bolide, comme une comète et qu'il ne dépendait plus de moi de n'aller point où j'allais²⁶².

La rencontre manquée se fait topique, et devient un opérateur de réflexivité du roman-fleuve, dans la mesure où le narrateur signale au lecteur une rencontre ignorée par les personnages. Cette dernière relève alors de l'effet de réel, plutôt que du pathétique. La fonction dramatique recule devant l'autoréférentialité, puisque certaines rencontres potentielles n'ont pas d'impact sur l'action, pas de fonction dramatique évidente. Anne croise Jacques dans la rue au début de *L'Été 1914* :

Un jeune homme la croisa. Ils s'effleurèrent d'un regard indifférent, sans se douter qu'ils s'étaient déjà rencontrés, en un jour assez mémorable. Mais, comment se fussent-ils reconnus ? Jacques, en quatre ans, avait profondément changé : cet homme trapu, au masque soucieux, n'avait ni la démarche ni la figure de cet adolescent qui, jadis, avait fait le voyage de Touraine pour assister au mariage d'Anne avec Simon de Battaincourt. Et lui, bien que, au cours de cette étrange cérémonie, il eût curieusement observé la mariée, comment eût-il reconnu, dans ce visage fardé de Parisienne, – que l'ombrelle, d'ailleurs, lui cachait à moitié – les traits de cette veuve inquiétante qu'avait épousée son ami Simon²⁶³ ?

Pourquoi mentionner cette rencontre, et attirer ainsi l'attention sur un narrateur pour lequel Martin du Gard professait une discrétion absolue ? Cette fausse rencontre permet au lecteur d'apprécier le contraste qui sépare les perceptions d'Antoine et Jacques ; c'est également un sommaire informatif, qui permet de renseigner le lecteur sur la situation conjugale d'Anne ; enfin, elle constitue une réentrée originale pour le personnage de Jacques, que le lecteur avait perdu de vue. Lorsqu'Anne quitte l'appartement et s'éloigne de la rue de l'Université, c'est le lecteur qui retrouve Jacques. Alors qu'il avait l'impression d'avoir sauté d'un fil narratif à l'autre,

²⁶¹ « Autrefois, Grazia avait aimé Christophe sans que Christophe s'en doutât. Maintenant, Christophe aimait Grazia ; et Grazia n'avait plus pour lui qu'une paisible amitié : elle aimait un autre. Comme il arrive souvent, il avait suffi que l'une des deux horloges de leurs vies fût en avance sur l'autre pour que leur vie, à tous deux, fût changée... » ; *Jean-Christophe*, p. 1244.

²⁶² *Vue de la terre promise*, CP, p. 277.

²⁶³ *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 110-111.

en passant de la Suisse à Paris et Antoine, il avait suivi Jacques sans s'en apercevoir. La rencontre manquée est donc un moment de reconnaissance pour le lecteur.

Il en est de même pour Marc de Champcenais, qui réapparaît adulte, de retour de la pension anglaise où Sammécaud avait poussé sa mère à l'envoyer. On voit Laulerque disputer un taxi à un grand jeune homme inconnu, que le narrateur identifie, faisant apprécier au lecteur la coïncidence : « C'était la première fois que la vie les approchait à ce point l'un de l'autre. Mais la circonstance n'était pas très remarquable ; et ils y prêtèrent peu d'attention. Une minute après comme une minute avant, chacun d'eux était pour l'autre un inconnu²⁶⁴. » La circonstance vaut peut-être comme effet de réel : Romans applique ainsi à la lettre le programme tracé dans sa préface. Cependant l'intervention du narrateur manifeste sa maîtrise du monde fictionnel, et son omniscience marquée va à l'encontre de l'effet escompté.

Cette maîtrise est cependant abdiquée à travers les disparitions successives d'Hélène Sigeau, avec qui Jallez avait forgé un système de reconnaissance grâce à des signes dispersés dans la cité. *Les Amours enfantines* a pour foyer l'histoire de cet amour adolescent, qui occupe trois chapitres : « 4. Enfances parisiennes. Apparition d'Hélène Sigeau », « 19. Grande promenade de Jallez et Jerphanion. Première disparition d'Hélène Sigeau », et « 23. Rumeur de la rue Réaumur. Seconde disparition d'Hélène Sigeau ». Mais Hélène reste cantonnée au récit mémoriel de Jallez, elle ne se matérialise pas dans la fiction. Dans *La Douceur de la vie*, la fausse piste des retrouvailles est relancée. Jallez écrivain cède à la tentation du cycle :

En ce qui concerne ma propre histoire sentimentale, je n'ai guère que des souvenirs à refouler, ou à dédaigner. Ou d'autres si reculés dans le temps, si purement inscrits dans le cercle de l'adolescence – clos à jamais sur lui-même avec ses enchantements et ses maléfices –, si inachevés en outre par leur nature et les circonstances, que bien loin d'avoir auprès de l'homme que je suis devenu un effet d'empêchement, ils tendent plutôt – dans la mesure où je les accueille – à jeter sur ma vie actuelle, sur le présent qui s'étale devant moi, une légère figure, un tracé prompt à s'évanouir qui, par les allusions et les rappels fugitifs qu'il contient, a l'air d'exercer sur mon destin une influence de symétrie, une action de retour, de suggérer, de réclamer, de promettre une sorte de renouvellement cyclique, où le thème d'autrefois serait repris, transposé, achevé²⁶⁵.

Directement après cette clause au chapitre 2, Hélène Sigeau est évoquée une ultime fois (« 3. Journal de Jallez. La mer nocturne. Hélène Sigeau »). La narration tente en vain de convoquer un personnage qui ne reparaitra jamais. Le personnage n'est jamais qu'une émanation du souvenir de Jallez. Romans dévie par rapport à la prévisibilité du cycle et contourne une téléologie

²⁶⁴ *Cette grande lueur à l'Est*, HBV 3, p. 658.

²⁶⁵ *La Douceur de la vie*, HBV 4, p. 501.

amoureuse en général toute-puissante dans le roman. Ce jeu sur l'horizon d'attente permet au roman-fleuve de démontrer la liberté de ses choix narratifs. Le narrateur se place dans une position intermédiaire, où il est susceptible de déjouer les attentes du lecteur, sans aller jusqu'au jeu assumé de narrations systématiquement autoréférentielles, comme *Tristram Shandy* ou *Jacques le fataliste*. Celles-ci dénoncent un artifice que le roman-fleuve préfère maintenir. Retenons cependant que le roman-fleuve ménage des déviations narratives qui ouvrent au lecteur la perspective de la réflexivité du texte.

4.3.2. (fenêtre)

Au fil de ces analyses se dégage de manière récurrente une vision du texte comme espace, façonné par les trajectoires des personnages, les reprises de motifs, l'entrelacement des lignes narratives et les parcours de lecture auxquels il invite. On voudrait confronter cette image de la structure du roman-fleuve avec la « forme spatiale » développée par Joseph Frank à partir de prémices semblables : l'opposition entre un rapport au roman déterminé par le temps, du fait de la longueur incompressible de la lecture, et un rapport à l'œuvre picturale et au poème déterminé par l'espace, puisque ces œuvres sont envisageables d'emblée dans leur totalité. La « forme spatiale » correspond essentiellement à l'esthétique moderniste : Frank s'appuie sur les exemples d'Eliot, Pound, Proust, Joyce, Faulkner, Djuna Barnes. La forme spatiale oblige à lire un texte ou un roman de manière tabulaire, comme la poésie, bien que ses dimensions et ses modes de lecture semblent l'interdire : il s'agit pour le lecteur de mettre en relation tous les éléments de récurrence, pour pouvoir obtenir une compréhension globale et simultanée de l'œuvre, là où la logique narrative linéaire ne suffit pas²⁶⁶. L'aspect événementiel de la narration est fragmenté et dispersé tout au long du texte, si bien que le lecteur est forcé de le reconstruire en mettant en relation les différents échos. La lecture devient une entreprise mémorielle : l'ensemble des allusions doit pouvoir se rejoindre petit à petit en un dessin global. Nous devons lire le roman où l'emporte la

²⁶⁶ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature », p. 232 : « Joyce composed his novel of an infinite number of references and cross-references which relate to one another independently of the time-sequence of the narrative ; and, before the book fits together into any meaningful patterns, these references must be connected by the reader and viewed as a whole. »

forme spatiale comme un poème²⁶⁷. *Ulysses* ou *The Waves*, de façon plus extrême encore que *À la recherche du temps perdu*, ne peuvent pas être lus, mais seulement relus. Dans « La littérature et l'espace », Genette rappelle qu'il faut parcourir les textes marqués par la forme spatiale dans tous les sens pour pouvoir les lire :

Lire comme il faut lire de telles œuvres (en est-il d'autres ?), c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions. On peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir²⁶⁸.

Le temps linéaire de la lecture est donc résolument subverti par la forme spatiale. Les pages d'ouverture d'*À la recherche du temps perdu* correspondent à un tel refus de la chronologie : tous les événements, tous les lieux sont présentés d'emblée²⁶⁹. Le Narrateur hésitant entre plusieurs mondes au réveil offre en réalité au lecteur un passage simultanéiste. Les jalons posés dans ces premières pages, personnages, lieux et souvenirs deviendront autant d'échos souterrains. Grâce à eux, le lecteur pourra faire à son tour l'expérience de la mémoire involontaire. Le roman ménage ainsi de futures réminiscences.

Le lecteur doit accepter que se révèlent à lui d'autres chemins à prendre pour la lecture – chemins ouverts dans la narration notamment par des *fenêtres*. Je propose d'appeler fenêtre un détail qui ouvre sur un autre univers, comme le miroir entre les époux Arnolfini, où se reflète en miniature l'autoportrait du peintre. On peut choisir de regarder par la fenêtre, de s'approcher pour déchiffrer ce qui se passe au fond du miroir, ou de se concentrer sur la scène du premier plan. Font figure de fenêtres, par exemple, les comparaisons homériques qui livrent un aperçu sur le monde animal, agricole ou artisan, un monde géorgique développé de manière autonome et inséré dans la narration épique. La fenêtre peut ainsi fournir un type singulier de transition, fondée non

²⁶⁷ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature », p. 234 : « In other words, all the factual background—so conveniently summarized for the reader in an ordinary novel—must be reconstructed from fragments, sometimes hundreds of pages apart, scattered through the book. As a result, the reader is forced to read *Ulysses* in exactly the same manner as he reads modern poetry—continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements. »

²⁶⁸ G. Genette, « La littérature et l'espace », *Figures II*, p. 46.

²⁶⁹ Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, p. 51 : « En six pages, toutes les expériences qui vont faire la matière des trois mille pages du roman ont été présentées, non dans l'ordre de leur succession temporelle, mais selon un ordre d'une autre nature, fondé sur des rapports de variantes d'une même réalité, de similarité, de symétrie ou au contraire d'opposition, qui, comme tels, se prêtaient, non plus (ou pas encore) à un récit, mais à un classement. À la sacro-sainte temporalité apparemment inhérente au roman, Proust, en ouverture de son roman, a substitué une logique. »

sur le lien logique, mais plutôt sur l'association d'idées²⁷⁰. Elle permet de basculer d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre dans la narration. C'est un principe de coïncidence. La transition par une fenêtre instaure un système de cohérence différent. La fenêtre peut envahir tout l'espace narratif, comme c'est le cas dans *À la recherche du temps perdu*, lors des moments de réminiscence. La petite madeleine, les pavés inégaux répondent à la définition esquissée ici ; mais la communication entre deux univers peut rester beaucoup plus discrète. C'est par exemple un phénomène beaucoup moins spectaculaire, mais aussi beaucoup plus courant dans *Ulysses*. Comme tout se passe à Dublin dans la journée du 16 juin, les trajectoires des personnages se croisent sans cesse. Le chapitre 10, « Wandering Rocks », simultanériste, est peut-être celui où le traitement de l'espace est le plus remarquable : toutes les scènes communiquent par telle mention d'un personnage ou tel élément visuel²⁷¹. Une reprise de phrase ou de syntagme joue le rôle de fenêtre ouverte entre les différents paragraphes et entre chaque saynète décrite simultanément : certaines fenêtres interviennent à plusieurs reprises, d'autres une seule fois. Une de ses lignes de force dissimulées est le trajet que parcourt dans les rigoles une publicité (throwaway) annonçant le retour d'Élie²⁷². Les personnages se croisent, les passants vus de loin ou de près, sur le pont à l'arrière-plan ou sur le trottoir d'en face, identifiés ou non (on aperçoit le bras nu, anonyme, de Molly²⁷³, et on reconnaît la silhouette anonyme de Bloom à la dernière page). Les liens entre les

²⁷⁰ Le courant de conscience, à ce titre, comporte souvent des occurrences nombreuses et serrées de fenêtres – ou peut-être pourrait-on dire que la fenêtre se généralise en courant de conscience. La mémoire devient alors la voie de communication qui permet de relier les mondes. Voici un exemple issu de la *Chronique des Pasquier*, où la réminiscence est déclenchée par la musique : « Le Dr Pasquier écoute l'âme de sa fille. Il se rappelle tout à coup un chemin creux dans lequel il allait s'amuser, quand il était petit garçon, là-bas, près du village de Nesles, et qu'on appelait « la cavée ». On apercevait, très loin, très haut, tout au bout du chemin, un trou rond et brûlant. C'était la lumière du plateau tout incendié de soleil. Parfois, un moucheron sortait de l'ombre et valsait, en extase, dans le rayon d'or. Une extraordinaire odeur de champignons et de sureau se promenait dans la cavée, comme une personne vivante. Que ce souvenir est lointain !... La nurse d'Hélène est une belle garce, bien râblée. Elle n'a pas l'air farouche. Joseph nous fera mourir de rire : cette fille est de Périgueux et il veut qu'on l'appelle miss... Non, non ! Le chemin creux. Encore le chemin creux. Tiens, maintenant, c'est une odeur de fraises des bois... » ; *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 457.

²⁷¹ Là où nous parlons de fenêtre, Gifford parle d'*intrusion*, Don Gifford, *Ulysses Annotated*, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 260 sq. Voici comment il caractérise la structure du chapitre : « The episode is composed of nineteen sections ; which are interrupted by interpolated actions that are temporally simultaneous but spatially remote from the central action in which the interpolation occurs. » (p. 260). L'action est donc à la fois simultanée et entrecroisée, dans la mesure où des espaces différents sont mis en communication.

²⁷² La mention de l'imprimé vient interrompre la description des faits et gestes des personnages : « North wall and sir John Rogerson's quay, with hulls and anchorchains, sailing westward, sailed by a skiff, a crumpled throwaway, rocked on the ferrywash, Elijah is coming. », p. 197, et à nouveau p. 205, dans l'autre sens : « Elijah, skiff, light crumpled throwaway, sailed eastward by flanks of ships and trawlers, amid an archipelago of corks, beyond New Wapping street past Benson's ferry, and by the threemasted schooner *Rosevean* from Bridgewater with bricks. » ; J. Joyce, *Ulysses*, New York, Vintage, 1986.

²⁷³ *Ibid.*, ch. 10, l. 249-257.

paragraphes sont donc à la fois cohérents et sujets à une variation extrêmement concertée. Le principe de la fenêtre multiplie les micro-énigmes qui se présentent au lecteur, au fil de la découverte et des relectures – mais il peut bien sûr passer inaperçu²⁷⁴.

La fenêtre est une réponse technique possible au problème de la tension entre artifice et règne du hasard soulevé par Romains dans la préface aux *Hommes de bonne volonté* : « Comme il s’agissait d’un roman, et non d’un ouvrage d’histoire, il était nécessaire d’animer le tout par une action, ou plutôt par un faisceau d’actions. Lequel faisceau devait à la fois satisfaire à la diversité et à une sorte nouvelle d’unité. Chaque action devait être aussi caractéristique et différente des autres que possible ; et pourtant garder avec les autres l’interdépendance qui est dans la nature des choses²⁷⁵. » La transition par la fenêtre permet de signifier cette interdépendance tout en créant un effet d’accidentel. La fenêtre permet que les rencontres et les coïncidences se produisent dans l’esprit du lecteur et non dans la diégèse. Elle fournit encore un principe de structuration supplémentaire, plus discret, fonctionnant sur le mode de l’allusion.

Enfin, si je ne puis pas m’abstenir de mentionner un procédé de composition qui, si l’usage en restait modéré, pouvait contribuer à rendre l’harmonie de l’ensemble ; ce que j’appellerai les « rappels » et les « reflets ». J’entends par là des situations, ou des éléments de situation, matériels ou moraux, qui, séparés par la date ou la condition du personnage, présentent une analogie, font penser qu’ils sont les homologues l’un de l’autre, fût-ce sur des plans très différents²⁷⁶.

Entre rappel et reflet, on suppose une simple différence de degré : on choisira d’appeler *rappel* une allusion explicite, alors que le *reflet* sera une allusion implicite.

« *Rappels* »

L’association d’idées qui permet l’ouverture de la fenêtre peut s’opérer dans la tête du personnage ou être directement suggérée par le narrateur. Dans le cas du rappel, l’allusion est prise en charge par le narrateur ou un personnage. Voyons par exemple avec quelles autres scènes communique l’arrivée de Jallez à Odessa, dans *Le Monde est ton aventure* :

C’était aussi, quelque part à l’est, prolongeant cette même côte, la Crimée, avec ses vieilles guerres redevenues innocentes, pour s’être laissé tout entières réduire en images, en musique

²⁷⁴ Maurice Rieuneau, mentionne une apparition anonyme de Quinette dans le dyptique central ; voir *Les dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, t. 3, Cahiers Jules Romains n° 7, p. 32.

²⁷⁵ HBV 4, p. 1177.

²⁷⁶ HBV 4, p. 1178.

militaire, en assiettes peintes, en zouaves de pot à tabac, en noms de rue. Jallez pensa distinctement à la rue de Crimée, quand, par des jours d'un soleil un peu semblable, elle monte à l'assaut des Buttes-Chaumont, comme si les clairons des fortifs sonnaient dans le bas, et qu'il y eût là-haut à conquérir des sultanes du Second Empire dans leurs palais et leurs kiosques d'exposition universelle. (Jadis Haverkamp, passant en bas du parc, et tout ivre de viande rouge, avait lui aussi entendu ces fanfares imaginaires²⁷⁷.)

Ici la première association s'opère dans l'esprit de Jallez ; elle part de la similitude du nom. La Crimée devient un objet figuratif populaire, et convoque la rue de Crimée. Mais le rapprochement avec la promenade d'Haverkamp est le fait du narrateur. Or ces deux personnages sont des reflets inversés, opposés notamment par leur attitude face au monde matériel et à la ville. Haverkamp est un conquérant, pourvu d'un appétit démesuré ; Jallez est un contemplatif. Ainsi la fenêtre permet de souligner un parallélisme qui semble accidentel, mais s'avère constitutif de la structure du texte. Ce parallélisme semble ancré dans la fabrique du texte : il souligne la genèse mutuelle de deux personnages, et leur parenté profonde.

De même, alors qu'ils ne se connaissent pas encore, le roman-fleuve met en contact Jallez et Louis Bastide, tous deux grands promeneurs et esprits voyageurs. Lors d'une de ses promenades solitaires, Jallez part à la recherche des cris perdus²⁷⁸, en isole un, le perd aussitôt :

On dirait qu'il descend, vous frôle, s'échappe. Avant qu'il disparaisse pour toujours, vous serez probablement le seul à vous être aperçu de lui. Les gens sont si distraits. Peut-être, au bout des quartiers, au-delà des vallonnements de Paris, Louis Bastide l'aura-t-il entendu ; car lui aussi il écoute. Mais vous ne savez pas que Louis Bastide existe. Peut-être Hélène Sigeau ? Mais vous ne savez plus si elle existe²⁷⁹.

Le narrateur dialogue avec son personnage à la deuxième personne, ce qui lui permet de substituer le lecteur à Jallez. Il prend l'initiative du rapprochement entre le jeune normalien et les deux adolescents que sont Louis et Hélène, un garçon et une jeune fille, issus de milieux différents, un personnage présent et un personnage qui n'apparaît jamais que dans le passé, un inconnu et un visage familier. Différents pans du texte, des intrigues qui n'ont en commun que la possibilité d'entendre un cri perdu, une certaine écoute au monde qui caractérise ces personnages, entrent ainsi en communication.

²⁷⁷ *Le Monde est ton aventure*, HBV 4, p. 859.

²⁷⁸ Ce passage ne peut manquer de rappeler les cris de Paris de l'ouverture de *La Prisonnière*. Il s'agit cependant plus là d'une forme de communication ou de l'attente d'une communion que d'une mise en musique ou en rythme, comme chez Proust.

²⁷⁹ *Les Pouvoirs*, HBV 2, p. 486.

Le rappel a cependant une fonction interprétative, dans la mesure où l'arbitraire apparent du rapprochement en appelle au lecteur. Lorsque Jacques est confronté au cadavre de maman Frühling, il est ramené un volume en arrière, à l'expérience traumatisante qu'il avait faite de la mort, lors de son escapade : « La bouche entrouverte découvrait des dents jaunes. Cela lui rappelait quelque chose d'horrible : ah oui, le cadavre du cheval gris, sur la route de Toulon... Et tout à coup, l'idée lui vint que Lisbeth allait peut-être faire le voyage²⁸⁰. » La mise en relation des deux épisodes crée un choc. La scène de mort est doublement contaminée, par une autre mort qui la teinte de toute son horreur tragique, et une scène beaucoup plus légère anticipée par Jacques et le lecteur : cette superposition produit un puissant effet de décalage, conciliant pathétique et ironie.

Le rappel est un signe adressé au lecteur : la reconnaissance est guidée. Cependant, la fenêtre peut aussi être plus discrète et jouer sans interpellation directe. La lecture du roman-fleuve relève ici encore de l'exercice mémoriel.

« *Reflets* »

On rattachera au reflet les phénomènes d'intratextualité, de référence à la fois cryptée et interne au texte. La fenêtre peut faire communiquer deux pans de l'intrigue contigus mais qui ne se recoupent apparemment pas, par le biais d'un détail partagé. À la fin de *La Belle Saison*, deux couples dont les histoires semblaient avoir des enjeux très différents sont soudain mis en parallèle par la transition entre le fil de Jérôme et le fil d'Antoine, par l'indicateur du chemin de fer²⁸¹. Le détail est là pour divertir par sa trivialité, mais également pour encourager le lecteur à poursuivre le parallélisme. Rinette et Rachel sont l'une et l'autre rattachées à un espace singulier et déconnecté de la vie parisienne (la Bretagne, l'Afrique), qu'elles ont toutes deux quitté suite à un amour malheureux, et plus ou moins contre leur gré. Toutes deux doivent être rendues à cet espace exotique²⁸². Elles ont en commun un destin d'Eurydice.

²⁸⁰ *Le Pénitencier*, O.C. 1, p. 808.

²⁸¹ Sur lequel, depuis la mauvaise foi de Swann, on sait qu'il y a de quoi rêver. À *la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. 1, p. 572 ; et *Les Thibault*, vol. 1, p. 1021.

²⁸² Voir le portrait baudelairien de Rachel, p. 975 : « Dans la chaleur du lit, le corps entier de Rachel exhalait la même senteur que sa chevelure, mais plus discrète et comme nuancée : une odeur enivrante et fade, avec des pointes poivrées ; un relent de moiteur, qui faisait songer aux arômes les plus disparates, au beurre fin, à la feuille de noyer, au bois blanc, aux pralines à la vanille ; moins une odeur, à tout prendre, qu'un effluve, ou même une saveur : car il

Sans constituer un élément architectural explicite, le reflet peut avoir une valeur structurante très forte, comme c'est le cas pour le thème de la mort dans *Les Thibault*. Pour aucun des Thibault, la mort n'est naturelle : elle est toujours administrée à un personnage condamné. La piqûre de morphine administrée par amour au père trouve un reflet inversé dans le coup de feu du gendarme qui abat Jacques²⁸³ ; Antoine administre deux piqûres fatales, l'une à son père, l'autre à lui-même. L'impact architectural de ce thème est confirmé par le fait qu'il devient le sujet central de l'*Épilogue*. Aucune allusion ne relie ces épisodes, juste une similitude – qui permet cependant de délimiter les grands ensembles d'un texte dont l'équilibre n'est pas évident. On peut dégager par le rapprochement des trois morts une structure tripartite qui fait aboutir chacune de ses unités (les six premiers volumes, *L'Été 1914* et *Épilogue*) à la mort d'un personnage. La valeur structurante de la fenêtre contrebalance sa capacité à produire du hasard.

Ce type de transition maintient donc une ambiguïté entre l'arbitraire de l'association et le sens qui se révèle à la faveur d'un rapprochement imprévisible. Or cette hésitation se retrouve dans l'unanimisme. L'écriture simultanée semble être une *systematisation du principe de la fenêtre*. Les textes simultanés ouvrent des fenêtres multiples, mais motivées par la coïncidence temporelle. Le texte se fait alors constellation, comme une vue d'avion que l'on explore le nez sur la photographie. L'objet-fenêtre le plus connu des *Hommes de bonne volonté* est le cerceau de Louis Bastide, qui promène le lecteur de rue en rue, comme mû par une volonté mystérieuse.

Et si la conduite même du cerceau ne cessait à aucun moment d'être pour lui une opération précise, effectuée dans une zone de lumière sans complaisance, la course à travers les rues devenait une aventure touffue et mystérieuse, dont l'enchaînement ressemblait à celui des rêves, et dont les péripéties inexplicables l'amenaient peu à peu, et tour à tour, à des moments d'enthousiasme, ou d'ivresse, ou de soulevante mélancolie²⁸⁴.

Le cerceau poursuit sa propre route en dehors de toute justification narrative. Les transitions sont motivées, mais c'est la motivation elle-même qui paraît accidentelle : c'est bien ici un principe d'organisation arbitraire qui intervient.

Louis Bastide se donne le sentiment qu'il a une mission à remplir. On l'a chargé d'une certaine course, d'une chose à porter, ou peut-être à annoncer. Mais l'itinéraire n'est pas simple. Il faut le suivre, en respectant tout son imprévu, toute sa bizarrerie, à la fois parce qu'il y a une loi, et

en restait comme un goût d'épices sur les lèvres. » Voir encore p. 1023 : « ça me trouble toujours, de partir. Ces paysages qui galopent... Tout cet inconnu, au bout ! » Ses yeux s'attardèrent sur l'horizon fuyant : « J'en ai tant pris, de ces trains, de ces bateaux ! »

²⁸³ M. Gallant, *Le Thème de la mort chez Roger Martin du Gard*, p. 89 et p. 93.

²⁸⁴ *Le 6 Octobre*, HBV 1, p. 98.

parce que des périls ou des ennemis sont à éviter²⁸⁵.

Comme le roman-fleuve, le cerceau obéit à une loi cryptée. Son parcours a du jeu, mais appelle au déchiffrement. Un autre grand promeneur des *Hommes de bonne volonté*, Mionnet, se révèle également sensible à la cohérence cachée de Rome : il se fait lecteur de l'espace de la ville en suivant à la trace les ressemblances d'une œuvre à l'autre. La fenêtre peut donc aider à construire la forme spatiale du texte, en dévoilant soudain une voie de communication dont l'existence pouvait avoir échappé au lecteur.

Michel-Ange et Raphaël faisaient le liant dans tout cela ; ils se chargeaient des transitions, des passages, des ambigus et des rappels. C'étaient eux qui dégageaient la ressemblance entre une maîtresse de cardinal et une déesse antique, entre cette même maîtresse et une sainte du paradis, entre un éphèbe grec et un jeune garde-noble ; eux qui jetaient des arches d'analogies pour joindre les temps, les beautés, les amours²⁸⁶.

Grâce aux ressemblances profondes enregistrées par les artistes, toute découverte artistique est déjà une reconnaissance. Les œuvres dispersées à Rome communiquent toutes entre elles, ouvrent des fenêtres entre des espaces et des temps différents, de même que l'architecture d'un musée permet à tous les univers enfermés dans leur cadre de se rejoindre.

Ces exemples reflètent également l'importance de la métaphore visuelle dans la définition de la structure romanesque. La fenêtre, par sa variation perpétuelle et la continuité quasiment invisible qu'elle assure, renvoie à un art contemporain au roman-fleuve : celui du montage cinématographique.

4.3.3. Montage : le paradigme cinématographique

En dépit des critiques acerbes de Duhamel envers le cinéma et des dénégations de Jules Romains quant à une éventuelle influence stylistique du cinéma sur son œuvre²⁸⁷, la poétique du

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁶ *Mission à Rome*, HBV 2, p. 1009.

²⁸⁷ « On sera peut-être tenté d'établir un rapprochement entre la technique romanesque dont je parle et certains efforts du cinéma. J'y consens ; à condition qu'on se défende d'un malentendu, et qu'il ne soit pas question en l'espèce d'une influence du cinéma sur le roman. », Préface aux *Hommes de bonne volonté*, p. 6. Voir aussi p. 7 : « Il est certain que les ressources du cinéma, arrivé à l'âge adulte, sont venues répondre à leur tour au besoin qu'éprouve

roman-fleuve présente des convergences frappantes avec l'esthétique du cinéma naissant. Le rapprochement s'opère d'emblée autour de la notion de montage. Au sens technique du terme, le montage correspond au choix de la longueur des plans et de leur agencement²⁸⁸. Dans ses essais, Eisenstein le met au centre de l'esthétique cinématographique, définissant le cinéma comme « art de la juxtaposition »²⁸⁹.

Le terme de roman-montage apparaît pour la première fois en 1932 à propos de *USA*²⁹⁰, dont la structure est fondée sur une alternance de supports. Dans le collectif *Problèmes du roman*, Claude Jacquier propose, pour étudier les rapports entre cinéma et écriture romanesque, une définition élargie du montage (dont il attribue la parenté fondamentale à Griffith) :

Cet art de mettre bout à bout des morceaux de réalité, ou des expressions d'acteurs, de façon à créer des thèmes qui se mêlent et se reprennent, à les orchestrer jusqu'à l'explosion du dénouement dramatique par des procédés qui ne sont pas sans parenté avec ceux de la musique, n'a pas tardé à être mis en œuvre, avec un bonheur inégal par de nombreux romanciers, et même par certains poètes. L'emploi de ce procédé en s'universalisant et en s'approfondissant tend à l'intégrer définitivement à la technique littéraire²⁹¹.

Là encore, le lexique musical est convoqué pour métaphoriser les notions de simultanéité et de polyphonie. « Art de mettre bout à bout des morceaux de réalité », le montage est également apparenté au collage, dont l'influence sur la poésie du premier vingtième est incontournable. Cependant, là où le collage est plutôt ponctuel, construit l'œuvre comme un espace, et permet par exemple de jouer sur la mise en page d'un poème, le montage lui ajoute la dimension du temps²⁹².

À partir d'un corpus centré sur l'entre-deux-guerres, Jean-Pierre Morel propose quatre critères principaux du montage romanesque – tous illustrés dans le roman-fleuve, quoique de

l'esprit moderne d'exprimer le dynamisme et le foisonnement du monde où il plonge. Mais il est non moins certain que la littérature, pour y répondre de son côté, n'avait pas attendu le cinéma, et avait su trouver en elle-même le principe d'un renouvellement approprié de sa technique. » Voir encore la conclusion à l'édition américaine de *Men of Good Will*.

²⁸⁸ David Bordwell et Kristin Thompson en donnent une définition très simple : "Editing may be thought of as the coordination of one shot with the next.", *Film Art : An Introduction*, septième édition, Boston, Mc Graw and Hill, 2004, p. 294. Voir aussi le *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 311 : « Terme emprunté aux techniques de réalisation des films qui désigne, dans la syntaxe du récit cinématographique, la sélection et l'enchaînement des unités narratives. »

²⁸⁹ S. Eisenstein, « Dickens, Griffith, and the film today », *Film Form : Essays in Film Theory*, Edited and translated by Jay Leda, London, Dennis Dobson, 1963, p. 239.

²⁹⁰ R. Lelu, « Une nouvelle technique du roman : John Dos Passos », *Monde*, n° 213 (2 juillet 1932), p. 4.

²⁹¹ Claude Jacquier, « Cinéma et crise du roman », *Problèmes du roman*, dir. Jean Prévost, Lyon, *Confluences*, [circa 1943], p. 206.

²⁹² J.-P. Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », p. 47.

façon moins systématique que dans *U.S.A* ou *Berlin Alexanderplatz*²⁹³. Le premier est l'instauration d'une série de discontinuités ou de contrastes, qui attirent l'attention d'une part sur la scansion et la concertation structurelle du texte, et d'autre part sur son caractère composite, de nature à inclure des éléments disparates : le texte se présente comme un collage de matériaux hétérogènes²⁹⁴. Le deuxième consiste en un agencement syntaxique des unités narratives importé de la technique cinématographique, sur laquelle on reviendra plus bas. Le troisième réside dans la conciliation de plusieurs régimes narratifs concurrents, c'est-à-dire une démultiplication des points de vue et des voix narratives, avec ou sans la présence d'un narrateur surplombant. Enfin, le montage romanesque induit une redondance très importante du texte, avec un travail de répétition et de variation à plusieurs niveaux. Cet ensemble de critères inscrit son propos dans la continuité des hypothèses de Frank sur la forme spatiale, auxquelles Jean-Pierre Morel apporte une précision typologique²⁹⁵. Seul le deuxième critère s'appuie sur la singularité technique du montage cinématographique : c'est ce mode de comparaison plus étroit que l'on voudrait examiner ici, afin de préciser la convergence poétique entre cinéma et roman-fleuve.

Le montage parallèle

Le deuxième critère de convergence recensé ici trouve un correspondant technique précis dans l'esthétique cinématographique : celui de l'agencement syntagmatique du récit. Jean-Pierre Morel classe trois procédés permettant de replier sur elle-même ou d'interrompre la ligne du récit : *ellipse*, *montage alterné* et *montage parallèle*. L'*ellipse narrative* est largement représentée dans le roman-fleuve, mais elle peut provenir de la rhétorique aussi bien que de l'esthétique cinématographique. Le *montage alterné* concilie linéarité (pour chaque ligne narrative) et simultanéité (entre les différentes lignes narratives). Ce modèle coïncide avec celui du « montage parallèle » popularisé par D.W. Griffith. Chez Griffith, l'art du *montage parallèle* consiste à développer simultanément plusieurs intrigues parallèles, avec des passages abrupts d'un pan à l'autre du monde fictionnel dépeint. Les plans simultanés réunissant des espaces différents

²⁹³ *Ibid.*, p. 40 sq.

²⁹⁴ Benjamin écrit en 1929 à propos de *Berlin Alexanderplatz* que « le vrai montage repose sur le document ». Repris dans *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Bern, Francke Verlag, 1973, p. 251.

²⁹⁵ Voir aussi J.-P. Morel, « Roman de montage et poétique historique », *Revue de littérature comparée*, n° 2, 1977, p. 241-248.

alternent à grande vitesse : Griffith utilise notamment ce type de montage pour les scènes de sauvetage, où le spectateur voit le sauveteur se rapprocher de la victime avant qu'il n'apparaisse dans le même décor ; un autre exemple classique est celui des montages qui rendent compte d'un événement ou de l'évolution rapide d'un personnage grâce à des titres de journaux tournoyants. Le montage tel qu'il est pratiqué dans les films de Griffith a été une révélation pour l'école soviétique, et notamment pour Eisenstein, qui y voit une forme littéraire. Dans un article de 1944 intitulé « Dickens, Griffith, and the film today », Eisenstein montre que la parenté entre montage cinématographique et récit est en réalité une interaction réciproque²⁹⁶. C'est, selon lui, le montage dans le récit qui a permis l'invention du montage parallèle au cinéma. Il donne comme exemple de montage parallèle dans le roman le chapitre d'*Oliver Twist* où ce dernier retombe entre les mains de Fagin en accomplissant une commission, pendant que son bienfaiteur, Mr. Brownlow, l'attend²⁹⁷. Les deux fils de l'intrigue progressent parallèlement aux yeux du lecteur. Joseph Frank part de même, pour définir la forme spatiale du roman, de la structure de montage cinématographique de la scène des comices dans *Madame Bovary*, où trois scènes sont superposées²⁹⁸. La compréhension de ce passage n'est assurée que par une vision globale, superposant les trois décors pour en faire ressortir la platitude ironique. Le montage parallèle, à l'instar de la forme spatiale, rassemble un ensemble de scènes dont le montage signifie la simultanéité, alors que les images sont découvertes de manière successive par le spectateur²⁹⁹. Il faut assumer la simultanéité dans l'acte de lecture pour dégager le sens.

Le montage parallèle présente une parenté profonde avec l'écriture simultanée. Il produit ainsi une accélération importante du rythme de l'intrigue³⁰⁰. À propos de *Intolerance*, Griffith expose sa volonté de lier quatre histoires : « the stories will begin like four currents looked at from a hilltop. At first the four currents will flow apart, slowly and quietly. But as they flow,

²⁹⁶ « Griffith arrived at montage through the method of parallel action, and he was led to the idea of parallel action by – Dickens ! » ; S. Eisenstein, « Dickens, Griffith, and the film today », *Film Form : Essays in Film Theory*, Edited and translated by Jay Leda, London, Dennis Dobson, 1963, p. 205.

²⁹⁷ Eisenstein mentionne « the typical Griffith-esque montage of parallel interlocking of all the links of the separate episodes », *ibid.*, p. 218.

²⁹⁸ Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *The Sewanee Review*, vol. 53, 1945, p. 230-231.

²⁹⁹ J. Frank, « Spatial Form in Modern Literature », p. 231 : « This scene illustrates, on a small scale, what we mean by the spatialization of form in a novel. For the duration of the scene, at least, the time-flow is halted : attention is fixed on the interplay of relationships within the limited time-area. These relationships are juxtaposed independently of the progress of the narrative ; and the full significance of the scene is given only by the reflexive variations among the units of meaning. »

³⁰⁰ « Above all else, Griffith is a great master of montage constructions that have been created in a direct-lined quickening and *increase of tempo* (chiefly in the direction of the higher forms of parallel montage). », S. Eisenstein, « Dickens, Griffith, and the film today », *Film Form : Essays in Film Theory*, p. 234.

they grow nearer and nearer together, and faster and faster, until in the end, in the last act, they mingle in one mighty river of expressed emotion »³⁰¹. Cette séparation préalable des intrigues, cette coïncidence et cette accélération finales se retrouvent dans la composition du *6 Octobre*. On peut donc supposer que le roman du premier vingtième siècle récupère par le biais du cinéma des potentialités structurelles nées de l'écriture romanesque, mais probablement cantonnées jusque-là à l'écriture du feuilleton.

Le montage parallèle fournit également, si on assouplit le critère de la simultanéité pour privilégier l'alternance et la fragmentation des lignes narratives, un bon comparant à la composition en tresse – où plusieurs fils narratifs ou thématiques sont développés, puis s'éclipsent, apparaissent et disparaissent tour à tour. Une des conditions du discours réaliste décrit par Hamon dans « Un discours contraint » est précisément l'absence de composition en tresse ou de composition elliptique, qui nuiraient toutes deux à une transparence du texte³⁰². Un tel refus n'existe pas dans le roman-fleuve, qui promeut au contraire ce type de structure, à la suite de Proust chez qui alternaient fil du discours social, fil de l'anecdote, fil autobiographique, fil de la théorie esthétique, etc. Martin du Gard raconte la stratégie qu'il a mise au point pour fragmenter le journal d'Antoine :

Je prends successivement les thèmes principaux (faits de guerre, messages de Wilson, réflexions sur la morale, évolution de la maladie, etc.). Je traite successivement chacun de ces thèmes, en les divisant, autant que possible, en morceaux séparés.

Il me restera ensuite à battre le jeu de cartes. C'est-à-dire enchevêtrer les thèmes dans la trame du journal, en intercalant les divers morceaux à une place convenable.

Je voudrais susciter deux émotions parallèles chez le lecteur : l'une toute chargée d'espérance (la marche des événements qui se précipitent vers la paix) ; l'autre, douloureuse, pathétique (la pente fatale qui entraîne de jour en jour Antoine vers la mort)³⁰³.

Par sa composition en tresse, le journal d'Antoine constitue l'ultime déviation, à la fois formelle et thématique, des *Thibault*. Ce journal est écrit pour Jean-Paul, donc grammaticalement adressé au lecteur. Il met en scène les obsessions et la déstructuration progressive d'une pensée. On y perd l'enchaînement dramatique, au profit d'une construction par association d'idées et par entrecroisement de trois fils : introspection, détail de la maladie, vision utopiste pour l'avenir du

³⁰¹ *Ibid.*, cité p. 243.

³⁰² « On pourrait donc dire que le discours réaliste a horreur du vide informatif, et qu'il refusera les procédés dilatoires en général : rien de plus étranger au discours réaliste que toute intrigue "à suspense", ou "déceptive", que toute disposition structurale "en partition", "en tresse", etc., et que toute structure à « ellipses » qui sauterait un maillon nécessaire à la cohésion logique globale du discours. », Ph. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil coll. « Points », 1982, p. 161.

³⁰³ Martin du Gard, 9 mai 1938, *Journal*, t. 3, p. 150.

monde, inspirée de Wilson. Le tressage des fils se produit par exemple lorsque le champ sémantique caractérisant l'un des trois ressurgit au milieu d'un autre. Ainsi, lorsqu'Antoine s'interroge sur l'Europe que connaîtra Jean-Paul en 1940, sa réflexion est gagnée par des termes médicaux : « Je crains bien que tu n'entres dans la vie en un temps fort troublé. Contradictions, incertitudes, heurt de forces anciennes et nouvelles. Il faudra des poumons solides pour respirer cet air vicié³⁰⁴. » De même, son admiration pour Wilson en fait un médecin habile : « Wilson : un praticien averti, qui sait où est le foyer d'infection, et qui vide l'abcès avant de commencer son pansement³⁰⁵. » Ainsi, le journal n'est pas un simple collage de fragments pouvant être rattachés à trois discours différents : il ménage des passerelles entre les différentes thématiques, et souligne ainsi la versatilité de la pensée de son auteur. Comme chez Montaigne, l'écriture progresse par corrections et épanorthoses. Antoine censure ainsi ses propres tendances (à la spéculation, au ton impératif) ou ses obsessions. Il adopte peu à peu la position d'un sceptique qui tente de se détacher du monde avec apaisement³⁰⁶. Mais ses réflexions abstraites elles-mêmes sont minées par la maladie et par une sorte d'impuissance à manier les concepts ; la recherche des fondements d'une morale, notamment, se conclut par l'impossibilité de définir avec précision le moi. On voit que la disposition du texte est indissociable de l'interprétation de la ligne idéologique, pacifiste et pessimiste, d'Antoine. L'entrelacement progressif des lignes sémantiques conduit Barthes à comparer l'écriture de Balzac au travail d'une dentellière :

Le texte, pendant qu'il se fait, est semblable à une dentelle de Valenciennes qui naîtrait devant nous sous les doigts de la dentellière : chaque séquence engagée pend comme le fuseau provisoirement inactif qui attend pendant que son voisin travaille ; puis, quand son tour vient, la main reprend le fil, le ramène sur le tambour ; et au fur et à mesure que le dessin se remplit, chaque fil marque son avance par une épingle qui le retient et que l'on déplace peu à peu : ainsi des termes de la séquence ; ce sont des *positions* occupées puis dépassées en vue d'un investissement progressif du sens. Ce procès est valable pour tout le texte. L'ensemble des codes, dès lors qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture, constitue une tresse³⁰⁷ (...)

Le montage parallèle ou le tressage du texte, ainsi, ne font que rendre plus visible le tressage des logiques sémantiques qui se joue dans tout texte. La notion de montage demande donc à être élargie : peut-on encore parler de montage en l'absence d'un lien aussi fort entre différentes scènes que la simultanéité ?

³⁰⁴ *Épilogue*, O.C. 2 p. 981.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 1001.

³⁰⁶ « Ne pas trop redouter les contradictions. Elles sont inconfortables, mais salubres. », *Épilogue*, O.C. 2, p. 958.

³⁰⁷ Barthes, *S/Z*, p. 152-153.

Le montage continu

Jean-Pierre Morel appelle « montage alterné » le montage parallèle que l'on vient de décrire, et réserve l'appellation de « montage parallèle » à un agencement débarrassé de la contrainte de la simultanéité, où l'association entre différentes lignes narratives se fonde non sur un rapport temporel, mais sur des rapports « figurés » ou « rhétoriques » entre différentes actions qui se reflètent de manière métaphorique ou métonymique³⁰⁸ – ce qui correspond au modèle de la fenêtre, mais aussi à ce qu'il est convenu d'appeler « montage continu », dans lequel tout type de transition est autorisé. Le montage continu est la marque de fabrique du cinéma hollywoodien. Claude-Edmonde Magny souligne la nécessité commune au cinéma et à l'écriture narrative de maintenir avant tout la continuité du récit : « La plupart des conventions d'écriture du roman et des procédés techniques d'emploi traditionnel au cinéma, (...) s'expliquent par la nécessité de sauvegarder à tout prix cette continuité, à chaque instant menacée par la richesse même des matériaux qu'il s'agit d'intégrer dans un récit que le progrès de l'art tend à rendre de plus en plus complexe³⁰⁹. » La continuité du montage implique la création d'un lien, quel qu'il soit, entre deux plans successifs ; lien qui vise à créer une sorte de confort intellectuel pour le spectateur. Le lien peut être d'ordre thématique : à la fin de *La Nuit de la Saint-Jean*, l'écoute des *Variations Goldberg* jouées par Cécile déclenche une succession de monologues intérieurs, tous déclenchés par la réaction des personnages à la musique. Au cinéma, un exemple évident de continuité est le champ contrechamp généralement utilisé pour le dialogue. Mais l'enchaînement est plus généralement purement visuel. Une ligne ou une couleur commune apposée à un détail entre deux plans successifs peut suffire à assurer une continuité, qui dès lors peut passer sous le seuil de visibilité pour le spectateur ; ce dernier serait pourtant désorienté s'il en était privé. La continuité est assurée par principe dans le montage cinématographique³¹⁰ ; cependant, il ne s'agit pas nécessairement d'une continuité narrative, ni même d'une continuité ostensible. Selon Christian

³⁰⁸ J.-P. Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », p. 56.

³⁰⁹ Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 31.

³¹⁰ Il s'agit bien ici du cinéma classique hollywoodien : le montage discontinu a toujours existé, et pas seulement dans la frange expérimentale ou esthétisante du cinéma. Eisenstein le pratiquait abondamment.

Metz, il s'agit de « construire une intelligibilité au moyen de “rapprochements divers” »³¹¹, ce qui stimule la participation du spectateur.

Le montage peut ainsi jouer sur quatre domaines de relation entre deux plans successifs : l'aspect graphique (formes, couleurs, mouvements), le rythme, l'espace, le temps³¹² ; le plus souvent, plusieurs critères jouent à la fois dans l'établissement de la continuité. Le passage de l'image au texte entraîne nécessairement une modification de ces critères. On voudrait proposer à partir de là un modèle d'enchaînement qui ferait feu de tout bois. Le montage peut être fondé, dans un roman aussi, sur la reproduction du détail : l'enchaînement entre *Le Côté de Guermantes* et *Sodome et Gomorrhe* se fait grâce à la fenêtre de l'escalier, par laquelle le Narrateur a assisté à une scène qu'il ne divulguera que dans le volume suivant. Ce détail peut être une notation temporelle ou spatiale, comme il peut être une similitude plus structurelle, un parallélisme entre des situations. D'un point de vue narratif, les passages simultanistes se présentent comme discontinus, les segments du texte sont simultanés et non successifs. On se demandera si ces textes n'offrent pas d'autres éléments de continuité, internes, par opposition au fonctionnement d'une cohérence assurée par le regard surplombant du narrateur.

On a choisi d'étudier, pour nuancer les dénégations de Jules Romains sur l'influence formelle du cinéma qui se lit dans son esthétique, le chapitre « Tourbillon de feuilles avant l'orage »³¹³, à la lumière de la notion de montage. Le chapitre conjugue simultanité et durée, puisqu'il s'étend de l'heure du petit-déjeuner au soir. Il se détache nettement par rapport à l'ensemble de la narration, dans la mesure où il est entièrement narré au présent et au passé composé ; par ailleurs les paragraphes sont tous écrits soit au discours indirect, soit en dialogue. Le texte constitue un point d'orgue, avant le déferlement de la guerre. Le titre du « Tourbillon de feuilles avant l'orage » comporte un programme de lecture : d'une part, il fait de ce qui sera décrit tout au long du chapitre autant de signes avant-coureurs de la guerre ; d'autre part il suggère une forme ouverte à travers l'image du tourbillon, qui connote fluidité et du désordre. C'est le tableau de la fin d'une époque, en même temps que la chronique d'une mort annoncée, mais aussi le portrait d'une époque inconsciente de l'imminence de sa destruction.

³¹¹ C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, t. 1, p. 127.

³¹² Voir le chapitre 8, “The Relation From Shot to Shot : Editing”, D. Bordwell et K. Thompson, *Film Art : An Introduction*, p. 296 sq. On y trouve des exemples de continuité graphique (la ligne, la reprise d'une couleur, procédé très courant par exemple dans les films d'Ozu) ; le rythme concerne la longueur des plans ; la continuité dans l'espace se traduit par la volonté de construire l'illusion d'un espace unique et cohérent ; la continuité dans le temps fait référence au temps diégétique.

³¹³ *Le Drapeau Noir*, HBV 2, p. 1227 à 1245.

Deux logiques sont à l'œuvre dans la progression de ce chapitre. La continuité narrative est a priori brisée, mais s'y substitue un travail de la continuité qui ressemble au procédé du montage cinématographique. On s'efforcera de rendre compte à la fois de la façon dont les différents fils sont tissés, d'examiner alternance et ruptures, pour voir quelles lignes de force se dégagent ; et de la façon dont les petites unités du texte, les paragraphes qui en constituent les moëllons, sont reliées. Pour ce faire, on a séquencé le texte comme s'il consistait en une succession de plans. Le tableau recense pour chaque paragraphe, dans la première colonne, les éléments thématiques essentiels, en particulier ceux qui font l'objet d'une reprise ou d'un écho. L'entrecroisement thématique, on le verra, est constant : on a signalé par l'italique un fil thématique lié à l'amour, et par le soulignement un second fil, lié à la mort et la guerre. La deuxième colonne recense les transitions entre séquences.

Personnage et lieu	Thèmes	Transition
1. Macaire de chez lui à la rue Monsieur	- Odeur et parfums : « Il a cependant été obligé de remarquer l'odeur insolite de cuir et d'étoffe que l'homme-femme répandait à flots sur le trottoir » (p. 1227) - <i>Premier fil : le désir</i>	
2. Jallez dans le métro	- Regard : Jallez observe la couleur de l'époque - <u>Anticipation de la guerre</u>	« les menues surprises du vêtement et du décor » (p. 1229) / le magasin en 3.
3. Juliette dans un magasin de confection	- Regards : Juliette veut se sentir observée → ce couple avorté constitue un diptyque - <i>Amour malheureux</i>	Parallélisme syntaxique des ouvertures de paragraphe : « Dans un wagon de métro » / « Dans ce tissu-là » Jallez est repris en 3 par « mon Pierre »
4. Macaire	- Odeur → chiasme thématique dans les 4 premiers paragraphes - <i>Obstacles à l'amour</i>	
5. Bernardine de Saint-Papoul à Saint-Germain l'Auxerrois	- <i>Désir charnel</i> (hypocrisie morale de l'aristocratie) - les parfums de l'abbé Daniel → lien établi avec Macaire	« nous sommes marquis dans la famille » (p. 1231)
6. Marquis de Saint-Papoul dans l'appartement de sa maîtresse	- <i>Adultère et vaudeville</i> → Bernardine et lui constituent le deuxième diptyque.	« Le marquis » → reprise de terme Transition par le lien de parenté et la mention du marquis.
7. Un mourant	- <u>Deuxième fil : la mort / la fin d'un monde</u>	Rupture assez brutale, contraste du ton et de la situation. La seule continuité est formelle : temps verbaux, troisième personne, point de vue interne.
8. Allory parle de son feuilleton	- <i>Immoralité de l'époque</i> « La recherche du plaisir devient la suprema lex. » (p. 1233) - <u>Insouciance vis-à-vis de la guerre</u> « une bonne guerre ne ferait pas de mal » (p. 1233)	Montage par antithèse : en 7, un homme réduit au silence par la maladie, mais qui peut penser. En 8, un homme qui parle, mais refuse la pensée politique.
9. Macaire dans le jardin	- <i>Rivalité amoureuse</i> - <u>Violence</u> → premier croisement des deux fils : le thème de la violence intervient par le fil amoureux, lorsque ses rivaux se font chasser.	Anaphore des ouvertures de paragraphe « Macaire est tapi » / « Mascot est assis » : la continuité formelle suscite un rapprochement ironique
10. Laulerque et Mascot	- <u>Annonce de la guerre</u> - Activisme : fin de l'Organisation terroriste	Rupture : passage à des couples de personnages, et par conséquent au dialogue.
11. Mathilde et Clanricard	- Activisme : Sampeyre et la loge → deux conclusions parallèles sur	« Justement, Clanricard et Mathilde, dans leur petit appartement de la rue

	l'inefficacité des organisations politiques. Laulerque et Clanricard constituent un troisième diptyque.	Hermel, en sont venus, à la fin de leur déjeuner, à parler de Laulerque. »
12. Gurau et Mme Godorp Avenue du bois	- Embellissements de Paris ; « <u>Il faudrait une guerre, par exemple, qui détruirait la moitié de Paris</u> » (p. 1237)	Variation : un autre couple à déjeuner.
13. Rue Vaneau chez les Saint-Papoul		Même ouverture par le nom de la rue. Nouvelle variation sur le déjeuner. Disparition de Bernardine et Macaire.
14. Macaire	- <i>Rivalité amoureuse</i> - <i>Jalousie</i>	Enchaînement logique : le lecteur retrouve Macaire...
15. Bernardine au Louvre	- <i>Voyeurisme</i> : les nus des tableaux	... et Mlle Bernardine. Connecteur logique : « Quant à Mlle Bernardine »
16. M. de Lommérie	- <i>Agonie</i> , bilan d'une vie - <i>Annonce de la guerre</i> : « Roland est le plus gentil ; mais il est bête. Il se fera tuer dans la prochaine guerre, qui ne tardera pas. » (p. 1240)	Le paragraphe précédent se clôt sur le mot « mourir » : passage du sens figuré au sens propre.
17. Haverkamp	- Monde des affaires - « <u>Alors vite le coup de torchon !</u> » (p. 1240)	Rupture, du discours direct au discours indirect.
18. Champcenais	- <i>Industrie de guerre</i> → il forme un diptyque avec Haverkamp - <i>Défilé militaire</i>	Parallélisme syntaxique : le nom propre ouvre le paragraphe. « Il est loin de trouver, lui, que les affaires aillent mal. » : contraste.
19. Bernardine dans une pâtisserie	- <i>Résignation</i>	« Pauvres gens ! » clôt le paragraphe précédent : continuité ironique ?
20. Macaire et la chienne	- <i>Échec amoureux</i>	
21. Sammécaud au concert		« Cependant, (...) » : simultanété temporelle, mais pas logique.
22. Marie dans l'église		On passe de l'ancien amant à la maîtresse.
23. Germaine chez la voyante		Elle voit Marie dans l'église : fenêtre entre les deux scènes.
24. Quinette	- <i>Comment détruire un cadavre</i>	La voyante voyait un homme couvert de sang, qui rappelle l'assassin : nouvelle fenêtre. Dans le train.
25. Jerphanion	- Auto → dernier diptyque : les deux hommes dans le train, dont les trajectoires se croisent.	« Jerphanion roule aussi dans un train ; mais en sens inverse. », « Jerphanion lui aussi rumine un problème technique. » (p. 1245) La continuité est soulignée par les adverbes.
26. M. de Lommérie	- <i>Mort</i>	Coïncide avec la fin du chapitre et de la journée.

La variation est ici maximale, dans la mesure où l'on a à la fois des paragraphes qui concernent des personnages bien connus et des personnages inconnus (les interlocuteurs d'Allory, l'entourage de M. de Lommérie), des personnages identifiés et des personnages qu'il nous faut reconnaître, des personnages récurrents et des nouveaux venus. On a également une alternance entre histoires continuées et mentions uniques. Il n'y a véritablement que trois personnages récurrents : Macaire, Bernardine de Saint-Papoul, M. de Lommérie. À ces trois personnages sont attachés des fils narratifs qui courent dans le chapitre ; à d'autres comme Lauferque, Mathilde, Clanricard, Sarmécand, Marie, Germaine sont reliées d'autres histoires qui reçoivent dans ce chapitre une forme de conclusion. Après son aventure avec Lauferque, Mathilde est mariée ; Marie se réfugie dans la religion ; Champcenaïs et Haverkamp sont prêts à passer au commerce de guerre. Le chapitre est donc à la fois autonome et inscrit dans un ensemble narratif, ce qui invite le lecteur à considérer l'enchaînement des séquences lui-même comme un ensemble de micro-chapitres.

Le chapitre voit se développer trois fils thématiques : le désir, l'annonce de la guerre, la mort. Macaire et Bernardine de Saint-Papoul sont reliés au fil amoureux, M. de Lommérie illustre le thème de la mort, allégoriquement lié à celui de l'imminence de la guerre. Aucun paragraphe n'échappe totalement à ces thèmes fondamentaux, si bien que tous nous livrent en fait un point de vue sur l'amour ou la guerre – le fil de la guerre étant redoublé par celui de l'agonie de M. de Lommérie. Mais cette dernière est exploitée comme un facteur de désordre. Le fil amoureux est pris par un nombre d'entrées possibles : Macaire va vivre tout un petit roman tandis que celui de Juliette est déjà fini, ainsi que celui de Mathilde, mariée à présent à Clanricard. Romains fait varier les situations (vieille fille, femme mariée, maîtresse, femme trompée, femme adultère, actrice), si bien que l'insatisfaction, conclusion récurrente, ne constitue pas l'unique aspect du fil amoureux. C'est le foisonnement des situations qui l'emporte. On constate encore que le thème amoureux est le plus important au début, et qu'il s'efface petit à petit devant celui de la guerre. Le texte comporte donc des moments de croisement. Ceux-ci peuvent se produire de deux manières : par simple alternance, comme c'est le cas dans les paragraphes centraux (7 à 15), ou par le développement d'un thème intermédiaire. C'est ainsi que la violence envahit le domaine amoureux, dans l'histoire de Macaire, qui constitue le fil narratif le plus suivi (5 paragraphes).

Les effets de construction globaux sont discrets, mais installent un encadrement par deux prolepses dans les premiers paragraphes. Le premier paragraphe sur Macaire se clôt sur une

annonce de tous les paragraphes à venir et livre d’ores et déjà la conclusion de ce fil narratif : « Il anticipe, en gémissant, sur le plaisir fulgurant, tout ensemble physique et moral, qu’il éprouvera. Il entrevoit des ennuis éventuels, des gêneurs ou des rivaux. Mais s’il y a une chose à quoi il ne songe pas, c’est aux difficultés d’ordre tout matériel et intime de la dernière minute³¹⁴. » Au deuxième paragraphe Jallez mentionne la lune de miel de Jerphanion avec son auto, qui sera assombrie dans l’avant-dernier paragraphe. Les effets de construction locaux sont plus nombreux. Les transitions suggèrent des paires ou des trios, mais les couples sont le cas le plus courant (paragraphes 2/3, 5/6, 10/11, 17/18, 24/25). Ce sont les seuls cas où deux paragraphes peuvent être reliés de plusieurs façons – ainsi, le couple Jallez/Juliette est relié thématiquement, syntaxiquement, et par une reprise de terme. Ces paires sont constituées par la juxtaposition de deux situations comparables. Le plus souvent, elles installent un contraste, comme entre Bernardine et le marquis, ou Laulerque et Clanricard. Mais le dernier rapprochement, entre Quinette et Jerphanion, montre que l’établissement d’un parallélisme est dans ce chapitre fonctionnel plus encore que signifiant. Les croisements ne sont donc pas tous destinés à produire d’autre sens que celui d’une proximité éventuellement étrange ou purement circonstancielle. Le texte se situe à la limite paradoxale entre dispersion et rassemblement.

Les procédés de la continuité ne suivent pas nécessairement l’enchaînement thématique et formel, des fils du chapitre. On peut dégager plusieurs types de transition, rangées ici de la plus soudée à la plus lâche.

Transition	Occurrences	Paragraphes concernés
logique	5	2-3, 5-6, 13-14-15, 19-20
fenêtre	3	21-22, 22-23, 23-24
contraste	4	7-8, 11-12-13, 24-25
reprise de terme immédiate	5	2-3, 5-6, 10-11, 15-16, 18-19
connecteur logique	3	17-18, 20-21, 24-25
parallélisme syntaxique	3	2-3, 8-9, 17-18
rupture	5	1-2, 3-4, 6-7, 9-10, 16-17

Les trois premiers procédés sont fondés sur l’aspect thématique, les trois suivants sur les choix lexicaux. Deux remarques s’imposent à la lecture de ce second tableau : d’une part, les procédés

³¹⁴ *Le Drapeau Noir*, HBV 2, p. 1228.

visant à établir une continuité l'emportent largement sur les ruptures. D'autre part, ces transitions relient aussi des paragraphes qui n'entretiennent a priori d'autre lien que la proximité temporelle. Romains ne souligne pas nécessairement les rapprochements les plus évidents. Le couple de Haverkamp et Champcenais, dont l'évolution dans le roman est parallèle, n'est suggéré que par le fait que les deux paragraphes s'ouvrent sur le nom du personnage. Mais le couple de Jallez et Juliette, que trois procédés de transition différents relient, montre des préoccupations différentes : le personnage masculin est relié au fil de la guerre et le personnage féminin à celui de l'amour. Cependant, à relire le chapitre à la lumière de ce qui précède et suit, on peut se souvenir que la quête de l'amour, ici reportée sur Juliette, est un trait essentiel, et le plus récurrent, de Jallez. Le lien thématique est dissimulé, mais la proximité structurelle avec Juliette demeure. De même, Macaire et Bernardine ne sont jamais véritablement réunis en un diptyque, alors que leur frustration est parallèle et constitue le ressort comique essentiel du texte. Certains procédés de continuité laissent ainsi le lien entre deux situations surgir du texte, tandis que d'autres l'imposent par la syntaxe ou simplement par l'ajout d'un connecteur (qui marque l'intervention du narrateur). Il est sans doute significatif que le procédé le plus courant soit celui de la répétition lexicale, qui suggère que l'écriture procède par association d'idée, le narrateur rebondissant sur un mot.

Ce chapitre conjugue donc montage parallèle et montage continu : certaines scènes sont reliées par la coïncidence temporelle et correspondent fondamentalement à une unité d'action ; d'autres ne présentent de continuité que locale et leur fragmentation n'est corrigée que par la discrète continuité du montage ; d'autres encore ne sont pas montées en continu, mais peuvent retrouver une place dans le dessin thématique d'ensemble. Romains instaure un jeu sur la forme fondé sur la variation, dans la mesure où aucun systématisme ne se dégage, si ce n'est la variété des moyens de construction. Il exhibe le jeu formel, en déconcertant le lecteur. Quelques ruptures vont jusqu'à confirmer la vraisemblance du tableau. À un niveau plus profond, le lecteur enregistre parallélismes et liens établis, qu'il retrouvera plus loin et qui prendront sens dans le roman. De même qu'au cinéma, la continuité fournit un confort de lecture qui n'a pas besoin d'être conscient.

Le montage continu constitue ainsi une forme-sens parfaitement adaptée à l'imaginaire unanime. Pour Romains, le passage du désordre à l'ordre, de la fragmentation à l'unité, suppose en effet une éducation du regard.

L'unanimisme est d'abord un antimonadisme. Pour lui, la discontinuité psychique finit bien par devenir réelle dans certains cas, mais d'une façon secondaire et artificielle, au prix d'un effort pénible qui n'aboutit que lentement et qui doit sans cesse se renouveler. Et malgré tout, cette discontinuité règne plus en surface qu'en profondeur, dans la conscience que dans l'inconscient. Elle est d'abord un refus par l'âme de s'apercevoir de la continuité³¹⁵.

La structure spirituelle de l'unanimisme a la même dynamique de dissimulation et de révélation intermittente que la disposition romanesque, telle qu'elle se dissimule et se révèle à la fois dans *Les Hommes de bonne volonté*.

À l'issue de ce parcours des différents procédés de structuration du roman-fleuve, on peut esquisser une nouvelle configuration du corpus en fonction des différents modèles de composition qu'adoptent les textes. La *Chronique des Pasquier* est marquée par une forte continuité, grâce au thème familial, qui attache aux personnages des caractères immuables. Elle connaît cependant une dispersion progressive vers la forme cyclique : Cécile, Suzanne, Joseph deviennent éponymes et protagonistes de romans successifs. La *Chronique des Pasquier* prend ainsi place aux marges du corpus. Mais elle inclut l'idée d'une structure musicale, notamment par les allusions à Wagner et les descriptions musicales, qui révèlent une grande parenté avec l'esthétique de Romain Rolland. L'idée d'une lecture tabulaire, attachée aux thèmes, est donc déjà présente.

Dans *Jean-Christophe* et *L'Âme enchantée*, le texte est innervé par la logique linéaire, héraclitéenne, du fleuve, les personnages défilant autour d'un personnage unique qui porte peu à peu en lui tous les visages et les destins de ceux qui l'ont approché. Cette logique linéaire est cependant concurrencée par les motifs de la rivière, de la musique ou de la mémoire, qui renvoient au rêve esthétique du « roman musical » ou symphonique. *L'Âme enchantée* montre une plus grande similitude avec les romans-fleuves de Martin du Gard ou Romains, par la perturbation structurelle qu'introduit la guerre. Bouleversant l'énonciation narrative, la guerre ouvre la porte au déchaînement d'un discours politique, voire pamphlétaire, pris en charge tour à tour par auteur, narrateur et personnage. Dans *Jean-Christophe*, cette écriture pamphlétaire, bien que déjà présente, était cantonnée à *La Foire sur la place*, et s'inscrivait dans un dispositif

³¹⁵ J. Romains, « Petite introduction à l'unanimisme », *Problèmes d'aujourd'hui*, p. 165.

digressif. *L'Âme enchantée* montre bien la possibilité d'une structure perturbée, tout en maintenant à l'échelle du texte entier une structure unifiée.

C'est avec *Les Thibault* qu'on bascule du côté de la structure effacée. Le roman-fleuve s'élabore autour de motifs visuels (les fragments de portraits) ou thématiques (comme la fuite), mais l'architecture d'ensemble, soulignant spectaculairement la perturbation structurelle de la guerre, mène d'une narration linéaire, bien qu'elliptique, à une narration éclatée et distendue. La guerre interdit le maintien de la « ligne claire » qui prévaut dans la première partie, et impose une dispersion, un étiolement de la parole.

Dans *Les Hommes de bonne volonté*, ce passage chronologique de la linéarité à la dispersion est comme inversé. Les effets de déviation concertés sont un procédé revendiqué dès la préface, avec l'image des oueds dans le sable, mais l'ensemble de la structure dévoile un motif de rassemblement (les hommes de bonne volonté à la recherche les uns des autres), tandis que la thématique unanime ouvre la voie de nouveaux modes de continuité, à travers le montage cinématographique. La cohérence perdue se reconquiert par d'autres moyens.

Enfin, dans *Maumort*, on atteint une dispersion maximale. La structure est fragmentaire, reflet de la précarité des représentations mémorielles. Le discours prédomine dans ce texte plus moraliste : il ne vient pas perturber le récit, mais constitue le cœur du propos. L'hésitation continuelle sur les modes de structuration (journal au jour le jour, journal rétrospectif, mémoires, roman épistolaire) débouche sur une décision d'une modernité radicale : la structure finale sera celle que proposera l'éditeur, Martin du Gard ayant légué à la BnF le roman inachevé sous la forme d'une malle de documents, contenant une « boîte noire » remplie de fiches programmatiques. Il matérialise ainsi le mythe préfaciel des documents retrouvés. *Maumort* pose donc le problème de la structure en termes totalement différents, ce qui explique que l'on ne l'ait pas inclus dans cette étude sur la composition ; en revanche, il confirme que la forme du roman-fleuve tend à une dispersion toujours plus grande.

Pour Frank, le sens de la forme spatiale réside précisément dans l'aveu auctorial d'une perte de contrôle³¹⁶. La conceptualisation du principe de structuration essentiel dans les plus grands chefs-d'œuvre modernistes coïncide donc, étonnamment, avec l'hypothèse de départ de

³¹⁶ « If there is one theme that dominates the history of modern culture since the last quarter of the nineteenth century, it is precisely that of insecurity, instability, the feeling of loss of control over the meaning and purpose of life amidst the continuing triumphs of science and technics. » ; J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 58.

cette étude. Le développement d'une architecture romanesque ne correspond donc pas nécessairement à un effort d'éclaircissement du sens. Le roman-fleuve installe un jeu à la faveur duquel le lecteur doit se perdre, pour mieux, peut-être, le retrouver par la suite. Le sens et la construction sont donc suspendus pendant la lecture initiale, dans l'attente d'un bouclage qui puisse apposer une forme définitive, et permettre une relecture à la lumière du « mot de la fin », révélateur de cette structure. La fin du texte devient donc le lieu stratégique où se décide le bouclage du sens – ou au contraire une ouverture irrésolue, qui laisse au lecteur la responsabilité d'une conclusion.

4.4. COMMENT FINISSENT LES ROMANS-FLEUVES

Dénouement, fin, conclusion, achèvement : tous ces termes, on le voit, renvoient aussi bien à un bouclage sémantique qu'à un bouclage structurel. Matériellement, la fin du roman-fleuve est présente, bien qu'elle ait relevé pour les premiers lecteurs de la pure promesse. Non écrite au début de la publication, elle dépend étroitement pour son existence, sa situation et son orientation de la première réception des romans-fleuves. Mais correspond-elle à un dénouement, c'est-à-dire à une résolution dramatique de l'intrigue ? correspond-elle à une conclusion, c'est-à-dire à une prise de position, au bouclage d'une signification ? correspond-elle à une fin, c'est-à-dire à l'accomplissement du dessein initial de l'auteur ? ou à un simple achèvement, l'arrêt matériel et éditorial du texte ?

La fin des romans-fleuves est surinvestie symboliquement et sémantiquement, dans la mesure où chaque roman-fleuve narre la fin d'un monde. La question du dénouement a dès lors une résonance profondément pathétique. La guerre fait figure d'apocalypse programmée, au-delà de laquelle il n'y aura peut-être pas de continuation possible. Pourtant, loin d'être brutale, la fin s'étend et signe ainsi son caractère problématique, notamment à travers des épilogues qui peuvent prendre les dimensions d'un volume entier. Comme *Guerre et paix*, où le premier long épilogue est suivi d'une coda théorique sur l'Histoire, le roman-fleuve prend tout son temps pour prendre congé. La fin y est à la fois solennisée, surdéterminée et malgré tout réticente. Le lecteur pressent ainsi le caractère problématique de son avènement.

S'il est apocalyptique, le dénouement du roman-fleuve devrait signer à la fois la fin d'un monde et une prise de conscience ou une révélation. Or il n'est pas certain que l'issue offerte par le roman-fleuve procure cette épiphanie du sens qui accompagne la destruction du monde ancien. Il semblerait plutôt que l'apocalypse aille de pair avec une perte du sens qui débouche sur l'impossibilité tragique d'atteindre un dénouement. Cette impuissance ressentie et relayée par narrateurs et personnages pourrait alors conduire à un nouveau positionnement, manifesté par le refus de conclure et la volonté de maintenir une parole post-apocalyptique, bien que radicalement précaire.

4.4.1. Le dénouement comme apocalypse

La fin se décline dans le roman-fleuve en une thématique redondante : elle représente à la fois la mort et la fin d'un monde, une apocalypse que l'on reconnaît dans le poids pris par la guerre dans le récit. Faisant place à la catastrophe, le roman-fleuve est profondément imprégné du « sens de la fin » analysé par Frank Kermode. L'imaginaire apocalyptique, explique ce dernier, est si profondément ancré dans les sociétés que nous pensons toujours nous situer à la fin d'une époque. Wallace Stevens confirme cette intuition : « It is a peculiarity of the imagination that it is always at the end of an era³¹⁷. » Ce paradoxe d'une fin sans cesse relancée fait de la littérature de crise une représentation quasi constante dans l'imaginaire critique³¹⁸. Kermode souligne l'étrange continuité des postures apocalyptiques, alors même que le caractère conclusif de l'apocalypse semble inadapté à notre monde sans forme et sans sens. Cette contradiction n'empêche pas que le modernisme et le tournant du siècle soient marqués par le sentiment omniprésent d'une fin imminente³¹⁹. Liée à la perte du sens, cette apocalypse semble se traduire dans l'Histoire par la catastrophe de la guerre, qui érige l'absurdité en vision du monde.

Le sens de la fin se traduit d'après Kermode par plusieurs traits qui marquent l'imaginaire collectif : terreur, conscience d'un moment de crise, scepticisme savant, conviction d'une décadence et foi dans un renouvellement³²⁰. Tous ces éléments apparaissent dans une mouture de dénouement esquissée pour les *Thibault*, qui pourrait leur conférer, selon Martin du Gard, « une portée inattendue » :

Antoine et Jacques héritent de leur père. Et, en quelques mois, cette grosse fortune les empoisonne, consacre leur faillite totale, les amène à la décomposition. C'est *La Fortune*. Survient la guerre : *Le Sinistre*. Ils sont devenus les épaves d'une société capitaliste en putréfaction. La mort les fauche, l'un après l'autre. Les Thibault disparaissent, anéantis dans la guerre. Et c'est toute une société, toute une forme de la bourgeoisie que la guerre anéantit avec eux.

Du coup, mon œuvre, *Les Thibault*, acquiert une profonde signification. La peinture d'un monde en décadence, et la fin de ce monde dans la sanglante catastrophe³²¹.

Ce dénouement semble emprunter au schéma de grandeur et décadence récurrent chez Balzac, mais qui constitue aussi la structure des *Buddenbrook* ; il reconduit également la fin du cycle

³¹⁷ Cité dans F. Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 98.

³¹⁸ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 123-124.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

³²⁰ *Ibid.*, p. 99.

³²¹ Martin du Gard, 31 janvier 1932, *Journal*, t. 2, p. 945-946.

zolien, telle qu'elle est annoncée déjà dans le dénouement de *Nana*, avec le montage parallèle entre la décomposition physique de l'héroïne et le déclenchement de la guerre de 1870. Une symétrie s'instaure ainsi dans le destin des personnages, qui prend forme en dessinant une voûte. L'apocalypse destructrice est aussi révélation ; elle donne au dénouement le sens d'un bouclage dramatique et sémantique. Son caractère inattendu ne fait qu'en renforcer le pouvoir signifiant, puisqu'il se traduit aux yeux du lecteur par l'inconscience générale et l'aveuglement des peuples face à la menace de la guerre. Que les années heureuses, détachées de l'Histoire, qui précèdent la catastrophe, ne soient porteuses d'aucun signe avant-coureur est mis sur le compte de l'ironie dramatique. L'avènement de l'apocalypse dans le roman est chargé de sens, dans la mesure où il est préparé par l'impuissance politique des socialistes. On retrouve dès lors une structure tragique, où l'*hubris* ou l'*hamartia* entraîne la chute des héros – structure transposée, en quelque sorte, à une échelle démocratique.

Le sentiment d'absurdité l'emporte cependant dans la fin que Martin du Gard propose effectivement à son lecteur. Le schéma d'ascension et de chute, adopté par Duhamel dans *La Passion de Joseph Pasquier*, dernier volume de sa chronique, est transformé par Martin du Gard, qui interrompt la trajectoire de ses personnages en pleine ascension, renonçant à la téléologie de la faute et de la rétribution. Le symbolisme de la fin prend ainsi un tour plus brutalement apocalyptique, préparé par la crainte récurrente de la catastrophe tout au long de *L'Été 1914* et le recours, dans *Épilogue*, à une écriture de l'épuisement. Dans *Les Thibault*, la correspondance entre la guerre, la mort et la fin d'un monde se fait entendre de façon extrêmement pathétique dans l'épuisement et la fragmentation inéluctables du journal d'Antoine, dont le souffle et la voix sont étouffés par l'empoisonnement à l'ypérite. La mort du protagoniste coïncide avec le tarissement du flux narratif. Jacques est exécuté sommairement, tandis que Daniel est mutilé : la fin est liée à une condamnation qui porte sur l'ensemble d'une génération. Cette mise à mort par épuisement se joue à nouveau dans *Maumort*. Maumort écrit mourir « *sans prolongement* »³²², si ce n'est, peut-être, celui de son journal. Mais la ponctuation est évocatrice : « Il ne restera rien des Maumort. Ce journal³²³ ?... » L'interrogation finale montre le doute qui grève toujours la littérature comme tentative de prolongement de soi – *Le Temps retrouvé* nous laisse sur le même

³²² *Maumort*, p. 642.

³²³ *Ibid.*, p. 643.

doute lancinant, voire sur la certitude d'une disparition de l'œuvre qui suivra de près la mort de l'auteur.

La question se pose donc du sens de la fin : le roman-fleuve s'achemine-t-il vers une conclusion ou au contraire vers une fin dépourvue de sens, une absurdité irréductible ? Le terme de conclusion renvoie *a priori* au caractère récapitulatif, synthétique et essentiellement signifiant de la fin, tandis que le dénouement, répondant à une question d'ordre narratologique, peut n'être qu'un élément de l'économie du récit. Or le lecteur postule la signifiante de la fin comme un élément essentiel du pacte de lecture, vers lequel tend la narration tout entière³²⁴. La conclusion de l'histoire inverse soudain le sens de la lecture, par l'apport d'une compréhension rétrospective qui peut en modifier radicalement le sens³²⁵. C'est pourquoi René Girard choisit d'appeler les dénouements des chefs-d'œuvre rassemblés dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* des « conversions » : il se jouerait systématiquement un revirement du sens à la fin, revirement porté par la conscience d'un protagoniste qui se déprend de ses illusions et rejoint l'auteur lui-même. Don Quichotte renie sa folie, le Narrateur apprend à écrire. Dans cette perspective, la fin du roman, moment d'épiphanie et de rédemption, est le lieu où se concentre le sens. Le roman-fleuve se construit sur ce modèle. Philippe Chardin insiste à ce titre sur le tropisme exercé par le dénouement dans un roman « écrit pour sa fin, c'est-à-dire pour la mort-résurrection des personnages qu'il évoque et pour la guerre. Si “romans-fleuves” il y a – l'ampleur du roman de la conscience malheureuse étant une de ses caractéristiques fondamentales sur laquelle il faudra également s'interroger – on peut dire que l'embouchure n'est jamais perdue de vue »³²⁶. La métaphore filée du fleuve se retrouve dans les monologues intérieurs d'Annette Rivière, qui prend conscience de la signification de son nom à l'approche de la mort : « – Rivière suis – (c'était mon nom ; dès l'origine, mon destin était inscrit, mais il ne s'éclaire qu'aujourd'hui) –

³²⁴ H. Godard, *Le roman modes d'emploi*, p. 103 : « Confiants dans le fait que le romancier savait d'avance, consciemment ou au moins intuitivement, où il allait, nous nous acheminons à notre tour, mais sur le mode de la découverte, et donc d'une durée, vers cette conclusion qui est à sa manière aussi nécessaire que celle d'un raisonnement, vers cette fin encore inconnue mais sentie comme programmée et qui, pour celui qui inventait et écrivait le roman, n'a jamais cessé d'être une fin aux deux sens du mot. »

³²⁵ P. Riceur, *Temps et récit I*, p. 130 : « Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. (...) Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés. »

³²⁶ Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 14.

Rivière de l'Être, Rivière des êtres, Rivière des âges, qui gravit, en serpentant, les flancs escarpés du mont³²⁷. » Le fleuve représente, aussi bien que la vie, la rencontre avec la mort, puisqu'il tend vers la mer, symbole double de mort et d'immortalité³²⁸. L'âme d'Annette Rivière trouve dans ses illuminations finales sa destination, comme c'était déjà le cas pour Jean-Christophe, autre héros entré dans la mort les yeux ouverts.

Pour Benjamin, le lecteur a fondamentalement besoin de la mort du personnage, dans la mesure où l'apposition finale du sens est à ce prix. Martin du Gard écrivait de même que seule la mort arrête les contours d'un personnage. Benjamin fait de la mort du protagoniste un élément essentiel de l'attrait de la lecture, montrant que le lecteur cherche à compenser l'absence de dénouement et de sens général de sa propre vie en découvrant la fin de vies fictives.

(...) seule la mort révèle le sens de la vie. Or le lecteur de roman cherche précisément des personnages en qui il puisse déchiffrer le « sens de la vie ». Il faut donc que, d'une manière ou d'une autre, il soit d'emblée assuré de vivre avec eux l'expérience de leur mort. À tout le moins, cette mort figurée qu'est la fin du roman. Mais de préférence leur vraie mort. (...)

L'important, dans le roman, ce n'est donc pas qu'il nous instruit en nous présentant un destin étranger, mais que ce destin étranger, par la flamme qui le consume, nous procure une chaleur que nous ne trouverions jamais dans notre propre vie. Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit³²⁹.

Benjamin fait ici le portrait d'un lecteur attaché à l'accomplissement d'un destin, qui puise ses forces dans la destruction progressive des personnages. La mort d'Antoine semble lui donner raison. D'abord parce qu'elle consiste, comme dans le modèle développé par Girard, en une conversion, Antoine adoptant les convictions socialistes et pacifistes de son frère, et laissant dans son journal un véritable manifeste humaniste. Condamné à l'avance, Antoine rejoint les héros tragiques ; c'est parce que sa vie se consume qu'il en vient à partager l'expérience, pourtant incommunicable, de cette condamnation – se fait le conteur de sa propre mort, avant de s'administrer une piqûre mortelle. Sa lucidité finale correspond pour le lecteur à un apprentissage du deuil.

Cependant la mort d'Antoine intervient, nouvelle ironie du sort, quelques jours après l'armistice. L'*Épilogue* paraît en 1940, alors que le tour des événements réduit à néant les espoirs

³²⁷ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1459.

³²⁸ *La Nouvelle Journée, Jean-Christophe*, p. 1431 : « La vie passe. Le corps et l'âme s'écoulent comme un flot. Les ans s'inscrivent sur la chair de l'arbre qui vieillit. Toi seule ne passe pas, immortelle Musique. Tu es la mer intérieure. » À l'incipit du poème en prose qui ouvre *La Nouvelle Journée*, ce fragment de discours peut être attribué indifféremment à la voix du narrateur ou à celle de Christophe.

³²⁹ W. Benjamin, « Le conteur », p. 139.

pacifistes, voire leur donne tort sur le plan politique. La marche persistante de l'Histoire redonne du poids au sentiment d'absurdité évoqué par Kermode en lien avec l'imaginaire apocalyptique. La fin des *Thibault*, en ce sens, n'est pas une conclusion : elle reste minée par une ironie liée à la situation historique dans laquelle l'écriture du roman s'ancre résolument.

4.4.2. *Le dénouement impossible*

L'impossibilité tragique du dénouement

L'apocalypse peut en effet nous mettre dans l'impossibilité tragique de conclure. James Berger, dans une étude sur les représentations post-apocalyptiques, montre le dilemme intellectuel dans lequel la catastrophe met l'écrivain. Bien que cet événement se présente comme un dénouement total et incontournable, le monde continue à tourner. C'est le scandale de cette continuation en dépit de l'irruption autoritaire de la fin qui génère un malaise éthique – et pousse les écrivains apocalyptiques à mettre à leur récit un terme compensatoire, parce que radicalement conclusif³³⁰. L'impossibilité d'une véritable fin confère en effet à la catastrophe une absurdité fondamentale. Dans ces conditions, la survivance et la continuation relèvent à la fois de l'improbable, de la gageure et du scandale. Au lieu de tenter de suppléer une fin définitive, les romans-fleuves mettent au contraire l'accent sur la continuité du temps et de la narration. Dans *La Chronique des Pasquier*, ce scandale de l'opiniâtreté de la vie au-delà de la catastrophe est représenté à mi-chemin de la narration, par la nécessité devant laquelle Cécile se trouve d'interpréter encore la musique après la mort de son enfant. Privée de la maternité comme elle est privée du bonheur conjugal, Cécile ne peut trouver de dénouement, pas plus que de sens à la catastrophe. Cette impossibilité tragique, mise en intrigue dans *Cécile parmi nous*, est

³³⁰ J. Berger, *After the End : Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 35 : « In the wake of some catastrophe, the apocalyptic writer creates a greater and conclusive catastrophe. Surely, he thinks, the world cannot – and should not – have survived such destabilization and horror. And yet it has. The world, intolerably, continues. But it should, it *must*, end. » Ce malaise est notamment développé, dans le livre, à partir de la culpabilité des survivants, et ses études d'exemples renvoient aux narrations et représentations de la Shoah.

commentée par le narrateur à deux reprises dans l'ultime volume. La narration elle-même est repoussée dans le futur et l'inaccompli, comme dans les dernières pages d'*À la recherche du temps perdu* : c'est avec réserve que Laurent annonce l'achèvement de son récit, et l'accomplissement même de cette promesse se dérobe au lecteur. La parole est interrompue. Elle est en outre mise par écrit, et mesure ainsi la distance entre énonciateur et destinataire, par le biais de l'équivoque épistolaire³³¹. L'accomplissement du récit est donc triplement mis à distance : « Je vais, ce soir, reprendre toute l'histoire et t'en raconter la suite. », écrit Laurent à Cécile, « Je dis bien la suite et non pas le dénouement. Il n'y a pas de dénouement ; il n'y a jamais de dénouement. La vie continue, avec ses misères infinies. Il n'y a de dénouement que sur les planètes glacées³³². » Les « planètes glacées » seront développées en deux images dans cette reformulation, à l'explicit du roman-fleuve : « Hélène est auprès de son enfant. Je t'écrirai après-demain et te raconterai la suite. Rien n'est jamais fini dans notre monde misérable. Il n'y a de repos, dit Goethe, que sur les cimes glacées. Hélas ! ce n'est même pas vrai. Il n'y a de rémission que sur les planètes mortes, quand toute vie est abolie depuis des millions de siècles et que les souvenirs mêmes sont endormis pour toujours³³³. » Le refus du dénouement promet au lecteur le non-accomplissement du contrat dramatique³³⁴. Le conteur assume ici un inachèvement qui renvoie également à une fondamentale mélancolie.

La fin du roman-fleuve va ici à l'encontre du pacte de lecture décrit par Kermode et Benjamin : le narrateur ne promet pas au lecteur de résolution. Ce caractère déceptif est compensé dans une certaine mesure par un gain de vraisemblance.

Je pense que dans le conte, dans la nouvelle, dans le roman bref, l'intérêt est avantagement soutenu par ce que l'on appelait autrefois une intrigue, et que cette intrigue exige un dénouement. Le roman cyclique a d'autres ressorts. Il suit la vie de près et c'est à raison de cette

³³¹ Vincent Kaufmann formule ainsi la problématique de son étude sur l'épistolaire et son *équivoque*, puisque la lettre est à la fois tentative de rapprochement et sanction d'une distance irréductible : « La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir. Si l'écrivain voulait communiquer, il n'écrit pas, et cette possibilité idéale de *ne pas* communiquer est sans doute la raison pour laquelle il entretient souvent des correspondances volumineuses, acharnées, s'efforçant inlassablement de convoquer autrui pour mieux le révoquer. » ; V. Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8.

³³² *La Passion de Joseph Pasquier*, CP, p. 1343.

³³³ *Ibid.*, p. 1352.

³³⁴ Paradoxalement, *La Chronique des Pasquier* n'est pas le moins conclusif des romans-fleuves. La ruine rétributive de Joseph, abandonné de tous, correspond à un schéma balzacien de grandeur et décadence de la plus belle eau. La deuxième moitié du roman tend à amener petit à petit chacun des membres de la famille à une situation de stabilité ; mais à l'exception de Laurent, qui se marie enfin, cette situation est plus un suspens qu'autre chose (solitudes de Cécile et Suzanne chacune consacrée à leur art, abandon de Joseph). Par la multiplication des dénouements individuels, *La Chronique des Pasquier* se rapproche encore du cycle romanesque.

fidélité qu'il retient l'attention du lecteur. À certains de ses épisodes, on peut voir un dénouement ; mais le récit, dans son ensemble, peut se passer de dénouement : la vie de l'espèce a-t-elle un dénouement³³⁵ ?

Duhamel reconduit en effet un effet mimétique naturaliste, en privilégiant les clôtures intermédiaires et en effaçant la clôture globale. Pour Guy Larroux, la fin naturaliste est en général une absence de clôture³³⁶. Au « toujours-déjà-là » du monde fictionnel dans l'incipit correspond un « toujours-encore-là » dans l'explicit³³⁷. Aussi la fin perd-elle de son importance dans le dispositif narratologique : elle devient une simple coupure, faisant signe vers une suite non écrite. Gide fait écrire à Édouard dans son journal : « X...³³⁸ soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. "Pourrait être continué..." c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux-Monnayeurs*³³⁹. » Le roman-fleuve doit-il donc se dissoudre en une simple dispersion de l'intérêt, comme prétend faire Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*³⁴⁰ ? Comment cela est-il compatible avec l'obsession architecturale qui anime les auteurs de romans-fleuves ?

L'inachèvement dans l'achèvement : la cathédrale romanesque

Martin du Gard écrit avoir « horreur de l'inachevé », ou encore « la phobie de l'inachevé »³⁴¹. Cette possibilité constitue donc une menace concrète. La temporalité de l'auteur, ses conditions matérielles interviennent nécessairement dans une entreprise essentiellement

³³⁵ Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, p. 51-52.

³³⁶ G. Larroux, *Le mot de la fin*, p. 107. Ce que confirme Jacques Dubois : « Pour donner figure à la continuité qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit réaliste s'évertue à se présenter comme une simple intervention dans le continu des "choses" et des "faits", intervention qui en prolonge le mouvement, sans en briser le cours. » ; J. Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n° 16, 1973, p. 491.

³³⁷ Il cite notamment l'excipit du *Docteur Pascal* : « La vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré ! La vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes ! » ; *Les Rougon-Macquart*, Pléiade t. 5, p. 1219.

³³⁸ Martin du Gard semble un candidat convaincant au rôle de X.

³³⁹ Gide, *Romans*, p. 1201.

³⁴⁰ Gide écrit que son livre « s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire... » ; Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 94.

³⁴¹ Voir respectivement lettre à André Gide du 10 juin 1939, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 170, et lettre à Pierre Marois du 8 mars 1940, *Correspondance générale*, t. 8, p. 59.

chronophage. Le roman-fleuve oscille ainsi entre achèvement et inachèvement, et cette hésitation est susceptible de se manifester en plusieurs lieux, puisque sa structure interne multiplie les seuils, chaque limite de tome étant le lieu d'un dénouement potentiel. Il faut ici distinguer entre achèvement et complétude : le roman peut être achevé et lacunaire à la fois, tant que la structure d'ensemble est en place. La différence entre incomplétude et inachèvement peut être comprise à partir de *À la recherche du temps perdu*, à la fois fermement bouclé et irrémédiablement lacunaire ou indécidable. Le moment de l'écriture de la fin est ainsi solennisé à l'extrême, car il suffit à assurer l'achèvement d'un texte troué³⁴². La cathédrale romanesque est à la fois construction et inachèvement : « Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées³⁴³ ! », rappelle le Narrateur. C'est paradoxalement la programmation même du roman qui le rend proprement inachevable, comme le souligne Dominique Jullien, montrant le texte proustien en proie à une surcharge perpétuelle³⁴⁴. Le texte est à la fois fini et infini.

Alors que Duhamel proposait de se contenter des clôtures intermédiaires pour pouvoir éliminer la clôture définitive, dans *Les Thibault* la conciliation entre achèvement et inachèvement se traduit à l'inverse par l'effacement des limites internes du texte. De fait, les clôtures intermédiaires de Martin du Gard sont singulièrement inaccentuées. Les seuils internes des

³⁴² Martin du Gard, 6 juin 1939, *Journal*, t. 3, p. 247 : « Qu'est-ce que j'éprouve aujourd'hui ? Non pas tant un soulagement d'avoir fini, que le soulagement de penser que je laisse *une entreprise qui est achevée*. Pendant ces dix-neuf ans où j'ai traîné *Les Thibault* dans ma tête et dans ma valise, je n'ai cessé de traîner aussi une sourde angoisse, à la pensée de tout ce qui menaçait la réussite, l'achèvement de ce long projet. J'ai la phobie de l'inachevé. Que de fois j'ai sué d'anxiété à l'idée que les événements de ma vie privée, ceux du monde, ma santé, pouvaient couper mon entreprise, m'empêcher de la pousser jusqu'à la fin ! Aussi est-ce aujourd'hui le sentiment qui domine : *ceci, que j'avais commencé, je l'ai fini*. *Les Thibault* forment un tout ; existent comme un organisme vivant et complet. Ce à quoi j'ai consacré le meilleur de ma vie se détache enfin de moi comme un enfant viable. *Les Thibault* ne dépendent plus de moi, de mon effort, des circonstances. Ce que j'ai créé – bon ou mauvais – a maintenant sa vie propre, indépendante. Tout peut arriver ; ma mort, la guerre : *rien ne peut empêcher que "Les Thibault" soient une œuvre achevée*. »

³⁴³ *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 610.

³⁴⁴ D. Jullien, "La cathédrale romanesque", *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 40, 1990, p. 44 : « Si bien que l'inachèvement devient moins un accident qu'un destin, pour une œuvre dont la loi est cette expansion interne à l'infini. La construction architecturale est donc, paradoxalement, ce qui permet la prolifération illimitée du temps perdu dans le cadre rigoureusement téléologique du temps retrouvé. » Cette opposition entre temps fini et temps infini se retrouve chez Raphaël Baroni, qui l'élargit à toute intrigue, sans se restreindre à la forme de la cathédrale romanesque : « (...) même après coup, les zones d'ombre subsistent, l'histoire n'est jamais parfaitement achevée. Il faut souligner la tension fondamentale qui demeure entre la totalité réalisée par la *mise en intrigue*, qui noue les épisodes entre eux et les inscrit dans une *forme*, et l'incertitude du devenir (devenir raconté ou devenir de l'interprétation), son caractère irréductiblement temporel où réside la force du récit. » ; R. Baroni, *La tension narrative*, p. 313.

Thibault semblent à la fois anodins et déceptifs : tous les incipits sont *in medias res*, aucun explicite n'apporte de conclusion décisive. *Le Cahier gris*, qui constitue le volume liminaire, présente une intrigue bouclée sur elle-même, centrée sur la fugue de Jacques et Daniel, que nous suivons jusqu'à ce qu'ils soient ramenés au bercail. Le roman se conclut sur la lettre d'adieu envoyée par Jacques à Daniel : annonce d'un nouveau départ, d'un refuge dans la retraite et la mort qui ne s'accompliront que bien des années plus tard. Ainsi, ce cycle ne constitue qu'une fausse sortie : ce n'est que le premier cercle des départs et des retours qui scanderont toute la destinée de Jacques. Le dénouement du *Pénitencier* semble à cet égard emblématique : le précepteur qui ordonne à Jacques « Continuez. » maintient les thèmes du retour en arrière, puisque Jacques revient à l'enfermement disciplinaire, et de l'irréversible continuation du roman. Un écho est établi entre ce seuil et le dénouement de *La Sorcellina*, qui ramène Jacques une fois de plus au foyer : il revient en train de Suisse avec Antoine, qui l'a retrouvé, mais ses yeux fermés et son impression tendue confirment la continuité de sa révolte. Plus généralement, les différents tomes sont séparés par des ellipses qui, comme le signale Ugo Dionne, diffèrent de la coupure en ce qu'elles appellent à être comblées par l'intervention du lecteur³⁴⁵. Le récit se poursuit donc en dehors des intervalles où il est ressaisi par la conscience d'un narrateur.

Toute limite textuelle peut donc être renversée en relance du récit. Isabelle Daunais montre que les fins proustiennes peuvent toujours être ramenées à des fins d'épisodes, par leur caractère inconclusif³⁴⁶. Là où elle voit, cependant, une invention formelle, il me semble qu'on peut réinscrire ce phénomène dans une tendance poétique plus générale, décelable aussi bien dans l'épopée que dans les longs romans anglais du XIX^e qu'affectionnait Proust. « Every limit is a beginning as well as an ending. », écrivait George Eliot à l'ouverture du « Finale » de *Middlemarch*³⁴⁷. Les fins non-conclusives caractérisent aussi bien les œuvres-mondes étudiées par Franco Moretti, qui y voit la forme romanesque épique du XX^e siècle, que les cycles de

³⁴⁵ « Le blanc de l'ellipse reste lisible : son "contenu" est déchiffrable. Il prend place dans la suite du récit, dont il ne rompt jamais la progression ; il ne propose pas une négation du texte, mais un contrepoint silencieux, une continuation par d'autres moyens. » ; U. Dionne, *La voie aux chapitres*, p. 493.

³⁴⁶ I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 66 : « Chez Proust comme chez Tolstoï, le monde nouveau tient à cette manière qu'ont les événements de se terminer *sans eux-mêmes terminer quoi que ce soit*, sans entraîner de discontinuité dans la vie des personnages et dans le temps qui passe. L'extraordinaire invention formelle que représente la *Recherche*, qui pousse cette observation jusqu'aux plus petits détails et jusque dans ses ultimes conséquences, est intrinsèquement liée à cette découverte que la fin – d'un désir, d'une illusion, d'une perception – n'est ni un drame ni une ouverture, mais simplement la borne d'un épisode. »

³⁴⁷ G. Eliot, *Middlemarch*, éd. David Carroll, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 818.

science-fiction. Franco Moretti définit l'unité de son corpus (de Proust et Joyce à Garcia Marquez) par la capacité du texte épique à recommencer éternellement³⁴⁸.

Là où le cycle, cependant, mise sur ce renouvellement pour susciter la satisfaction profonde que procure au lecteur un monde fictif permettant et promettant la possibilité quasi illimitée d'un retour, l'impossibilité de finir peut se retourner dans le roman-fleuve en une impuissance à finir. L'épiphanie finale de *À la recherche du temps perdu*, bien que projetée de longue date, a une portée réduite. Loin de fournir une conclusion triomphante, elle se réduit à un dépassement du désespoir lié à la perte effective du temps. C'est à la fois un couronnement à l'immense édifice, par le don de la création esthétique et le retour du temps, et un refus de conclure – qu'on interprète la fin comme un retour au début, ou qu'on comprenne que le livre annoncé, loin de coïncider avec celui qu'on vient de lire, est toujours *à venir*. Pour Isabelle Daunais, ainsi, la fin n'efface nullement la perte irrémédiable du temps – fin déceptive, tout autant que les fantômes que le Narrateur a poursuivis pendant toutes ces années :

Mais entre la fin projetée de l'œuvre et sa fin effective, il y a tout ce que la *Recherche* a découvert en route, à savoir que le temps est bel et bien perdu et que sa disparition ne peut être au mieux que repoussée ou retardée. C'est pourquoi la soudaine entrée du personnage dans le temps linéaire, ou dans la vie parallèle que constituera pour lui la rédaction du roman, est un événement à la fois parfaitement cohérent (en regard du plan initial) et plein d'ironie (en regard de ce qu'a découvert l'œuvre). Car ce que la *Recherche* révèle, c'est que l'illusion loge tout autant sinon plus du côté de la *fin* que du côté des errements qui la précèdent, du côté de la rédemption que du côté du mensonge qu'elle dévoile³⁴⁹.

L'achèvement esthétique ne parvient pas à se doubler d'un bouclage idéologique. On retrouve ainsi le diagnostic de Lukács sur la déperdition de sens qui se joue dans la chute de l'épopée au roman : « la disparition de toute fin évidente, la désorientation décisive de la vie entière devient nécessairement, pour tous les personnages et pour tous les événements, le fondement de tout l'édifice, le modèle constituant »³⁵⁰, avançait-il dès la *Théorie du roman*, contemporaine de l'écriture du roman-fleuve. Le roman-fleuve est en quête d'un dénouement, sans lequel son architecture ne serait pas viable, mais ne peut se résoudre à conclure. La foi du lecteur en la

³⁴⁸ F. Moretti, *Modern Epic*, p. 48 : "All weak, indecisive endings, that neither conclude the text nor settle its meaning once and for all. Does that mean that the modern epic remains an ensemble devoid of unity (...) ? No, not necessarily. It merely means that the unity of this form does not lie in a *definitive conclusion*, but in its perennial *ability to begin again*." Cette conclusion est partagée par F. T. Griffiths and S. J. Rabinowitz, dans leur comparaison entre Homère et Tolstoï : "What unites the major epics is not where they end, but that they almost cannot." ; F. T. Griffiths and S. J. Rabinowitz, « Tolstoy and Homer », *Comparative Literature* n° 35, 1983, p. 117.

³⁴⁹ I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 75.

³⁵⁰ G. Lukács, *La Théorie du roman*, p. 54.

cohérence du destin des personnages doit être bousculée : la dimension rédemptrice de leur mort s'accompagne d'un doute irréductible. L'espoir d'Antoine, maintenu jusqu'à la fin, contribue cependant à maintenir l'ambiguïté sur le pessimisme de Martin du Gard – considéré comme intégral depuis la lecture de Claude-Edmonde Magny³⁵¹. De même que la capacité du Narrateur, et la nôtre par la suite, à écrire le Livre rêvé reste indécidable³⁵².

La dimension apocalyptique de la fin met donc le roman-fleuve devant un impératif éthique, celui de produire un sens, d'assurer une clôture que son scepticisme radical ne lui permet pas de mener à bien. La seule solution qui s'impose, au fil du corpus, pour surmonter l'aporie, est d'assumer dans la lignée de Flaubert³⁵³ le refus de conclure et de le transposer à la forme romanesque.

4.4.3. *Le refus de conclure*

L'inachèvement comme achèvement : la parole interrompue

Là où Benjamin jugeait l'accomplissement d'un destin nécessaire à l'adhésion du lecteur, Raphaël Baroni fait au contraire de l'inachèvement (provisoire, et reconduit par la fiction jusqu'aux dernières pages) un puissant facteur d'adhésion au texte. Ce qui nous attache à la lecture, explique-t-il, c'est au contraire la mise en suspens provisoire de la synthèse et l'indétermination fondamentale des destins qui s'y jouent. Le roman est à ce titre l'anti-tragédie.

³⁵¹ Voir « Martin du Gard ou les limites d'un monde sans envers », *Histoire du roman français depuis 1918*.

³⁵² Isabelle Daunais repart des analyses de Girard pour montrer que dans l'univers proustien, les repères de la médiation disparaissent : chacun peut devenir médiateur du désir d'un personnage à tout moment. Elle met en évidence « la résorption de toute chose dans un univers mouvant, fluide et virtuel où tout pourrait prendre un autre cours, trouver une autre explication, suivre une autre évolution. Le monde de Proust est un monde sans fin, car rien, dans ce monde, n'est assez « fort », ni assez certain, ni assez singulier pour constituer une fin – et c'est pourquoi la seule issue possible à la *Recherche* est l'annonce de sa répétition. » ; I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 54. Ce relativisme ne me convainc pas tout à fait : on peut aussi bien soutenir que la revendication proustienne est au contraire d'informer tout ce chaos, de sauver ce naufrage par la création littéraire. Il me semble que le dogmatisme proustien est susceptible de l'emporter. Même s'il constitue pour une large part une pose, cette pose constitue en quelque sorte un acte de foi.

³⁵³ « La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. » ; Flaubert, lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 23 octobre 1863, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. 3, p. 353.

Si, dans le récit de fiction, l'avenir de la lecture est déjà préfiguré dans les pages qui nous attendent, en revanche l'intrigue tire sa force d'une indétermination qui rejoint celle des histoires inachevées de nos vies, ces histoires qui ne sont (encore) écrites par personne. On peut ainsi affirmer que ce qui donne une véritable épaisseur à la fiction, ce qui la met au diapason de la vie, c'est précisément ce renoncement au moins provisoire à la synthèse, c'est une accentuation de la discordance au détriment de la concordance³⁵⁴.

Le roman-fleuve pousserait donc la logique du retardement de la résolution à un point plus radical, en maintenant le suspens du sens au-delà de la fin. L'effacement de la fin correspondrait à l'abdication de l'auteur et à la négation du déterminisme narratif qui pèse sur les personnages. En renonçant à ses prérogatives, l'auteur incluerait dans le pacte de lecture la liberté existentielle complète liée à la mort de Dieu. Les personnages nous intéressent justement parce qu'ils ne sont pas condamnés. L'incertitude de l'avenir, ainsi, protège les personnages de fiction comme elle protège les lecteurs, qui s'imaginent héros de leur propre histoire. Dans cette perspective, l'existence du destin, la prise en charge par un auteur, deviennent au fond des hypothèses rassurantes. Dans *Verdun*, Jerphanion raille sa propre croyance en la protection liée à son statut de héros.

Une des vertus secrètes du fatalisme, c'est qu'il sous-entend, malgré vous, une espérance surnaturelle. "Si le destin se charge de moi jusqu'à choisir le moment de ma mort, il n'est pas possible qu'*ensuite* il me laisse tomber. Il me mènera plus loin, ailleurs. L'aventure n'est pas finie." Tout ce que l'homme demande, au fond, c'est que l'aventure ne soit pas finie. Il n'exige pas de savoir la suite ; il veut bien qu'elle soit inconcevable³⁵⁵.

Jerphanion est lucide sur l'absence de téléologie de sa vie, loin de toute mauvaise foi fataliste. Ce qui ne l'empêchera pas d'être épargné par l'auteur. Sa remarque explicite le lien entre refus de la fin et peur de la mort, la mort ou l'interruption de la conscience étant conçue comme la seule fin possible. Une confusion supplémentaire s'installe entre la fiction et la vie : la vie prend les contours d'une fiction où le héros est protégé par l'intentionnalité d'un auteur, tandis que la fiction, comme la vie, ne s'interrompt qu'à la mort du protagoniste.

Maumort, dans la mesure où il se présente comme un ensemble d'écrits intimes, journaux et correspondances, programme ainsi son interruption par la mort matérielle du personnage. La question du dénouement du journal, explique Michel Braud dans *La forme des jours*, peut être vue sous deux angles inverses : le diariste sait que seule sa mort conclura le texte, et que celui-ci ne pourra qu'être interrompu, à défaut d'être conclu. Cependant, il sait que le journal sera aussi lu

³⁵⁴ R. Baroni, *L'œuvre du temps*, p. 81.

³⁵⁵ *Verdun*, HBV 3, p. 309.

à la lumière de cette mort, qui est donc à la fois repoussée, niée par l'écriture, et attendue³⁵⁶. Cette ambivalence vis-à-vis de la mort est reconduite par l'auteur chez son héros diariste. Dans une première version du dénouement, Maumort cherchait dans un suicide au gaz la fin de sa déchéance physique, après une première attaque. Comme Antoine, il mettait ainsi lui-même le point final à son destin. Mais ce n'est pas là la solution retenue pour finir : en choisissant de le faire mourir de sa belle mort, Martin du Gard renonce à la notion de dénouement, pour concilier celles d'inachèvement et de fin. L'écriture de *Maumort* voit la disparition du scrupule sur l'inachèvement. L'auteur se refuse la satisfaction de voir l'ensemble achevé, préférant l'impression de déroulement à perte de vue qu'il trouve chez Montaigne :

Car le prodigieux avantage de ce sujet, ce n'est pas seulement que j'y peux et dois faire entrer tout ce que j'ai à dire encore, tous les projets ébauchés, avortés, ou simplement notés, au cours des années des *Thibault*, mais que c'est une œuvre qui ne sera jamais achevée, qui pourra indéfiniment s'accroître et se parfaire (comme les *Essais* de Montaigne) ; une œuvre *qui ne sera jamais achevée pour moi*, et qui, cependant, – c'est là le prodige –, pourra être interrompue à n'importe quel moment par ma mort, *sans être une œuvre inachevée*, puisque le journal de Maumort pourra toujours être arrêté net, par sa mort³⁵⁷.

La mort de Maumort, qui porte dans ce roman-journal le masque de l'écrivain, est liée à la mort de l'auteur. La fiche finale explicite le dispositif de la publication : « C'est un ouvrage qui pourra, sans inconvénient être interrompu à n'importe quel moment, puisque c'est fictivement, la correspondance d'un septuagénaire, dont la mort peut survenir d'un jour à l'autre. Quel que soit l'état où je laisserai le manuscrit, il suffira, pour lui donner une terminaison plausible d'ajouter quelques lignes à la rédaction de Maumort, et d'y joindre une note explicative³⁵⁸. » Le livre devra donc être achevé par un autre, qui reprendra la plume : le vieux prétexte narratif des lettres retrouvées croise ici la conception proustienne de la fin de l'œuvre, le Narrateur transmettant la tâche d'écrire au lecteur. Le modèle accumulatif des *Essais* décide, peut-être, d'un inachèvement également formel et rend pertinent le choix d'André Daspre d'éditer les dossiers et avant-textes dans la continuité du texte : l'œuvre est destinée à rester en chantier.

³⁵⁶ Michel Braud souligne le refus de la fin dans la forme diariste : « Mais le diariste rend compte aussi de son vécu immédiat ou récent en sachant que les notes qu'il rédige prennent leur sens dans la succession qu'elles composent et que l'histoire qu'elles racontent ne sera close qu'avec sa mort – même si celle-ci peut survenir à tout instant. Voire, s'il se relit, il découvre rétrospectivement son existence qui s'écoule vers sa fin, comme celle d'un personnage dont le romancier va lui annoncer bientôt la mort. L'écriture de soi combine cette double exigence : rapporter le présent (dans l'obsession ou la négation de la mort) et constituer avec ces instants successifs une histoire dont la fin n'est pas programmée. » ; M. Braud, *La forme des jours*, p. 140.

³⁵⁷ Martin du Gard, 15 mai 1942, *Journal*, t. 3, p. 492.

³⁵⁸ *Maumort*, p. 804.

L'interruption du texte comme mode d'achèvement pointe vers la volonté d'assumer, en dépit de son caractère scandaleux, le refus de conclure. Refus qui constitue au reste en lui-même une conclusion : c'est une façon de statuer sur le caractère indécidable d'un problème, comme le souligne Ricœur³⁵⁹. Si les bonnes volontés se retrouvent et se rassemblent effectivement tout au long du roman et tout au long du *7 Octobre*, cela ne préjuge en rien de leur capacité à infléchir la marche de l'Histoire (la dernière publication ayant lieu en 1946, le même soupçon pèse nécessairement sur cette fin et sur celle des *Thibault*), de sorte que la possibilité d'une véritable conclusion se dérobe. Jallez, incarnation principale de l'auteur, n'achève pas sa phrase :

Une heure plus tard, ils étaient attablés tous les sept dans le café-bar de l'aéroport. Ils regardaient par des grandes vitres le paysage des hangars et des pistes. Au loin deux appareils étaient posés sur le béton. Le lieu combinait les sortilèges du désert et ceux de l'usine. Jallez disait, à personne en particulier :

— Ce monde moderne serait tout de même quelque chose de bien épatant, si...

Aucun des autres n'avait besoin qu'il expliquât le si. Aucun non plus n'avait sous la main une réponse³⁶⁰.

Le maintien simultané de la clôture et de l'ouverture est emblématique. Cette scène de retrouvailles a ceci de charge symbolique qu'elle correspond à la fin d'un cycle et d'une génération. Cependant, le roman se termine à la fois au début de la nouvelle vie de Jallez, à la fin de la vie politique de Jerphanion (peut-être obligé de s'éclipser parce que les événements vont devenir historiquement trop lourds, et par conséquent trop vérifiables), et à la veille de la Seconde Guerre mondiale. La fin reste ouverte, dans la mesure où il semble que les événements restent à forger par les personnages : le roman s'arrête au creux de la vague, au moment où tout peut recommencer.

Après la fin

James Berger montre, rejoignant en cela Ricœur, que l'écriture post-apocalyptique fournit aux lecteurs une conclusion qui compense le tragique de la continuation imperturbable du monde.

³⁵⁹ Ricœur, *Temps et récit II*, p. 45 : « Une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble ; elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière. L'inconclusion déclare en quelque sorte l'irrésolution du problème posé. »

³⁶⁰ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1124.

Le roman-fleuve répond certes à la nécessité d'une parole post-apocalyptique, qu'il prend en charge pendant un certain temps – mais sans endosser la tâche de donner sens à la catastrophe. La fin qu'il propose ne saurait être définitive : elle ne peut consister qu'en un épilogue. Cette parole en plus se déploie dans l'intervalle incertain entre la fin de l'histoire et le moment où le lecteur fermera le livre. Il faut remotiver cette transformation du dénouement en épilogue, montrer la nécessité d'aller au-delà de la fin de l'intrigue, la nécessité de maintenir la parole au-delà de la catastrophe. Martin du Gard parle d'un accord « en sourdine », comme un écho au dénouement, une résonance. *L'Épilogue* se présente comme un dernier chapitre surnuméraire, déjà postérieur à la fin, et jugé au demeurant décevant quand on l'envisage de manière autonome³⁶¹. Les paratextes manifestent l'effort considérable déployé par l'auteur pour légitimer son existence et sa facture aux yeux de ses lecteurs et interlocuteurs privilégiés.

Mais, et c'est tout de même ça qui importe, quand on le lira à sa place, en post-scriptum de l'œuvre totale, il donnera, je crois, satisfaction au lecteur ; il lui procurera l'apaisement nécessaire et attendu, après l'orchestration pathétique de *L'Été 1914* ; il répondra à toutes les questions qu'il peut se poser sur l'avenir des personnages, et lui ouvrira les quelques perspectives nécessaires pour imaginer une suite de ces vies auxquelles il se sera intéressé pendant sa lecture. Bref *c'est bien l'accord final, en sourdine*, que je désirais plaquer à la fin de mon morceau, précédé de quelques mesures où reparassent (en manière de souvenirs d'Antoine) tous les thèmes marquants des précédents volumes³⁶².

L'épilogue entier est intimement lié au passé et à l'avenir du monde fictionnel suscité par le roman-fleuve : il a une fonction synthétique et une fonction d'annonce, ce qui le rapproche du statut de la borne d'épisode, en dépit de sa symbolique apocalyptique. Le roman-fleuve ruse ici avec les limites. Martin du Gard souligne à la fois la nature d'appendice, le statut à la fois conclusif et inconclusif, et le caractère indispensable de l'épilogue.

Je ne sais pas ce qu'il vaudra, lu séparément : il est fait pour terminer l'œuvre ; c'est la dernière courbe d'une longue arabesque ; isolé de l'ensemble, je crains que ce ne soit guère qu'un tortillon sans grand intérêt. Mais *je suis sûr qu'il faut qu'il soit fait* ; et que l'œuvre serait incomplète si la boucle n'était pas bouclée. (Toutes proportions gardées, il a, à mes yeux, la même *nécessité* que l'Épilogue de *Guerre et paix*.) Il ne conclut pas l'œuvre. (Je ne suis pas un type à « conclusions » !) Mais il ouvre au lecteur les perspectives de l'avenir ; et son importance, pour l'équilibre de l'ensemble, se révélera capitale pour ceux, s'il en est, qui liront, dans vingt

³⁶¹ Gide porte sur *Épilogue* un jugement négatif : il trouve qu'il sent le réchauffé et le refroidi ; lettre du 28 juillet 1939, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 182.

³⁶² Lettre à Maria Van Rysselberghe du 25 mai 1939, *Journal*, t. 3, p. 245. Pour une formulation parallèle, voir la lettre à Gaston Gallimard du 23 mai 1939, *Correspondance générale*, t. 7, p. 428, où Martin du Gard assimile le dernier tome à un « dernier chapitre un peu morne », « en sourdine », mais nécessaire à l'harmonie d'ensemble. Voir également la lettre à Jean Schlumberger du 4 août 1939, *Journal*, t. 3, p. 265, la lettre à Maria Van Rysselberghe du 31 août 1939, *Journal*, t. 3, p. 280, et la lettre à René Lalou du 3 janvier 1940, *Correspondance générale*, t. 8, p. 18.

ans, les *Thibault* dans leur entier³⁶³.

L'*Épilogue*, comme le souhaitait Martin du Gard, rétablit l'équilibre entre les protagonistes et apporte une sorte de compensation à la mort brutalement absurde de Jacques ; mais l'estuaire du fleuve ressemble plus à un détournement qu'à un dénouement. Tout d'abord parce que la poésie de cet *Épilogue*, qui tourne autour de l'écriture intime, sa structure en tresse, son refus de l'événementiel constituent autant de tournants. Mais aussi parce qu'en dépit des multiples signes qui pointent un épuisement de la parole, le mot de la fin lui-même est tourné vers un avenir peut-être illusoire, vers cette suite du roman à laquelle l'auteur a renoncé, mais qu'il maintient comme une porte ouverte à l'imagination du lecteur : « Jean-Paul. » L'*Épilogue* représente donc la nécessité de maintenir une parole, une transmission fictionnelle de l'expérience (celle dont Benjamin liait la disparition à l'essor du roman, expérience individualiste), au-delà et en dépit de la catastrophe, et en définitive la nécessité du recommencement du texte.

C'est donc au lecteur qu'il incombera de reprendre le fil de l'histoire, et de relayer à son tour la parole. Le roman-fleuve se clôt sur un appel à la relève, qu'il s'agisse d'offrir un prolongement aux personnages ou de poursuivre leur engagement désillusionné par l'action. Le roman-fleuve aura donc ouvert l'espace d'une expérience partagée, d'un jeu susceptible de circuler de l'auteur au lecteur, et auquel aucun participant ne souhaite mettre fin. S'appuyant sur les travaux de la psychologie cognitive, Jean-Marie Schaeffer montre que la fiction peut être considérée comme un raccourci de l'expérience, dans la mesure où elle permet, à l'instar du jeu, de vivre un succédané accéléré des choses. Dans les jeux d'enfants, notamment, le temps est accéléré : Schaeffer montre qu'ils jouent un rôle central dans l'acquisition d'une certaine maturité. Or la fiction demande du temps ; il faut prendre le temps de la rendre crédible en donnant toujours plus de détails, et de perfectionnements (c'est là la difficulté qu'affronte le maître de jeu dans les jeux de rôle, qui laissent transparaître de la façon la plus nette la parenté entre jeu et fiction). Isabelle Daunais poursuit la comparaison entre jeu et fiction en montrant que la fiction ne se poursuit pas tant parce qu'elle est fondamentalement inefficace comme mode de connaissance du monde, que parce qu'elle se présente au contraire comme un effort continu d'approfondissement. Comme le jeu qui se poursuit de jour en jour, elle consiste en un élan proprement inachevable :

³⁶³ Martin du Gard, lettre à Lucien Maury du 16 octobre 1937, *Correspondance générale*, t. 7, p. 163-164.

À cet effet, si l'incomplétude qui lui est propre explique l'installation de la fiction dans la durée longue des récits et des jeux qu'on voudrait ne jamais voir finir, et par le prolongement desquels on espère en savoir toujours un peu plus sur les mondes inventés, on peut tout aussi bien renverser la proposition et suggérer que c'est parce qu'elle constitue un exercice de perfectionnement, qu'elle exige un savoir-faire sans relâche, que la fiction se présente comme incomplète, ou plus exactement comme inachevable, donnant à toute interruption de son cours (là où la réalité poursuit toujours son cours) le caractère d'un abandon³⁶⁴.

Ce rapport émotionnel à la fin du roman joue à plein dans le roman-fleuve et les romans dont il s'inspire. À la fin d'*Oliver Twist*, à la fin de *Bleak House*, Dickens souhaite que le livre ne s'achève pas encore, parce qu'il s'est trop attaché aux personnages. Détresse d'écrivain que relaie la détresse de lecteur proclamée par Proust dans les « Journées de lecture » :

Alors, quoi ? ce livre, ce n'était que cela ? ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait, et même quand nos parents nous trouvaient en train de lire et avaient l'air de sourire de notre émotion, fermant le livre, avec une indifférence affectée ou un ennui feint ; ces gens pour qui on avait haleté ou sangloté, on ne les verrait plus jamais, on ne saurait plus rien d'eux. (...) On aurait tant voulu que le livre continuât, et, si c'était impossible, avoir d'autres renseignements sur tous ces personnages, apprendre maintenant quelque chose de leur vie, employer la nôtre à des choses qui ne fussent pas tout à fait étrangères à l'amour qu'ils nous avaient inspiré et dont l'objet nous faisait tout à coup défaut, ne pas avoir aimé en vain, pour une heure, des êtres qui demain ne seraient plus qu'un nom sur une page oubliée³⁶⁵ (...)

Guy Larroux diagnostique chez Dickens un syndrome dont le symptôme principal est précisément le refus de clore une intrigue – la clôture étant ressentie comme un abandon. Le refus de la fin est ainsi lié à un certain type de rapport au personnage, fondé sur l'adhésion et quasiment sur l'attachement. C'est là un élément fondamental dans la réception des romans-fleuves telle qu'elle est pensée par leurs auteurs, victimes toutes désignées de ce syndrome dickensien puisque la vie de leurs personnages s'est longuement superposée à la leur. Le roman-fleuve donne un sens plus exigeant à la vocation auctoriale, en exigeant un investissement plus radical en termes de temps. Duhamel évoque à maintes reprises une confusion entre souvenirs fictifs et souvenirs réels³⁶⁶.

Douze ans de suite, j'ai vécu dans la société de mes créatures et leurs voix ont retenti chaque jour à mes oreilles. Se peut-il que ce concert s'arrête ? Je ne le crois pas. La mort seule du héros a pu, jadis, me délivrer de Salavin. Et, est-ce bien une délivrance ? Celui que j'ai entendu nommer si justement « notre frère intérieur » vit encore dans mon ombre, il fait parfois encore

³⁶⁴ Isabelle Daunais, « Le temps dévié du roman », *Poétique* n° 139, septembre 2004, p. 261.

³⁶⁵ Proust, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 24-26.

³⁶⁶ Voir la première partie de l'étude que j'ai consacrée à ses entretiens radiophoniques : « *Mémoires réels et imaginaires* de Georges Duhamel : un discours en construction. », *Les écrivains au micro*, dir. Pierre-Marie Héron, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 119-139.

dévier l'une de mes pensées, l'un de mes gestes. Il lui arrive encore de s'asseoir au bord de ma couche, pendant les heures d'insomnie. Mais les Pasquier ? Ils sont presque tous vivants au moment où je m'éloigne d'eux. Je ne leur ai pas dit adieu. Je laisse la porte ouverte. J'ai même tenu à préciser, dans la dernière page du dixième volume, qu'il n'y avait pas de dénouement à l'histoire du clan Pasquier. (...) En fait, je ne crois pas aux dénouements. Ils ne sont jamais que partiels et provisoires. La vie continue, avec sa cruelle et mélancolique insouciance. La vie continue et tout recommence. Voilà bien pourquoi je n'ai pas pu me résoudre à écrire le mot de « Fin »³⁶⁷.

Duhamel reproche à Martin du Gard d'avoir laissé tomber sur ses personnages « quelque chose comme une dalle funéraire », mais souligne qu'il n'a pas pu s'empêcher de laisser un survivant, témoin du tropisme qu'ils partagent malgré tout : « Les Thibault continuent donc, malgré l'épilogue et malgré la volonté de l'auteur d'en finir avec eux, de les refouler dans le révolu³⁶⁸. » Le dernier mot du roman-fleuve est une ouverture pathétique, ce que confirme cette réflexion de Martin du Gard, soulignant dans son journal la continuité inéluctable du besoin de fiction : « Pourtant, certains jours, le vieux démon m'illusionne encore assez sur mes possibilités, pour rêver d'une œuvre dont le héros serait Jean-Paul de Fontanin, le fils de Jacques... Il aurait eu vingt-cinq ans en 1940 ! Que serait-il ? Un combattant ? Un réfractaire ? Les deux à la fois ? Serait-il prisonnier dans un camp de Silésie, ou aviateur dans les troupes du général De Gaulle³⁶⁹ ? » Chez Romains, la culpabilité liée à l'abandon des personnages est assumée, puisqu'il finit par écrire *Le Fils de Jerphanion*, et dote ainsi son protagoniste d'une faculté que Richard Saint-Gelais propose de baptiser *transfictionnalité* : la capacité pour certains personnages de gagner d'autres textes que ceux dont ils sont issus³⁷⁰. Sans changement d'auteur, ce pouvoir paraît moins spectaculaire. Cependant, cette forme modeste, si l'on veut, de transfictionnalité accentue l'autonomie feinte d'un personnage, qui semble générer un nouveau texte à habiter. Comme l'explique Richard Saint-Gelais, « La transfictionnalité sollicite, chez ses lecteurs, un curieux rêve : celui d'un prolongement censément naturel, qui découlerait spontanément des lignes de force du récit premier (...) – bref, le rêve de récits qui, non pas accorderaient aux personnages un surcroît d'existence fictive, mais relateraient celles qu'ils devraient

³⁶⁷ G. Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 61-62.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁶⁹ 2 février 1941, *Journal*, t. 3, p. 377.

³⁷⁰ Il s'appuie sur la reprise intertextuelle de personnages dans d'autres textes, qui « consiste à prolonger (mais parfois, on le verra, à réviser) son existence fictive à travers d'autres textes. Cette pratique qui accorde (ou impose...) un prolongement au récit premier – que ce soit vers son aval, son amont ou parallèlement à lui, je propose de la penser à l'aide de la notion de *transfictionnalité*, néologisme par lequel j'entends souligner l'effet de traversée, quand ce n'est pas de transgression, que suscite cette migration de personnages à travers les textes et les mondes possibles. » ; R. Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », *La fabrique du personnage*, p. 270.

nécessairement avoir³⁷¹. » Le processus d'incarnation du personnage peut ainsi s'avérer résistant, et remettre en question la clôture du livre.

Cette clôture est également remise en question par l'incarnation progressive de l'auteur et du lecteur dans le texte. Le déchirement ressenti au moment de se séparer des personnages se manifeste de façon plus explicite après la fin des *Hommes de bonne volonté*, lorsque l'auteur reprend une ultime fois la parole en son nom. Guy Larroux commente cet « Auteur aux lecteurs » en insistant sur l'émotion de l'auteur qui remercie ses lecteurs pour leur fidélité, jusqu'à cette cérémonie finale des retrouvailles. Il voit dans cette adresse l'accomplissement de l'*incorporation* de l'éthos auctorial qui s'est joué tout au long de l'œuvre – processus dont il emprunte la description à Maingueneau. Or ce phénomène d'incorporation s'est aussi produit pour une autre instance textuelle : il a permis de créer le corps collectif des lecteurs qui ont suivi l'auteur jusque-là, en prêtant au livre leur temps et leur vie. Il s'opère par le rassemblement des hommes de bonne volonté, et leur reconnaissance comme porte-parole de l'auteur. L'angoisse auctoriale que Larroux décèle ici s'exprime par cet ultime appel, au moment même où doit se produire l'abandon du livre³⁷². Elle relève évidemment en partie de la pose : l'aveu de Romains est surtout un appel à confesser un sentiment identique, défiant également le sens commun, chez le lecteur. L'auteur convoque ainsi les lecteurs à la formation d'une communauté dont le livre est le lieu de rencontre, mais qui peut se poursuivre dans la réalité. L'adhésion des lecteurs que Romains appelle de ses vœux est symbolisée par ce moment où s'inverse l'abandon, les personnages abandonnant le lecteur, au lieu que ce dernier les range dans le livre fermé. C'est ce que raconte cette lettre d'Henri Legrand à Jules Romains :

À cette dernière étape du Banquet, j'ai éprouvé que c'était moi qui partais, qui quittais un monde peuplé de beaucoup de vivants, bien vivants, que j'avais accompagnés pendant des années. Soudainement, ils m'ont tous quitté, *pour continuer leur vie* sans moi, sans que je puisse encore les regarder et marcher avec eux. Celui qui meurt, à la fin des H.B.V., c'est le lecteur³⁷³.

³⁷¹ R. Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », *La fabrique du personnage*, p. 275.

³⁷² G. Larroux, *Le mot de la fin*, p. 106 : « La toute fin de l'œuvre apparaît donc comme un moment privilégié de l'"incorporation". Non seulement parce que s'y trahit la voix émue de l'auteur, mais aussi parce que s'y accomplit un éthos, une représentation de l'énonciation, laquelle a commencé à se former dès les premières pages de l'œuvre et qui a maintenant l'épaisseur du temps vécu de la lecture. Il se trouve donc que son point d'accomplissement qui est aussi son point de cessation coïncide avec le moment de se séparer du corps de l'œuvre. Pathos, angoisse de séparation, l'œuvre comme corps et le lecteur comme frère, on aura reconnu le syndrome Dickens. »

³⁷³ Cité dans *Cahiers Jules Romains* n° 6, Flammarion, 1985, p. 350.

Le roman-fleuve est fondamentalement posthume. Il l'est explicitement dans le cas de *Maumort*, dans le cas de l'*Épilogue des Thibault* et des mémoires de Laurent Pasquier. Il l'est implicitement dans le cas des *Hommes de bonne volonté*, qui prend les contours d'un hommage à ses personnages, vus pour finir depuis l'autre rive de la seconde guerre mondiale. C'est une parole gagnée sur la mort, et qui se déploie dans son ombre ; une parole qui remplit les fonctions du deuil. Il s'agit de comprendre comment Antoine peut vivre après la mort de Jacques, comment Annette peut vivre après la mort de Marc, lui aussi sacrifié inutilement. Le dénouement du roman-fleuve, ainsi, ne réside pas dans la catastrophe, mais dans le récit qui parvient à se déployer au-delà de la catastrophe.

Le roman-fleuve se présente ainsi comme monument et comme tombeau, presque comme devoir de mémoire avant la lettre. Au fil du récit, il tente de donner voix et présence à l'auteur et au lecteur, et d'instaurer entre eux un rapport éthique, fondé sur la nécessité de maintenir une parole et une communication. La disposition du texte, qui prend sa forme définitive lorsque lui est apposée une fin, prend ainsi place dans le dispositif idéologique du roman-fleuve. La question de la fin du roman-fleuve dévoile un enjeu éthique : il s'agit de permettre la continuité d'un récit, au-delà de la mort – tâche qui ne peut incomber qu'au lecteur.

C'est pourquoi le lecteur est également chargé d'établir les liens, d'élever les arches, de monter la maquette du texte : ces modes de participation à l'écriture préparent le moment où auteur et lecteur se quitteront, lorsque le livre sera refermé pour la dernière fois. La mémoire du lecteur joue ainsi un rôle essentiel dans l'élaboration du texte. Gracq met au reste la mémoire au cœur de toute activité de lecture : « Il se créerait donc, dans l'esprit du lecteur de roman et pendant sa lecture, toute une stratification du souvenir, l'opération de la lecture consistant peut-être d'abord à replier en plans superposés, comme une pièce d'étoffe, tout ce qui est fourni de matériaux le long d'une série linéaire³⁷⁴. » La lecture permet non seulement à la forme du roman-fleuve d'émerger, mais elle débouche aussi sur l'écriture.

Le texte qui s'écrivait en dépit du doute, par-dessus les ruines, reconduisant la tentative mimésique, se découvre ainsi une nouvelle fonction : plus que de décrire ou de permettre au lecteur de déchiffrer un monde envahi par l'absurdité de l'Histoire (et donc devenu illisible), il s'agit de donner voix au lecteur, de lancer une parole que celui-ci sera pour finir capable de

³⁷⁴ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 240.

reprendre, afin d'écrire à son tour. On passe ainsi du livre-compréhension, d'une parole taxinomique, à une parole éthique, une parole action. Le but du roman-fleuve n'est plus de décrire, mais d'agir sur le monde. C'est donc la question du dispositif rhétorique du roman-fleuve et des différents rôles qu'il assigne au lecteur que l'on approfondira dans ce dernier chapitre.

Chapitre 5. À quoi songe le roman-fleuve

SOUPÇONS SUR LA MIMÉSIS

Les paratextes des romans-fleuves manifestent une foi illimitée en les pouvoirs du récit, et la volonté de mettre en œuvre, en vertu de cette foi, un illusionnisme mimétique maximal. Pourtant la mimésis est menacée dans le roman-fleuve, dans la mesure où ce dernier crée un monde fictionnel placé sous le signe de l'indécidabilité. Il importe donc, au seuil de cette étude de l'imaginaire du roman-fleuve, de revenir sur le postulat mimétique et de montrer les limites auxquelles le roman-fleuve se heurte ostensiblement – orchestrant son propre échec pour mieux rabattre les ambitions de l'auteur démiurge.

Le premier obstacle tient à la corrélation entre éthos réaliste et lisibilité du monde. Bien qu'il semble évident de rattacher le roman-fleuve à la famille des romans réalistes, leur répertoire générique ne correspond que partiellement à celui que Philippe Hamon, par exemple, a pu induire d'un corpus dix-neuviémiste¹. Une confrontation rapide du corpus à la liste serrée de critères qu'il propose – critères par lesquels il construit la « contrainte » d'un discours éminemment lisible – montre bien cette discordance. Certains procédés liés à la construction de la cohérence sont reconduits : la référence à la famille, à la motivation psychologique, le parallélisme éventuel entre plusieurs intrigues qui s'éclairent l'une l'autre, la présence d'autres œuvres servant de repoussoir esthétique², la caution énonciative déterminant un horizon d'attente ancré sur les genres factuels (encore que ce procédé ne relève pas uniquement du réalisme). Mais le roman-fleuve va tout à fait à l'encontre de certains autres, comme l'effort de construction d'un sens unifié, l'intervention des discours de savoir des personnages « techniciens », la réduction de la différence entre l'être et le paraître, et surtout la hâte narrative d'un texte « pressé ».

Le terme de « roman-spectacle » auquel rêve Martin du Gard, par ses connotations plus illusionnistes, semble mieux représenter le cahier des charges du roman-fleuve. Il permet de passer de l'hypothèse d'un *régime de lisibilité* à celui d'un *régime de visibilité*. Lecture et point de vue dans le roman-fleuve sont soumis à un système d'ombres et de lumières. Un ensemble de corps opaques se déploie sur la scène romanesque, là où le personnage balzacien

¹ Voir Ph. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*.

² « Cette thématique « romanesque », si elle apparaît, sera « mise à distance » dans un ailleurs textuel ; elle s'incarnera dans l'apparition ou la citation de tel ou tel ouvrage célèbre qui sera implicitement ou explicitement tourné en dérision : tel *Jocelyn* de Lamartine qui apparaît sur une table de cuisine de *Pot-Bouille* de Zola, *Lucie de Lamermoor* à Rouen dans *Madame Bovary*. Le discours réaliste, ne pouvant, on l'a vu, se situer par rapport à un *genre* historiquement défini et institué (du moins avant le XIXe siècle), se situe et se définit en intégrant ce qu'il estime être ses contraires « littéraires » et en les niant ou les ridiculisant. » ; *ibid.*, p. 152.

ou zolien portait sur lui les signes déchiffrables de son identité. Le caractère visuel de la performance, enfin, reproduit la situation solipsiste du spectateur et de personnages dont l'accès à l'intériorité ne peut être autorisé que par l'artifice de l'aparté. Le roman-fleuve est le lieu d'une première école du regard – mais d'un regard désenchanté.

Poétique de l'incomplétude

L'élan vers une lisibilité maximale que décèlent Thomas Pavel et Tiphaine Samoyault dans le roman-fleuve ne résiste pas à un examen approfondi. Pavel souligne dans *Univers de la fiction* la témérité qu'il y a à vouloir produire un univers fictionnel sinon total, du moins « maximal »³ (il va de soi qu'un univers fictionnel est de toute façon incomplet, de même qu'une image mentale de la façade du Panthéon ne nous permet pas d'en compter les colonnes). Il propose une périodisation liée aux fluctuations de l'imaginaire collectif : « Pendant des périodes qui goûtent en paix une vision stable du monde, l'incomplétude sera, bien entendu, réduite au minimum. (...) Les vastes constructions réalistes et les romans-fleuves, de Balzac à Zola, de Galsworthy à Martin du Gard, sont fondés sur l'idée que l'incomplétude peut être vaincue en principe et minimisée en fait⁴. » L'expansion du monde fictionnel est alors potentiellement indéfinie. En revanche, les périodes de crises, « les époques de transition et de conflit tendent à maximiser l'incomplétude des textes fictionnels, qui sont désormais censés refléter les traits d'un monde déchiré »⁵. Or il cite précisément la période moderniste comme illustration de cette tendance opposée. De fait, les lacunes du monde fictionnel suscité par Martin du Gard se creusent en ellipses béantes et se confirment par les arcanes mystérieuses de la marche à la guerre, dont l'examen ne saurait parvenir à procurer un sens au déclenchement de la catastrophe. Dans le roman-fleuve, l'atomisation d'un monde immaîtrisable et la conscience inquiète l'emportent sur l'illusion de la complétude. Cette incomplétude ne peut être compensée que par le lecteur : le monde du texte, rappelle Pierre Bayard, est un univers troué⁶, qui appelle le lecteur à le compléter pour

³ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 128.

⁴ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 136.

⁵ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 137.

⁶ P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 67-68 : « Et, surtout, le monde que produit le texte littéraire est un monde incomplet, même si certaines œuvres proposent des mondes plus complets que d'autres. Il serait plus juste de parler de fragments hétérogènes de mondes, constitués de parties de personnages et de dialogues que rien ne viendrait réunir en un tout cohérent. Et, point essentiel, ces défaillances du monde de l'œuvre ne tiennent pas à un défaut d'information que le travail de recherche, comme en histoire, peut espérer combler un jour, mais à un défaut de structure, à savoir que ce monde ne souffre pas d'une complétude perdue, faute d'avoir jamais été complet. »

satisfaire sa curiosité⁷. De son côté, Martin du Gard accentue délibérément l'aspect lacunaire du roman, en y ajoutant des blancs, comme il le raconte dans cette fiche des « Dossiers de la boîte noire » :

Je remarque combien cela ajoute à l'intérêt de la lecture de n'avoir pas toutes les clefs, d'être devant les personnages et leurs actes, non plus dans la situation où l'on est généralement devant les personnages d'un roman, mais dans la situation où l'on est devant les êtres réels et leurs actions, difficiles à interpréter, sur lesquels on ne sait que des bribes, et souvent contradictoires. Pourtant, dans le spectacle de la vie, même quand on ne comprend pas tout, il y a une logique, un rapport secret, quelque chose qui ne semble pas gratuit.

Pour rendre ça, je crois qu'il ne s'agit pas du tout d'inventer d'une façon *incohérente*. Au contraire, il faudrait établir la réalité très solidement, créer des êtres profondément vrais, assembler leurs actions avec le plus grand souci de la réalité possible.

Et, *après coup*, supprimer de grands morceaux, rompre la trame par de grands vides, laisser tomber des explications des actes transitoires, et cela un peu au hasard, en supprimant quelquefois même des choses essentielles.

On aurait alors cette impression que l'on a lorsqu'on découvre, dans la vie réelle, des personnages, une aventure. L'impression de saisir des bribes, une, deux ou trois *faces* de la question ; mais jamais l'impression de posséder clairement la totalité de la solution.

C'est contre cette impression de totalité qu'il importe maintenant de lutter. *D'ici peu, ces livres où tout est exposé, analysé, agencé, ne paraîtront plus lisibles*⁸.

L'échec de la représentation est assumé. L'incomplétude même du monde fictionnel garde une fonction illusionniste, dans la mesure où notre perception du monde aussi est éminemment incomplète. « Le lecteur se préoccupe-t-il de ce qui se cache au-delà d'un petit cercle de lumière et de la pénombre qui l'entoure immédiatement⁹ ? », se demande Pavel, avant de conclure que les mondes fictionnels « ressemblent aux mondes du sens commun, du sens commun prémoderne et inculte, mondes dans lesquels une région centrale relativement bien organisée est entourée d'espaces de plus en plus obscurs et confus »¹⁰. Cette limitation du regard (et partant, de l'impact que nous pouvons avoir sur autrui) à une sphère relativement proche de nous est représentée dans *L'Âme enchantée* par la métaphore filée de la lanterne : « Comme dit le philosophe, "l'élan vital" est limité. Il ne s'exerce jamais, à la fois, de tous les côtés. Rares, infiniment, sont les esprits qui projettent leur lumière tout autour, en marchant. La plupart de ceux qui ont réussi à allumer leur lanterne (et ils ne sont pas nombreux !) tiennent leur fanal allumé devant eux, sur un point, un seul point ; et autour,

⁷ P. Bayard, *Enquête sur Hamlet*, p. 48 : « Dès lors, l'activité de la lecture et de la critique est contrainte de compléter ce monde. Ajouter des données là où elles font défaut, finir les descriptions, poursuivre des pensées inachevées, inventer du passé et de l'avenir au texte. Ainsi l'œuvre se prolonge-t-elle chez chaque lecteur, qui, en venant l'habiter, la termine temporairement pour lui-même. »

⁸ Maumort, p. 1056-1057.

⁹ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 120.

¹⁰ T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 121.

ils ne voient goutte¹¹.» Le roman-fleuve s'appuie sur le paradigme éthique et épistémologique d'un regard dont il exhibe pourtant l'insuffisance.

Ombres et lumières : le secret et la surface

Lors du dîner chez Packmell, alors qu'il vient d'apprendre son entrée à l'École normale et que tout le monde lui fait fête, Jacques se retranche dans la position de l'observateur.

Sur tous ces gens, Jacques promenait son regard massif. Observait-il, ou inventait-il ? Ceux qu'il regardait quelque temps, il leur attribuait aussitôt des sentiments complexes. Il ne cherchait d'ailleurs pas à analyser ce qu'il croyait voir ; il n'eût pas été capable de traduire en mots ses intuitions ; il était bien trop pris par le spectacle pour se dédoubler et pour enregistrer quoi que ce fût. Mais, d'entrer ainsi en communication – illusoire ou réelle avec d'autres êtres, lui faisait éprouver une incomparable volupté¹².

Le regard n'a pas ici pour fonction de faire signe ou de communiquer, pas plus que de déchiffrer les autres : il semble enfermer Jacques dans l'extériorité euphorique d'une position de spectateur. Cette « entrée en communication » peut-être illusoire met Jacques dans la position d'un lecteur : le regard qu'il porte sur les convives les transforme en comédiens ou en personnages de roman. Cette communication médiatisée réunit le lecteur et le personnage dans la même posture distante. La contemplation, ainsi, fait signe vers une forme de solipsisme.

Le regard enferme en réalité personnages et lecteurs dans une perception superficielle, chaque personnage étant irrémédiablement enfermé dans le « sac de peau » imaginé par Martin du Gard. Tout au long des *Thibault*, le regard régit un système de relations entre personnages et ordonne le roman en un montage de points de vue¹³. Mais les événements narrés ne font jamais qu'infirmes les convictions que les personnages fondent sur leur point de vue. Le regard construit une narration multi-angulaire, qui ne cherche pas tant à dérober des

¹¹ *Annette et Sylvie*, AE, p. 93.

¹² Martin du Gard, *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 837.

¹³ « Les romans scéniques de Martin du Gard sont en effet caractérisés par la présence très sensible d'un regard qui organise le récit. (...) Le plus souvent, ce regard est nettement attribué à un personnage, à qui le narrateur délègue ainsi une véritable fonction de régie romanesque. Regard de personnage, c'est-à-dire regard incarné, regard appelant commentaire, jugement, analyse, ou rêverie plus ou moins formulée du focalisateur : l'organisation sensible du récit se confond ainsi avec un tissage subjectif de constats, de suppositions et de discours à peine formulés, où se rencontrent valeurs et sensations. Le personnage focalisateur est ainsi porteur d'une parole interprétative, qui double l'action. » ; H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 535.

choses au lecteur¹⁴ qu'à montrer les formes spécifiques que prend l'aveuglement chez les différents personnages. Gide reprochait à Martin du Gard de ne pas recourir à la « présentation indirecte » des événements, mais c'est pourtant un phénomène courant dans *Les Thibault*. Chaque personnage est, comme une personne, bloqué dans un point de vue interne, ce qui autorise des restrictions de champ et des erreurs d'interprétation que ne vient pas nécessairement corriger la voix du narrateur. Lorsque Mme de Fontanin se rend en Hollande au chevet de Noémie, elle ne comprend pas que cette dernière meurt des suites d'un avortement clandestin¹⁵. L'enquête est un ressort essentiel d'un récit lacunaire (mystère du passé de Rinette, mystère de Rachel, mystère de la fuite de Jacques, mystère des roses pourpres à cœur noir, mystère de l'enchaînement fatal qui mène à la guerre, etc.), mais cela ne veut pas dire que toutes les énigmes puissent être résolues.

Dans la mesure où la poétique romanesque doit coïncider avec une exploration de la conscience et des mystères de son fonctionnement, on peut parler à propos de Martin du Gard, peut-être aussi bien que de Gide ou Proust, d'une poétique du secret. Ils partagent une sorte de mystique des êtres et de leur enfermement en soi, de l'impossibilité à percer un for (un fort) intérieur¹⁶. Cette poétique du secret est largement illustrée par les variations infinies que Martin du Gard brode sur le thème de l'ombre et de la lumière. Ce sont les seuls éléments descriptifs qu'il s'autorise, les seules fulgurations poétiques qui échappent à l'implacable décantation d'un style transparent. La thématique visuelle, symbole d'un réalisme triomphant dans les paratextes, signe l'échec d'une tentative naturaliste que le rôle central accordé au Docteur Antoine semblait ressusciter. Dans *Les Thibault*, les images sont toujours fuyantes, et l'œil du médecin lui-même s'y perd – la grossesse passée de Rachel échappe à sa satisfaction d'amant : « Avec Rachel, il pensait chaque jour être parvenu à un point fixe, d'où il pouvait se faire une opinion d'ensemble sur la vie de son amie ; mais, le jour suivant, une confidence, un souvenir, une simple allusion, ouvrait des perspectives insoupçonnées où son regard se perdait de nouveau¹⁷. » Ce personnage de passante baudelairienne ou de fugitive proustienne, qui

¹⁴ Comme le suggère Gide avec insistance à Martin du Gard, lors de la correspondance croisée qui accompagne l'écriture simultanée des *Thibault* et des *Faux-Monnayeurs*. Voir par exemple *Correspondance Gide – Martin du Gard*, t. 1, Paris, Gallimard, 1968, p. 340 sq.

¹⁵ « Au lecteur d'établir lui-même des liens entre les divers éléments de la réalité que l'héroïne découvre par fragments sans jamais les relier entre eux pour les interpréter. » ; B. Alluin, *Martin du Gard romancier*, p. 42.

¹⁶ On est à l'opposé de la conception zolienne du personnage : « Le personnage zolien est, fondamentalement, un "assigné à résidence". De plus, il devient le fonctionnaire universel, la bonne à tout faire, le truchement et le délégué obligé de l'énonciation naturaliste, délégué non seulement à la reventilation didactique des "documents" préalablement réunis par l'auteur, mais délégué aussi à la construction didascalique d'une régie, d'une lisibilité interne du texte, le personnage prenant en charge les appels, rappels, explications, informations ou gloses destinés à la construction d'un énoncé "maison de verre". » ; Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p. 316.

¹⁷ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 996.

appartenait à la fois au monde du spectacle et à celui du roman balzacien, puisqu'elle était danseuse, disparaît à la fin de *La Belle Saison* pour ne plus revenir – sanctionnant ainsi l'insuffisance d'une compréhension enfermée dans le modèle photographique de l'instantané. Martin du Gard fait ainsi écho à Proust :

Ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas ; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant enfin le voir plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus¹⁸.

Laurent Pasquier souligne à son tour, à l'incipit de *La Chronique des Pasquier*, le caractère kaléidoscopique des personnes telles que nous les percevons, y compris lui-même¹⁹. Les êtres apparaissent comme un ensemble de surfaces projetées et superposées. L'ubiquité de chacun constitue sa richesse²⁰ en même temps qu'elle signe son caractère inatteignable. Au seuil de la vieillesse, Maumort rejoindra la conclusion proustienne de l'impossibilité de l'amour.

Incommunicabilité. C'est seulement à la fin de sa vie, après un nombre effroyable d'expériences, après un gaspillage effréné d'illusions, que l'homme (fût-il le plus sociable, le plus entouré d'affections, le mieux pourvu d'amis) parvient à cette étrange découverte : que tout accord entre deux êtres est, plus ou moins, mais toujours, toujours, *l'effet d'un malentendu*.

Une des vérités les plus amères, les plus indigestes, les plus difficiles à accepter²¹...

De sorte que le regard n'offre pas plus dans *Les Thibault* que dans *À la recherche du temps perdu* de véritable rencontre. Le seul personnage qui voie la prison tissée par ce réseau de regards est Jacques, qui découvre le tragique de sa posture. Il est prisonnier d'un statut de spectateur perpétuel, trop conscient de la comédie qui se joue sous ses yeux, et avec sa propre participation. Alors qu'il est en train de célébrer son succès chez Packmell, il se rend compte du fardeau que représente pour lui la vue des autres : « Daniel n'est pas spécialement

¹⁸ Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, t. 2, p. 437.

¹⁹ « J'ai parlé de portraits et notamment de mon portrait. L'un de mes possibles portraits, cela va sans dire. L'homme que je suis avec mon frère Ferdinand, par exemple, ne ressemble en rien à celui que je suis avec ma femme. Et ce Laurent Pasquier est parfaitement étranger à celui que connaît mon ex-ami Victor Legrand. Vérité modeste qu'il n'est pas superflu de rappeler au seuil de cet ouvrage. » ; *Le Notaire du Havre*, CP, p. 18.

²⁰ Maumort déclare ainsi : « J'ai rencontré, au cours de ma vie (et j'espère, dans la suite, pouvoir en donner de curieux exemples) une prodigieuse collection de ces êtres à plusieurs personnages, à plusieurs vies contiguës et étanches, à sincérités successives, à multiples authenticités. J'en suis arrivé à penser que cette faculté de dédoublement est l'un des dons les plus merveilleux de la nature humaine ; d'autant plus développé que la nature est plus riche ; au point que cette honnête stabilité qui fait que certains individus n'ont point d'avertis, et sont, comme on dit, tout d'une pièce, est généralement le signe d'une irrémédiable indigence de tempérament. » ; *Maumort*, p. 145. Martin du Gard enjoint aussi à Jean Morand : « (Et ne pas craindre les contradictions, d'où naît toujours une richesse. La vie est pleine de contradictions qui s'accordent mystérieusement dans un même être. Le génie du romancier est de réussir cet assemblage de contradictions ; de les fondre dans la vie qu'il insuffle à ses héros.) » ; Lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 357.

²¹ *Maumort*, p. 994.

observateur. Voilà pourquoi le spectacle ne l'absorbe pas comme moi ; il peut rester lui-même." Il réfléchit de nouveau. "Moi, le monde extérieur me dévore", conclut-il en se levant²². » Refusant de jouer le personnage qu'on lui attribue, il fuit la scène en se déroband à son entrée à l'École Normale. Son incapacité à communiquer est symbolisée par le mouvement romanesque qui le pousse à embrasser l'ombre de Jenny sur le mur²³.

Bernard Alluin conclut que la dynamique narrative de l'enquête finit par dégager une essentielle incommunicabilité²⁴. Le processus de déchiffrement continu auquel l'intrigue soumet le lecteur se renverse ainsi, et témoigne de notre incapacité à lire les signes du monde et d'autrui : pensées, passé, avenir nous échappent en dépit de nos tentatives perpétuelles de réduire leur sens, et c'est là ce que l'intrigue nous rappelle²⁵. « Il y a longtemps que j'ai constaté combien on est seul dans son sac de peau, isolé et formant un tout étanche au milieu des autres êtres, comme les planètes au milieu de leurs sœurs ! Je ne dis pas cela pour insinuer que le thème n'est pas neuf, mais au contraire pour marquer combien il m'apparaît éternel.²⁶ » Le regard dans le roman-fleuve s'arrête toujours à la surface, dans la mesure où cette surface fait obscurément signe vers l'inatteignable qu'elle recouvre. Le roman-fleuve éclaire l'obscur sans l'éclaircir ou l'élucider. Ainsi pour cet enfant qui dort sous le regard d'Annette :

Il ne montrait plus rien. Il était indifférent. Sa figure blême, où la fièvre rentrée semblait s'être déposée au fond, dormait comme un étang. L'eau était trouble, mais sans plis. La surface, immobile. On ne voit rien, au delà. Et du dehors rien ne s'y mire. Il dort...

Il semble dormir. Et de cet ouragan qui tord autour de lui la forêt, de ces arbres qui croulent, de ces souffles de mort, de ces puanteurs, de ces clameurs – et de cette mère qui se penche, anxieuse, sur son bord, – il paraît ne rien voir, rien sentir, rien entendre. Mais qui peut savoir ? Sous le glacis huileux qui recouvre l'étang, une vie est en travail... Il n'est pas temps de la déceler au jour²⁷.

L'incompréhension entre les êtres n'est donc pas surmontée par l'amour. Elle ne l'est pas plus par l'expérience, comme le montre l'ignorance, symétrique à celle de sa mère, que montre Marc devenu adulte. Ce dernier a lu et appris par cœur un poème écrit par Annette à un

²² *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 842.

²³ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 966.

²⁴ B. Alluin, *Martin du Gard romancier*, p. 220.

²⁵ Voir R. Baroni, *La tension narrative*, p. 406 : « Mais la fonction anthropologique de la mise en intrigue se situe bien au-delà d'une simple fonction phatique, car elle permet de mettre en scène, d'une part, l'incertitude d'un futur tissé de projets, d'espoirs ou de craintes et, d'autre part, l'aspect sous-déterminé de notre rapport au monde ; dans cette dernière variante, l'intrigue souligne (malgré nos diagnostics incessants) notre incapacité à lire les pensées d'autrui, à saisir les intentions cachées derrière les gestes, à comprendre les événements dans lesquels nous sommes enchevêtrés, à ressaisir un passé irrémédiablement opaque. » Pourtant, explique Baroni, la narration permet de réinscrire cette opacité dans un discours intelligible et construit : elle a donc une fonction rassurante.

²⁶ Lettre à Anne Heurgon-Desjardins du 17 janvier 1939, *Correspondance générale*, t. 7, p. 388.

²⁷ *Mère et fils*, AE, p. 533.

moment d'échec sentimental et de détresse extrême²⁸, et pense ainsi avoir reçu sa « confession ». Mais celle-ci le détrompe : les femmes sont inaccessibles au regard masculin.

Ne sois pas fier de ta science ! Ta lamentable science... Ce que tu connais d'elles, ce que tu crois en connaître, t'empêche de les connaître. Un homme ne connaît de la femme que sa propre jouissance. Pour la connaître vraiment, il faut savoir s'oublier. Ce n'est pas de ton âge. – Ce que je suis, mon ami, des milliers de femmes le sont. Je ne suis pas d'exception. Celles qui liront sur elles, se reconnaîtront. Mais elles ferment sur elles les volets de leur maison ; et ceux qui vivent près d'elles ne se donnent pas la peine de regarder au travers : ce qui se passe dedans ne les intéresse pas²⁹.

La différence des sexes est d'autant moins surmontable que chacun raisonne et pense en vase clos. Chaque personne se construit un monde séparé³⁰. Le rappel à l'ordre de Marc sanctionne la nécessité de poser les limites de la connaissance, à conserver une modestie épistémologique que Martin du Gard assume parfaitement :

Par une disposition naturelle que je crois heureuse, parce qu'elle épargne de stériles tourments spirituels, chaque fois que ma pensée vient se heurter à l'insoluble, à l'inconnaissable, je l'examine curieusement ; puis, dès que je l'ai bien reconnu comme tel, je cesse d'y songer, j'écarte le problème de ma perspective, je refuse de m'ensanglanter en vain les ongles contre ce mur infranchissable³¹.

Le spectacle du roman est donc lacunaire, et interroge le spectateur plutôt qu'il ne l'instruit. Dans ce chapitre, je propose de relire la notion de « roman-spectacle » à la lumière des éléments que fournit Rancière sur la position du spectateur, et des propositions qu'il fait en faveur de son « émancipation » :

L'émancipation, elle commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui³².

Le paradigme du spectacle appelle le lecteur à prendre conscience de son rôle et de sa participation à la représentation, ainsi que de l'impact politique d'un regard qui est aussi

²⁸ Voir *L'Été*, AE, p. 420. Annette vient de chasser Philippe Villard, qu'elle aime, mais qui est marié et à qui elle refuse de céder.

²⁹ *Mère et fils*, AE, p. 690-691.

³⁰ Pierre Bayard, à partir de la singularité de chaque lecture, qui est toujours une reconstruction personnelle du texte, débouche également sur la conclusion d'une incommunicabilité générale : « Car tel est bien l'un des éléments majeurs de l'idée de paradigme intérieur (...) : l'importance de l'incommunicabilité. Le paradigme intérieur n'est pas seulement déterminant dans la manière dont il me conduit à fabriquer mon texte singulier, le seul auquel j'aurai affaire dans ma lecture ou ma critique, il l'est par la fracture infranchissable qu'il suscite dans le même temps entre moi-même et les autres » ; P. Bayard, *Enquête sur Hamlet*, p. 145.

³¹ *Maumort*, p. 897.

³² J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

action. Mettre le lecteur dans la position du spectateur, comme le revendique Martin du Gard, permet de politiser son rapport à l'intrigue³³.

Le roman-spectacle ne vise pas, contrairement aux affirmations de Martin du Gard, une neutralité énonciative : comme la représentation, il instaure une communication à la fois intime et collective avec des lecteurs dont il fait des spectateurs, et assume une dimension politique. Le contenu et le dispositif politique du roman-fleuve seront le point de départ de ce dernier chapitre. L'idée d'une responsabilité auctoriale et d'une efficace politique du texte conduisent à brouiller la distinction entre fiction et réalité, qui s'influencent de manière réciproque. Les instances de l'auteur, du narrateur, du personnage et du lecteur se croisent, interagissent, et se superposent, tressant la complexité ontologique du monde représenté. Le roman-fleuve contribue ainsi à redéfinir les territoires et les frontières de la fiction. Lecteur et personnage sont appelés pour finir à accomplir un apprentissage littéraire et à devenir auteurs à leur tour, si bien que le va-et-vient constant entre le texte et le monde appelle en définitive à une lecture réflexive, fondée sur une connivence générique. Les conflits qui se jouent dans le roman-fleuve sont une narrativisation de la concurrence entre plusieurs logiques génériques – affrontement à la faveur duquel le texte met en scène sa propre légitimation.

L'enjeu de ce dernier chapitre consiste ainsi à préciser la façon dont le roman-fleuve demande à être lu, à montrer comment il conçoit l'*efficace* du texte, quels effets de lecture il programme et quel horizon d'attente il construit.

³³ Pavel élargit cette thèse à l'ensemble du dispositif fictionnel : « la fiction littéraire intervient dans le développement de l'imaginaire social, soit en confirmant l'organisation, soit en contribuant à sa transformation graduelle. » ; T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 125.

5.1. POLITIQUE DU ROMAN-FLEUVE

Mais, braves gens, c'est bien plus simple que vous ne croyez, et je n'ai aucune idée derrière la tête, et je ne cherche à prouver quoi que ce soit, et je ne vous mène nulle part, si ce n'est au bout de mon histoire. Je raconte la vie de gens que je connais bien et que je cherche à bien faire connaître aux autres. Mais je ne vise rien au-delà, et je ne suis ni penseur, ni prêcheur³⁴...

Cette protestation d'innocence en forme de triple dénégation sonne faux. Le roman-fleuve se présente ici comme un pur approfondissement du réel, en dehors de toute « intention » d'auteur. Impossible, en effet, de concevoir un livre qui ne serait pas porteur au moins d'un système de valeurs : sans nécessairement s'inscrire dans une ligne idéologique explicite, tout roman produit ce que Vincent Jouve appelle « l'effet-valeur », c'est-à-dire le « système de valeurs inhérent à l'œuvre et qui s'impose à tout lecteur »³⁵.

Le choix même d'une mimésis intégrale ne semble pas pouvoir annuler ce produit du texte. Au contraire, un soupçon critique porte sur la mimésis : comme le texte a une valeur essentiellement référentielle, on peut le soupçonner de vouloir reconduire l'ordre du monde dans l'ordre de la fiction. Selon Christopher Prendergast, « Mimesis is an order, in the dual sense of a set of arrangements and a set of commands³⁶. » La mimésis *confirme* le monde et instaure un *ordre*. Reconnaisant son monde dans le monde fictionnel, le lecteur est poussé à le reconduire à l'identique³⁷. En dehors toute velléité contestataire, le roman mimétique prend

³⁴ Lettre à Pierre Rain du 2 août 1928, *Correspondance générale*, t. 4, p. 362 (réponse aux critiques imaginée par Martin du Gard).

³⁵ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 10.

³⁶ « La mimésis est un ordre, dans le double sens d'un ensemble de règles d'organisation, et d'un ensemble de prescriptions » (je traduis). C. Prendergast, *The Order of Mimesis*, p. 5.

³⁷ Voir C. Prendergast, *The Order of Mimesis*, p. 61 : « By exploiting the referring properties of language, the mimetic text knits the order of 'fiction' to the order of 'fact', and thus ensures that process of recognition whereby the reader connects the world produced by the text with the world of which he himself has direct or indirect knowledge. » (En exploitant les propriétés référentielles du langage, le texte mimétique entrelace l'ordre de la « fiction » à celui du « fait », et s'assure ainsi du processus de reconnaissance par lequel le lecteur connecte le monde produit par le texte avec le monde dont il a lui-même une connaissance directe ou indirecte).

ainsi un sens politique de confirmation ou d'ancrage des pouvoirs. Christopher Prendergast montre que le lecteur est amené à confondre le le normatif avec le descriptif, ce qui l'empêche de remettre la norme en question : « The authoritarian gesture of mimesis is to imprison us in a world which, by virtue of its familiarity, is closed to analysis and criticism, in which the “prescriptive” and the “normative” (themselves tacit) ensure that the “descriptive” remains at the level of the undiscussed, in the taken-for-grantedness of the familiar³⁸. » Le lecteur serait ainsi rendu aveugle à l'arbitraire de ce que Rancière nomme « partage du sensible » – partage simplement reconduit par le roman, sous couvert d'une objectivité descriptive masquant un système normatif, voire répressif. De fait, Northrop Frye, dans *L'Écriture profane*, affirme également qu'en dépit de la dimension souvent révolutionnaire des fins de roman, le roman réaliste garde un aspect profondément conservateur³⁹.

Il va donc à l'encontre de Sartre pour lequel, au contraire, la représentation mimétique de la société lui tend un miroir nécessairement culpabilisateur, en l'amenant à une prise de conscience :

Si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. Et, de toute façon, elle change ; elle perd l'équilibre que lui donnait l'ignorance, elle oscille entre la honte et le cynisme, elle pratique la mauvaise foi ; ainsi l'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*, de ce fait il est en perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l'équilibre qu'il tend à rompre⁴⁰.

Jacques Rancière dynamise et retourne positivement cette prise de conscience, qui loin d'immobiliser le lecteur dans une posture mélancolique, ouvre la voie à une évolution. Il met en évidence la force subversive de la littérature, dans sa capacité à révéler et instaurer de nouveaux partages du sensible, loin de confirmer celui de l'univers politique habité par les lecteurs. Le lecteur pourrait reconfigurer différemment son expérience et la place qui lui est allouée dans le monde grâce aux modélisations fournies par le roman.

Yves Citton, sans choisir entre les deux fonctions, conclut : « Les récits fictionnels apparaissent comme des usines de retraitement permanent des valeurs, qui peuvent tendre aussi bien à conforter le système de croyances que le lecteur porte en lui lorsqu'il ouvre le

³⁸ « Le geste autoritaire de la mimésis consiste à nous emprisonner dans un monde qui, en vertu de sa familiarité, est fermé à l'analyse et à la critique, un monde dans lequel le “prescriptif” et le “normatif” (eux-mêmes tacites) garantissent que le “descriptif” demeure indiscuté, maintenu au niveau tenu pour acquis de ce qui est supposé familier » (je traduis). C. Prendergast, *The Order of Mimesis*, p. 6.

³⁹ « Il existe, au cœur du réalisme, un élément résolument conservateur, une acceptation de la société sous sa forme présente : c'est l'attitude d'esprit qui contribue à faire de Balzac le type du réalisme, alors que l'attitude révolutionnaire opposée contribue à faire de Victor Hugo le type du romantisme. » ; N. Frye, *L'Écriture profane*, p. 169 et p. 171.

⁴⁰ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 89.

livre, et donc à reconduire les valeurs dominantes, qu'à les ébranler pour les orienter vers leur reconfiguration⁴¹. » Il faudra donc préciser la situation de nos auteurs entre ces deux pôles.

Le roman-fleuve, qui assume le risque mimétique, exprime de la façon la plus claire une tentation contre-historique, dans la mesure où il montre des personnages arc-boutés contre la marche irréprouvable de l'Histoire. Mais il jette une lumière impitoyable sur l'échec de l'utopie prolétarienne, par l'incapacité de la classe ouvrière à se fédérer pour empêcher la catastrophe, et par la déception liée au projet communiste. Il orchestre une cruelle désillusion face à la contestation politique. Pourtant le destin des personnages est entièrement placé sous le signe de la révolte. Le roman-fleuve consacrerait-il un ordre établi, par la complète incapacité que montrent les personnages à le bousculer ? Est-ce vraiment là une consécration, souterraine s'il on veut, mais d'autant plus effective ?

On peut au contraire soutenir que les auteurs s'efforcent d'aller contre la dimension socialement prescriptive de la mimésis, dans la mesure où il s'agit précisément de montrer dans leurs romans l'écroulement d'un monde. Pour autant, un nouveau modèle antagoniste ne vient pas se substituer au premier : les romans-fleuves renvoient dos à dos les idéologies capitaliste et communiste, mettant à distance le modèle du militantisme. Les convictions idéologiques sont à la fois affirmées avec force et perpétuellement menacées par l'Histoire. Le roman-fleuve met ainsi en tension des questions éthiques et politiques qui semblent pour finir cantonnées au domaine de l'indécidable. Le scepticisme omniprésent, qui subvertit en profondeur les convictions idéologiques attachées aux personnages, annule-t-il pour autant tout sens idéologique ?

Cette hypothèse semble peu probable, au vu du « cahier des charges » rassemblé par Romains pour *Les Hommes de bonne volonté*. Sur la fiche qui y est consacrée se déroule la liste des éléments que son miroir romanesque présentera à la société :

Le premier tiers du siècle est fait des événements suivants : effort pour incorporer la totalité des hommes d'une société dans cette société. (...)

Avènement de l'Europe. Paix.

Domination du capitalisme.

Domination du machinisme. Le soumettre aux besoins réels de l'homme. Empêcher ou sa puérilité joueuse, ou sa malfaisance d'en abuser.

Adapter l'humanisme moderne, tout en le délivrant des faux dieux.

Assurer le bonheur individuel par une émancipation plus ou moins réfléchie des instincts. (Émancipation sexuelle des scrupuleux – Émancipation de la femme – Reconnaissance officielle des anomalies.)

⁴¹ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 194.

Substitution, même chez l'homme de la rue, d'une représentation physicomécanique de toutes choses aux imaginations anthropomorphiques.

Recherche du divin par expérience et par preuve, aux dépens de l'encadrement religieux traditionnel.

Résurrection – et sauvegarde – d'un héroïsme moral, en s'efforçant qu'il ne soit confisqué ni utilisé par les anciennes idoles⁴².

La fiche rappelle tout d'abord l'élan de démocratisation que retranscrit le roman-fleuve en visant des dimensions de plus en plus larges. L'espace qui s'ouvre ainsi avec lui s'offre à un nombre toujours croissant de lecteurs, qu'il s'agit d'« incorporer » : la métaphore du corps social ouvre d'emblée la possibilité des organismes virtuels de l'unanimisme. Ce grand corps, dont les délimitations ne coïncident pas avec celles des groupes sociaux, trouve un écho dans l'interrogation du rapport à notre propre corps, caractérisé par le recul du carcan religieux. La fiche conduit du politique au personnel, puis au religieux, ou plutôt aux formes nouvelles que devra prendre la transcendance. Ni l'humanisme, ni le mysticisme, ni l'héroïsme ne sont ici abdiqués, bien que tous trois soient appelés à une métamorphose décisive. De façon tout à fait signifiante, c'est l'idée d'héroïsme moral qui conclut ce cahier des charges – préoccupation que Jules Romains partage aussi bien avec Romain Rolland que Martin du Gard et Duhamel. Ce programme à la fois historique, politique et éthique vise explicitement à modifier ou à témoigner de la modification des représentations collectives.

On étudiera dans le système de valeurs qui se dégage du roman-fleuve la part du conformisme et celle du rejet des cadres, les présences concurrentes d'un pessimisme potentiellement paralysant et de l'optimisme qui vise à faire bouger les lignes. Cette tension caractérise au premier chef un contenu politique dont l'omniprésence interpelle. Mais là où l'intervention de l'Histoire rend la question de la pertinence de l'action politique et de l'activisme impossible à trancher, le roman-fleuve préserve à l'échelle individuelle un système de valeurs parfaitement explicite – bien que dynamisé, lui aussi, par un principe ironique. Le roman-fleuve pose des questions morales et associe le lecteur à ses réflexions. En l'amenant ainsi à une participation éthique, il l'invite à s'inscrire dans l'espace démocratique que lui ouvre le texte, et à prendre sa place dans la communauté des lecteurs – ce nouvel espace politique que délimite le roman-fleuve.

⁴² A. Angremy, *Les Dossiers préparatoires des Hommes de bonne volonté*, p. 95-96.

5.1.1. L'envahissement du politique

Tels les grands fleuves de sa patrie, tels le Dniepr et la Volga, les vagues lentes de ses romans roulent dans leur flot les formes infinies de la vie ; leurs milliers de pages submergent parfois les frontières de l'art, entraînant avec elles beaucoup de scories, de politique et de polémique⁴³.

Les auteurs de romans-fleuves tentent de participer à la refondation nécessaire d'une société traumatisée. Dans ce moment où l'engagement n'est pas encore défini comme tel, mais où la responsabilité de l'intellectuel est au centre des débats critiques, le romancier se sent investi d'une tâche et l'œuvre semble le meilleur moyen de la mener à bien⁴⁴. Il ne s'agit pas ici de revenir sur le positionnement politique des auteurs eux-mêmes, qui a déjà fait l'objet d'études historiques et biographiques nombreuses⁴⁵. Rappelons simplement la position de nos auteurs dans la polémique⁴⁶ que déclenche *La Trahison des clercs*, plaidoyer de Julien Benda en faveur de l'intelligence contemplative. Dans son ouvrage, Benda attribue la responsabilité de l'exacerbation des haines politiques aux clercs « séculiers », sortis de leur rôle. Il prête ainsi le flanc au reproche d'un retour au modèle de la tour d'ivoire. Nos auteurs penchent nettement du côté de Ramon Fernandez, qui tout en reconnaissant une certaine validité à l'idéalisme de Benda, affirme que l'héroïsme consiste pour le clerc « à s'ouvrir au monde, à l'accueillir sans l'accepter, et comme fort dans la foule à s'y frayer un chemin à la

⁴³ Zweig, *Trois maîtres*, p. 173. (sur Dostoïevski)

⁴⁴ Je souscris à la belle conclusion de François Chaubet : « Ni clercs contrits dans un souterrain dostoïevskien, ni intellectuels hautains sur les sommets immaculés, les intellectuels français furent pleinement des hommes de la plaine et de l'agora, exposés à la vue de tous, et présents à leurs contemporains sous la forme de l'engagement civique, de l'expertise naissante, mis aussi d'une véritable politique littéraire de l'essai et du roman. (...) ne trouve-t-on pas, chez beaucoup d'acteurs aperçus dans ce livre, les Rolland, Duhamel, Gide, Malraux, Rivet, Perrin, Hazard, non des saints de calendrier, mais des hommes du repli créateur, qui surent aussi être des lutteurs dans le quotidien du combat politique ? Dans la crise européenne de l'entre-deux-guerres, ils acceptèrent le double défi d'un humanisme à renouveler et d'une démocratie à spirituellement réarmer. » ; F. Chaubet, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, p. 304.

⁴⁵ Voir par exemple, pour une approche synthétique, la première partie de M. Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil coll. « Points », 2006 ; Ch. Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, Paris, Seuil coll. « L'univers historique », 1993, et F. Chaubet, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Nouveau Monde Éditions, 2006 ; pour des approches monographiques, citons D. Fisher, *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*, Berkeley, University of California Press, 1988, et la monumentale thèse d'Hélène Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, Lille, ANRT, 2007.

⁴⁶ Au fil des années, plus d'une centaine d'articles parus dans la *N.R.F.* s'y rattachent.

force de l'esprit⁴⁷. » Romain Rolland s'impose, par ses prises de position pacifistes, comme le paradigme de l'indépendance intellectuelle⁴⁸; cependant la posture « au-dessus de la mêlée » n'implique pas de se couper du monde. Dans *Esprit* se dessine l'éthos d'un écrivain encore non affilié, mais « embarqué » dans son siècle.

Le thème politique est de fait omniprésent dans le roman-fleuve (bien que nettement plus en retrait dans *La Chronique des Pasquier*). Le mouvement même des *Thibault* fait advenir la pertinence de ce référentiel et le danger radical de l'indifférence politique⁴⁹. Antoine est peu à peu amené à comprendre la nécessité de prendre en compte cette composante pour laquelle il professe jusque dans *L'Été 1914* une ignorance complète. Le roman-fleuve se recentre tardivement sur un thème politique qui envahit alors totalement l'espace du texte. En revanche, la logique de l'engagement y est subvertie, comme le démontre Hélène Baty-Delalande pour Martin du Gard. L'activisme politique est la cible d'une ironie dramatique globale, ainsi que d'une ironie plus locale, qui met en évidence l'égoïsme ou le bovarysme des personnages militants.

Désillusion de l'action politique

Les discours constituent le niveau le plus manifeste du codage de valeurs dans le roman – qu'il s'agisse d'un discours auctorial, pris en charge par le narrateur, ou par un personnage. Ces discours, qui occupent une masse textuelle considérable dans le roman-fleuve, reflètent un scepticisme radical, qui renvoie dos à dos tant la société décrite que les moyens d'action envisagés pour l'améliorer. Le roman-fleuve est le lieu d'un immense *désenchantement du politique*. L'enjeu politique essentiel des *Thibault*, des *Hommes de bonne volonté* et de *L'Âme enchantée* est résumé par Jerphanion dans le discours électoral qu'il prononce devant les instituteurs du Puy-en-Velay⁵⁰ : il s'agit de préserver la paix, qui conditionne toutes les questions économiques et de justice sociale. Cet objectif sera bien entendu contré par la marche de l'Histoire.

⁴⁷ R. Fernandez, « Remarques sur *La Fin de l'Éternel* », *N.R.F.*, n° 190, t. 33, juillet 1929, p. 104-110.

⁴⁸ Voir le numéro de *L'Art libre* de mars 1922, où il est soutenu par ses épigones, dont Duhamel.

⁴⁹ Hélène Baty-Delalande souligne très justement que la mort d'Antoine Thibault représente aussi celle du conformisme : « La lente agonie d'Antoine serait donc celle du conformisme politique, prenant trop tard conscience de lui-même. Sa conversion à de nouveaux principes, dont témoigne directement le Journal, serait donc moins importante que la représentation de la fin d'une certaine idéologie, doublement déconstruite par la critique qu'en mène le personnage (sans que ses arguments n'aient nécessairement de portée sérieuse pour le lecteur) et par la structure même d'un récit de la dégradation. » ; H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 673.

⁵⁰ *Journées dans la montagne*, HBV 3, p. 1018 sq.

Dans la première partie, toutes les tentatives de résistance à la double logique impérialiste et capitaliste des politiques nationales sont déjouées. Toute la montée à la guerre est préparée, dans *Les Hommes de bonne volonté*, par l'évocation de la capture du pouvoir par petit nombre appuyé sur les intérêts économiques, et sur la montée en puissance de l'industrie militaire. Notant son incapacité à empêcher le vote de la loi des trois ans, Jaurès confesse à Gurau : « J'ai souvent une impression de cauchemar : celle de nager jusqu'aux approches de l'épuisement contre un courant qui est plus fort que moi ; qui m'emporte, qui nous emporte⁵¹. » La seconde partie, après le diptyque central, relate la carrière politique de Jerphanion, dont l'itinéraire le mène de la philosophie politique à l'exercice du pouvoir. Déçu par le PSU, il envisage d'entrer dans la franc-maçonnerie, se ravise, puis devient radical-socialiste, entre en politique, est élu dans son fief rural, et finit par obtenir le poste de ministre aux Affaires étrangères⁵². Sa carrière se solde cependant par la conviction de sa propre impuissance à exercer la moindre influence bénéfique sur l'échiquier international – et son cas, explique-t-il à Jallez, lui semble révélateur :

Alors, tu mesures mon angoisse. J'ai besoin de savoir si nous pouvons encore agir sur tout cela ; si notre métier de gouvernant sert à quelque chose, ou si nous ne sommes que des bouchons, peints de couleurs différentes, qui s'agitent à la surface des courants. (...) Estimes-tu encore, avec la connaissance que tu as maintenant de la vie, que la raison et la bonne volonté puissent avoir, sur le cours des événements, une influence appréciable ? Ou faut-il admettre que ce sont les autres qui étaient dans le vrai ? ceux que jadis vilipendait Laulerque, ceux qui ramènent l'histoire à un enchaînement de forces toutes-puissantes, à l'échelle desquelles l'action d'un homme, ou d'un groupe quelconque, s'évanouit dans l'infiniment petit ? Tu comprends, c'est mon drame à moi. Mais c'est aussi le drame central de l'époque⁵³.

La radicalité de ce doute s'étend au langage lui-même. Les idéalistes risquent de se payer de mots, ce que symbolise leur sacrifice inutile. Le langage politique, vecteur d'idéologie, se révèle à la fois illusoire et dangereux : la ligne entre discours politique et propagande manipulatrice est quasi insaisissable. Marc Rivière rejette les mots même de son propre imaginaire politique, profondément humaniste :

Mais, c'est vrai, je n'aime point cet « humanitarisme » et cette « humanité », toutes ces

⁵¹ *Mission à Rome*, HBV 2, p. 977.

⁵² Jerphanion incarne le politicien à la fois idéaliste et pragmatique, dans la mesure où il sanctionne la valeur des idées à l'aune des résultats concrets qu'elles produisent. Ni Wilson ni la Révolution russe ne lui semblent avoir montré la voie (*Vorge contre Quinette*, HBV 3, p. 447-451). Voir *Journées dans la montagne*, ch. 2 : Jerphanion insiste sur la nécessité de démocratiser les questions de politique internationale pour éviter une autre guerre à tout prix ; ainsi que sur la nécessité de faire l'économie d'une révolution comme de faire l'économie d'une guerre, d'où son choix du parti radical-socialiste, qui a pourtant l'air excessivement peu aventureux. Son retour de Russie lui inspire une vision nuancée du communisme et de la limitation des libertés qu'il a occasionnée ; pour autant, la remise en question du capitalisme et de la logique du profit est toujours pertinente à ses yeux. C'est un réformateur et non un révolutionnaire.

⁵³ *Comparutions*, HBV 4, p. 461.

bourdes creuses, ces idéologies, ces illusions de mots. Je vois les hommes, les hommes, de grands troupeaux qui errent, qui se serrent, qui se choquent, qui vont à droite, à gauche, en avant, en arrière, et soulèvent sous leurs pieds la poussière des idées. Je vois dans la vie, dans la leur, dans la nôtre, dans celle de l'univers, une tragi-comédie, dont le dénouement n'a pas été écrit : le scénario se compose, à mesure, selon l'improvisation des volontés qui mènent à l'assaut⁵⁴.

Cette vanité où les idées sont assimilées à la poussière et ainsi reliées à la mort où elles mènent inscrit l'Histoire dans le cadre d'une fiction aveugle, menée par le choc accidentel des idées. L'action n'a aucune prise sur le cours de l'Histoire. Dans ce contexte d'impuissance totale, l'illusion se démultiplie et n'épargne personne :

Annette entend monter, en une même harmonie, le deuil et la douleur des vies détruites, avec l'exultation aveugle de la fourmilière. Ils sont tous, avec elle, livrés aux rets de l'Illusion. Ils s'y engouffrent, tête baissée, fonçant sur la cape rouge du *matador*. Pour les uns, c'est le drapeau, la fureur sacrée de la patrie. Pour les autres, c'est la foi en la fraternité des hommes et en l'amour... Et son fils, qui prétend n'être dupe de rien, le mépriseur des « illusions de mots », n'est-il pas de tous le dupe le plus illusionné, lui qui est prêt à sacrifier elle et soi à la chimère d'être vrai contre tous ? Cette passion de Vérité, quelle plus grande illusion !... Et tous s'enivrent de leurs fumées. Ils rêvent !...⁵⁵

Ce scepticisme vis-à-vis du langage se traduit dans les romans-fleuves par un immense verbiage : les discours politiques se croisent continuellement, au point de donner l'impression d'une machine rhétorique qui tournerait à vide, suscitant une adhésion passagère, mais sans jamais pouvoir se concrétiser en action ou parvenir à infléchir le cours de l'Histoire⁵⁶.

Le second ressort essentiel du codage des valeurs dans le roman, que tente de cartographier Vincent Jouve dans *Poétique des valeurs*, est l'incarnation de ces valeurs dans le personnel romanesque. Le roman-fleuve met en scène l'affrontement entre plusieurs lignes politiques incarnées par différents personnages. *Les Hommes de bonne volonté*, ainsi, montrent un large éventail d'orientations politiques et de choix activistes, de l'anarchisme au complot international et à l'espionnage (Maykosen) en passant par la franc-maçonnerie (Lengnau, Clanricard), mais aussi par la politique institutionnelle (Jaurès, Briand, Gurau, Jerphanion, Sidre, Caulet, etc.) Dans *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve insiste sur la manière dont la narration valide ou invalide les valeurs d'un personnage : « Cette "leçon du récit", que l'on peut généraliser pour en tirer une morale, passe essentiellement par son organisation. La portée d'un récit naît de la juxtaposition des différents itinéraires qu'il contient : la valeur de chacun se construit dans sa relation aux autres (parallélisme ou

⁵⁴ *Épilogue*, AE, p. 727.

⁵⁵ *Épilogue*, AE, p. 734.

⁵⁶ Voir, pour l'analyse de ce phénomène dans *Les Thibault*, la deuxième partie de *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*.

opposition). Il y a une cohésion superstructurelle du roman, une organisation des séquences et des événements qui fait sens en elle-même⁵⁷. » La narration déploie donc un ensemble d'itinéraires exemplaires, que Vincent Jouve détaille, à partir de Greimas, sous la forme de « parcours narratifs »⁵⁸. Aux deux extrémités, ces itinéraires peuvent être validés ou invalidés. Dans la situation initiale du personnage, Bertrand Gervais⁵⁹ souligne le décalage qui se creuse entre le *motif* (conscient) et le *mobile* (inconscient). La tentative désespérée de Jacques et de Meynestrel n'est pas tant une répétition de l'exploit de Lauro de Bosis qu'un camouflage du suicide de Meynestrel, une manifestation de son nihilisme et de sa déréluction amoureuse. Socialisme et pacifisme se trouvent finalement entrer en opposition, car la guerre est censée favoriser l'avènement de la Révolution. La lecture christique de la mort de Jacques, dans ce contexte, n'est pas évidente. Tel est en effet le second critère d'adhésion ou de rejet envers le personnage : la *sanction* de l'action⁶⁰. La tentative activiste de Laulerque, affilié à la mystérieuse Organisation, se trouve renversée lorsqu'il s'aperçoit avoir participé à des actes de terrorisme dont la portée le dépasse⁶¹. Condamné au sanatorium, ce lieu symbolique du retrait du monde, par la tuberculose, Laulerque persiste à s'accrocher à la vie, persuadé que sa condition est une allégorie de son temps :

J'ai l'impression que la meilleure façon de traiter cette époque-ci, c'est de l'aider à vivoter. Elle vient de faire une crise épouvantable ; elle a craché le sang à flots. Elle reste malade de partout. La faire durer, lui épargner les secousses, attendre qu'une plaie se ferme ici, à peu près, qu'un foyer d'infection se tarisse. Ne pas trop s'épouvanter s'il s'en ouvre un autre un peu plus loin. Compter sur le temps. Se dire que chaque fois qu'on évite le pire, c'est un succès⁶²...

Jerphanion, dont l'idéalisme est plus persistant, semble atteindre le sommet de sa carrière politique lorsqu'il est nommé ministre des affaires étrangères. En réalité, sa nomination est

⁵⁷ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 113.

⁵⁸ Greimas appelle les quatre phases qui constituent le parcours narratif d'un personnage *manipulation*, *compétence*, *performance*, *sanction*. Par manipulation, il entend tout ce qui concerne l'installation de l'action, fondée généralement sur un conflit entre le *pouvoir* et le *vouloir* du personnage.

⁵⁹ Voir B. Gervais, *Récits et actions: pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

⁶⁰ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 86 : « Dans la plupart des cas (...) l'échec terminal frappe le personnage d'un signe plutôt négatif alors que le bonheur du protagoniste fonctionne comme preuve et garant des valeurs qu'il affirme : la ruse du roman consiste à postuler – explicitement ou non – une relation de cause à effet entre telle croyance ou posture doctrinale et le destin ultime du personnage. » La sanction est cependant compliquée par la possibilité de la lecture christique, dans laquelle le personnage échoue, mais ses valeurs sont validées, et par contraste celles du monde qui l'a condamné sont réfutées : c'est une lecture valable notamment pour la mort « inutile » de Marc Rivière.

⁶¹ Il confesse à Jerphanion : « Mais j'ai tout de même au total une sensation d'échec, d'inutilité complète, d'agitation enfantine. Quelquefois, ce qui me revient surtout, c'est l'impression d'avoir été un jobard, un combattant obscur, soigneusement masqué, au service de quelque querelle austro-hongroise, dont il ne soupçonnait même pas l'existence. Le dernier mot du ridicule... » ; *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 91.

⁶² *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 98.

due au fait que Gurau ne veut pas avoir à négocier le Pacte à Quatre. Jerphanion choisit de ne pas refuser le poste, afin de ne pas se dérober à ses convictions, mais se juge contraint à démissionner au vu des termes qu'impose le Pacte⁶³. Le roman-fleuve construit ainsi un relativisme pragmatique par l'affrontement entre plusieurs logiques politiques qui aboutissent toutes à une impasse.

Les thèses de Florence Goyet sur l'épopée s'appuient sur les mêmes structures *incarnées* de transmission des valeurs. La formalisation conceptuelle et politique qui constitue la fonction essentielle de l'épopée, explique-t-elle, est nécessairement polyphonique : les personnages représentent des logiques antagonistes, dont l'affrontement permet de faire advenir de nouvelles solutions à un moment de crise politique – que l'épopée permet de surmonter. La lutte fait comprendre la difficulté de conceptualisation de ces nouvelles notions (la cité grecque chez Homère, le système féodal pour *La Chanson de Roland*, le *bushido* pour le *Heiji* et le *Hôgen*), et explique l'extension temporelle et textuelle de l'épopée⁶⁴. De sorte que « l'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs “jouer” devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique. Finalement, elle lui permet de “juger” : de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite »⁶⁵. Le jeu relativiste des destinées permet ainsi d'ouvrir un espace à la réflexion. Si aucune attitude existante ne l'emporte, c'est peut-être qu'il faut parvenir à dépasser les unes comme les autres, et à trouver en l'occurrence une synthèse entre activisme révolutionnaire et conformisme. Le roman-fleuve permet-il

⁶³ Françoise, HBV 4, p. 812.

⁶⁴ F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, p. 567-568 : « La démarche est polyphonique : l'épopée est un texte absolument non-partisan. Elle ne peut se permettre de l'être, parce que l'enjeu est précisément de sortir de la crise qui secoue le monde de tous. Le moyen, ce sera la participation de tous : c'est un texte pris en charge par son public – on retrouve ici l'“auralité” fondamentale. La longueur du processus est alors parfaitement normale, et les multiples ébauches ; ou plutôt on pourrait dire que l'épopée n'est qu'une immense ébauche jusqu'à ce que le problème, la crise, soit pensé complètement. » La notion d'« auralité », désignant un texte fait pour être écouté, permet effectivement de comprendre quel type de réception est programmé par le roman-fleuve, et l'enjeu de la longueur est aussi un point de rencontre entre épopée et roman-fleuve. En revanche, le roman-fleuve est bel et bien partisan, car toutes les logiques politiques qui s'y affrontent ne sont pas égales.

⁶⁵ F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, p. 557. Ses conclusions me semblent cependant aller trop loin, lorsqu'elle fait de ce pouvoir la spécificité de l'épopée : « En dernière analyse, la spécificité de l'épopée, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique. » (p. 557). Ce qui l'oblige à faire de *Guerre et paix* et *Les Misérables* des romans épiques : il me semble que le critère polyphonique ne suffit pas. Ce traitement polyphonique se rapproche beaucoup, à mon sens, du dialogisme tel que le définit Bakhtine, tant que celui-ci s'accompagne d'un contexte politique.

d'entrevoir une sortie de crise ? La nouvelle forme sociale à laquelle rêvent *L'Âme enchantée*, *Les Hommes de bonne volonté* et *Les Thibault* ne commencera en fait à se réaliser qu'avec l'ONU : l'internationalisme est à l'horizon de la pensée politique du roman-fleuve. La guerre, finalement, peut être vue comme un moment de globalisation et de rétrécissement du monde, moment d'une violence absolue. Les conséquences dramatiques de la diplomatie secrète vont conduire à imposer la nécessité d'une coopération internationale. Il s'agit donc de politiser une mondialisation qui ne porte pas encore ce nom ; ou, si l'on veut, de transformer l'espace de la politique internationale en un espace social mondial. C'est là le sens que peut prendre l'idée d'une « société des nations ». Ce qui explique que Jallez, y entrant au lendemain de la guerre, pense avoir trouvé là son « Église » :

Ce qui me plaît dans mon histoire de la S.D.N., c'est que, sans me faire trop d'illusions sur les vertus *actuelles* de l'institution elle-même, ou sur le rôle évidemment modeste que j'y pourrai jouer, j'aurai du moins cette consolation de travailler dans le sens du bien, dans le sens de "Dieu". Cette S.D.N. n'est sans doute qu'un commencement, mais un commencement grandiose. Le plus lointain avenir – si l'avenir ne nous est pas refusé, si notre monde ne périt pas – partira de là. C'est le baraquement, à la place où se construira l'Église Universelle. Oui, je sens cela comme une Église, comme la naissance d'une Église. Et je voudrais le faire sentir aux autres. S'il tenait à moi, j'aimerais travailler à susciter et à répandre une mystique de la S.D.N.⁶⁶.

Mais le principe de réalité l'emporte rapidement, si bien que la S.D.N. telle que la rêve Jallez reste un possible narratif, entrevu mais non réalisé. Laulerque exprime le premier scepticisme lors d'une conversation avec Sampeyre, la voyant entre les mains des diplomates, et privée de la participation des États-Unis⁶⁷. La concrétisation de l'idée des hommes de bonne volonté œuvrant de concert pour préserver la paix internationale, imaginée par Jerphanion, et qu'il expose à Jallez dans *Comparutions*, reste également au stade de la fiction, en dépit du reniement professé de tout romantisme politique :

Il y avait du Laulerque dans mon idée, moins l'enfantillage des sociétés secrètes, moins le roman d'aventures. Je ne rêvais pas d'affiliés mystérieux et aveugles, s'infiltrant un peu partout, d'humbles exécutants maniés de loin par des commandes invisibles. Il me semblait tout simplement qu'un petit nombre d'hommes, occupant chacun dans leur pays une situation suffisamment importante, pouvaient entrer en contact direct, mettre en commun la conscience qu'ils avaient des périls majeurs qui menacent le monde, et instituer entre eux une conjuration permanente contre tous ces périls. (...) Dans mon idée, cela s'apparentait à un ordre de chevalerie, à une confrérie militante, ou, si l'on préférerait un langage plus moderne, à un comité officieux de vigilance internationale, indépendant de la S.D.N. et de son formalisme, ennemi des discours, voué aux interventions promptes et réelles⁶⁸.

⁶⁶ *La Douceur de la vie*, HBV 3, p. 631.

⁶⁷ *Cette grande lueur à l'Est*, HBV 3, p. 695. Voir encore, sur la défection de Wilson et l'idéalisme politique d'une S.D.N. pourtant vouée à l'échec, le discours électoral de Jerphanion, *Journées dans la montagne*, HBV 3, p. 1028-1029.

⁶⁸ *Comparutions*, HBV 4, p. 450.

Le passage du discours à l'action est enrayé, de même que le passage de l'idée à la concrétisation. C'est là, au reste, la raison principale de l'échec de la S.D.N., dont personne ne veut voir la vision prendre des contours trop nets – aussi Jallez n'a-t-il pu y recruter personne :

La plupart de ces garçons tiennent à la S.D.N. parce qu'elle leur assure de beaux traitements, diverses satisfactions d'amour-propre. Je n'en ai pas rencontré un seul qui me parût prêt à dépasser le zèle modeste du fonctionnaire. Ils ne servent point une cause. D'ailleurs, on ne le leur demande point. L'enthousiasme serait une fort mauvaise note. Les gouvernements désirent que la S.D.N. reste une fiction⁶⁹.

Dans l'espace du roman-fleuve les solutions politiques restent fantasmées. Pourtant, on peut supposer qu'il contribue tout de même à installer une idée dans l'esprit des lecteurs. Cet espoir est exprimé par Jallez à la fin de cette conversation :

Si... pour être juste, il y a une autre espérance : une imbibition lente, très lente, des masses humaines par les idées. Et par suite, peu à peu, une palpation, une reptation des êtres collectifs vers un certain idéal qui a des chances de s'apparenter à celui des hommes les plus sages ; car la raison a sur la folie l'avantage de l'unité et de la constance... Mais cela suppose des perspectives séculaires. Entre-temps tous les désastres sont possibles⁷⁰.

Le cadre d'analyse proposé par Florence Goyet est donc explicitement programmé dans le roman-fleuve. L'action politique impossible dans le monde représenté a la possibilité, distante, de s'accomplir, par le biais du roman, dans la mesure où le texte cherche à faire évoluer l'imaginaire politique de ses lecteurs.

L'engagement par le livre

Martin du Gard multiplie les dénégations de ce type : « Non, *Les Thibault* ne sont pas une "somme". Où as-tu pris ça ? Nous ne sommes plus au temps de *Barois*. C'est un vaste roman populaire, mouvementé, plein d'épisodes, sans une once d'idéologie⁷¹. » Pourtant, ce rejet de l'idéologie dans *Les Thibault* relève évidemment du leurre. En dépit d'une posture paratextuelle qui minimise l'engagement, l'auteur jouant la figure du retrait de la scène publique, le roman-fleuve est doté d'un contenu politique explicite. Plus exactement, Martin du Gard revendique une expression idéologique indirecte, produite par le livre mais non formulée – expression qui ne ressortirait pas, ainsi, du triple acte d'autorité assumé par auteur,

⁶⁹ *Comparutions*, HBV 4, p. 451.

⁷⁰ *Comparutions*, HBV 4, p. 464.

⁷¹ Lettre à Jean Fernet du 23 juin 1921, *Correspondance générale*, t. 3, p. 124.

narrateur et protagoniste superposés, qui caractérise le « roman à thèse »⁷², ou même le dispositif zolien.

Les bonnes gens qui lisent mes *Thibault* sont, à l'heure actuelle, assez solidement appâtés. Ils sont assez portés à me suivre, où que je les mène. (...) Or les deux derniers volumes des *Thibault*, tels que je les projette, doivent mener mes bonnes gens fort loin, et, si possible, jeter quelque désordre dans leurs raisonnements traditionnels. (...) Si cette œuvre prend le sens que je veux lui donner, si elle est bien l'un des derniers portraits d'une société capitaliste qui est condamnée, et si l'évidence de cette condamnation éclate aux yeux des lecteurs des prochains volumes, ce sera, en partie, parce que mes lecteurs ne soupçonneront pas où je les mène⁷³.

La posture d'objectivité relèverait ainsi de la ruse⁷⁴ : le lecteur prendrait ainsi pour absence de l'auteur ou impossible « objectivité » le phénomène d'adhésion qui se joue entre auditeur et orateur, à mesure que l'orateur démontre sa vertu et se constitue en garant crédible d'un discours. Ces deux formes de pouvoir exercé par l'orateur sont d'ailleurs interchangeables dans le propos de Martin du Gard : « je ne serais pas fâché, écrit-il, qu'à la faveur de mon objectivité, en tirant parti de la sympathie que j'éveille chez le lecteur pour mes personnages, ce lecteur soit amené à réfléchir sur cette cellule sociale que représente la famille Thibault et en tire des conclusions terriblement sévères pour la société capitaliste »⁷⁵.

En réalité, la posture d'orateur sous la voix narrative émerge au fil du roman-fleuve. La prise de parole s'explicité de plus en plus. Ce phénomène se traduit dans la forme romanesque par un avènement progressif du journal, qui prend le relais de la narration, de l'*Épilogue à Maumort*. La place du diariste dans la société est un exemple tout à fait signifiant

⁷² Susan Suleiman qualifie l'autorité immanente du roman à thèse de « fictive ». Voici la définition qu'en donne Benoît Denis : « Il s'agit d'un récit résolument non problématique qui vise à prescrire très rigoureusement le sens de la lecture : redondant et répétitif, il s'efforce d'évacuer toute forme d'ambiguïté et de contradiction, et une voix narrative autoritaire lui impose une signification univoque et contraignante. » ; B. Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, p. 86.

⁷³ Lettre à Pierre Bost du 1^{er} avril 1932, *Correspondance générale*, t. 5, p. 385. Martin du Gard avait dit lors d'une conversation à Pierre Bost que les temps allaient venir où les incompetents de bon sens allaient « enterrer proprement et vite le capitalisme ». Cf. aussi lettre à Paul Desjardins du 3 avril 1932, p. 389.

⁷⁴ Martin du Gard écrit encore à Prévost : « La mystique de l'objectivité est absurde, parce que l'objectivité absolue est impossible, et que l'objectivité relative est tellement relative qu'elle fait penser aux doses homéopathiques... Mais l'apparence de l'objectivité, c'est tout autre chose, et une chose réalisable ; à peu près, tout au moins. Et je tiens que cette apparence d'objectivité est un élément essentiel pour s'assurer la crédibilité du lecteur, et l'entraîner dans le récit, les yeux bandés, docile comme un sujet en hypnose. » (Lettre à Jean Prévost du 20 février 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 425). Martin du Gard assume une manipulation didactique consistant à dissimuler ses intentions sous le contrat mimétique. Apparemment fondé sur une confiance et une entente réciproques, assurées par l'antienne critique de l'« honnêteté » de Martin du Gard, le pacte de lecture vise en réalité à faire basculer les certitudes du lecteur.

⁷⁵ Lettre à Pierre Bost du 5 avril 1932, *Correspondance générale*, t. 5, p. 391. L'épuration du style et la simplicité des moyens d'expressions est aussi pour Romain un moyen de susciter la confiance. En écoutant Jallez, Jerphanion note mentalement : « Ce qu'il me dit là a une grande éloquence critique. Et je n'ai pas fait, une seconde, attention aux mots qu'il employait, ni lui. Règle universelle. Moi qui me pose souvent le problème de l'orateur. Obtenir le même effet, en traitant une question sociale par exemple, devant deux mille ouvriers. Même s'ils ne suivent pas tout, leur donner cette certitude que pas un instant ils n'ont été dupes d'un escamotage par les mots. » (*Les Amours enfantines*, HBV 4, p. 334).

de cet espace de l'entre-deux entre réalité et fiction d'où parle l'auteur, et que Maingueneau appelle « paratopie ». En effet, le diariste ne s'adresse, indirectement, qu'à un destinataire inconnu et posthume. Il donne voix à un discours distancié. La scénographie du diariste est celle du prophète dans le désert, de l'orateur censuré. Le journal reconduit donc l'équivoque épistolaire : c'est une communication moraliste différée, une adresse qui s'opère en dépit de sa propre impossibilité. L'écriture du journal, selon Michel Braud, « réalise dans le retrait cette communication totale que le diariste ne peut établir avec ses semblables. L'acte de langage inefficace qui est effectué est en effet à la fois le signe de la communication rêvée et de son impossibilité »⁷⁶. Le roman-fleuve dit, grâce à la forme du journal, ce que la société contemporaine ne veut ou ne peut pas encore entendre.

De fait, les romans-fleuves véhiculent de toute évidence une pensée de gauche, mais la question de l'efficacité de cette pensée dans la société reste entière. Peut-être le soutien d'une cause perdue, l'adoption d'une position intellectuelle ainsi inconfortable, consacrent-ils une nouvelle forme d'héroïsme : celui de l'artiste. Son mode d'action correspondrait alors à l'activisme d'auteurs qui, agissant toujours dans le cadre de leur profession d'écrivain (par les PEN Clubs par exemple), ne conçoivent pas l'activité politique en dehors de leur responsabilité intellectuelle.

Le texte constitue en réalité le seul terrain d'action de l'auteur, s'il veut avoir sur ses lecteurs un impact politique véritable. « Je songeais, après vous avoir reçu, après vous avoir écrit, qu'un romancier se devrait de ne jamais expliquer ce qu'il pense. Garder pour lui l'expression de ses convictions, des évolutions de sa pensée. Ne s'exprimer qu'à travers son œuvre, afin de laisser à cette œuvre une portée vierge⁷⁷. », écrit encore Martin du Gard. Cette expression de la pensée ne peut être un simple discours inclus dans le récit : elle est aussi codée par les choix narratifs. En incarnant diverses lignes politiques et en orchestrant leur confrontation, le roman-fleuve postule une efficacité narrative tout à fait comparable au *storytelling* qui envahit les stratégies politiciennes actuelles⁷⁸.

Tout récit, pour reprendre la formulation d'Yves Citton, constitue « *une machine de capture de nos désirs et de nos croyances* »⁷⁹ : la création d'un lien de curiosité et d'empathie envers les personnages nous conduit à désirer et craindre les mêmes choses qu'eux. La narration s'empare des « flux de désirs et de croyances » qui circulent dans la société, et les

⁷⁶ M. Braud, *La forme des jours*, p. 42.

⁷⁷ Lettre à Pierre Bost du 5 avril 1932, *Correspondance générale*, t. 5, p. 391.

⁷⁸ Pour une introduction à ce concept, voir Christian Salmon, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2008.

⁷⁹ Y. Citton, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 71.

oriente. La dimension éminemment politique de cette transmission d'affects, qui se traduit pour le lecteur en action potentielle, est bien représentée dans *Les Hommes de bonne volonté* par le croisement systématique qui se joue entre le thème de l'organisation politique et le thème de la foi. L'Organisation, la Maçonnerie ou même l'exercice du pouvoir sont filtrés par un schéma d'adhésion initiale et de perte de la foi, schéma dont la répétition systématique n'empêche cependant pas que les personnages continuent de rechercher une Église, comme le formule Jerphanion. Le jeu sur les affects tente de rejaillir sur le domaine de l'action : « Lire un roman, écouter un conte, regarder un film, cela implique de projeter ses explications causales, ses affects et ses valorisations (éthiques, politiques) dans les enchaînements d'événements dépeints par le récit⁸⁰. » Tout récit tente, à des degrés divers, d'informer la pratique de celui qui l'écoute – à provoquer un « *faire-faire* » (faire rire, pleurer, acheter, voter, etc.) « Un récit, en ce sens », conclut Yves Citton, « fonctionne bien toujours comme un *prompteur* : un stimulateur d'action, un déclencheur et un conducteur de conduite⁸¹. » Ayant décrédibilisé par le récit toute action politique directe, le roman-fleuve ne peut que tabler sur la capacité de la fiction d'amener à l'action, sous peine de transcrire une idéologie immobiliste et désespérée. Le programme narratif attaché aux personnages prend ainsi une valeur de *scénarisation* : pour Yves Citton, « Raconter une histoire à quelqu'un (...) amène également à *conduire la conduite* de celui qui nous écoute, au gré de ces articulations et de ces enchaînements. En mettant en scène les agissements des personnages (fictifs) de mon récit, je contribue – plus ou moins efficacement, plus ou moins marginalement – à *scénariser* le comportement des personnes (réelles) auxquelles j'adresse mon récit⁸². » La narration est douée d'un pouvoir de modélisation, qui oriente le lecteur tant dans le domaine de l'éthique que dans celui de la politique. La *scénarisation* désigne ainsi « l'inscription d'une narration dans le cadre des transformations qu'elle est amenée à induire dans le réel, à travers le forçage métaleptique qui transmute les comportements de personnages imaginés en comportements d'individus réels dont les conduites ont été frayées au cours de l'expérience narrative »⁸³. Or le processus même de la scénarisation est mis en abyme à maintes reprises dans le roman-fleuve : c'est, par exemple, l'enthousiasme qui gagne Assia à entendre le récit « épique » de la révolution russe.

Et Djanelidze, qui sent l'intérêt qu'il excite, laisse couler son flot lourd et puissant. Il expose la lutte épique de l'URSS contre les tourbes d'ennemis et du dehors et du dedans ; il lui

⁸⁰ Y. Citton, *Mythocratie*, p. 87.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Y. Citton, *Mythocratie*, p. 12.

⁸³ *Ibid.*

arrive d'y jouer un rôle épisodique, mais il en parle comme d'un autre, ou bien, plutôt, comme de quelque membre d'un monstrueux Myriapode. Le personnage central de ses récits fait songer à une termitière ; et Assia qui a, d'instinct, l'aversion de la myriade, à sa stupeur aspire l'ivresse de la fourmi sans nom qui participe à cette vie multitudinaire. Elle perd son moi par plongées au fond d'une coulée de naphte grasse et fumante ; elle en ressort par coups de révolte ; mais elle sent qu'elle y va retomber ; et la lourde parole de Djanelidze, comme une main, lui tire les jambes. Toutes ses conceptions chancellent, et les valeurs se modifient, en passant du plan de l'individuel au collectif⁸⁴.

Le récit fait renouer Assia avec le sentiment du collectif, ressenti lors de la débandade mais perdu depuis. Même si les connotations de cet emportement sont dans ce cas plutôt négatives (métaphores filées de la monstruosité et de la chute), le narrateur délégué fait percevoir à son interlocutrice la nécessité d'un double référentiel : l'individuel, dans tout le roman, est le gage de l'indépendance d'esprit, mais l'élévation au collectif procure une empathie visionnaire. La conviction de l'efficacité de la fiction sur la façon dont l'auditeur ou le lecteur envisage le monde est donc inscrite dans le roman-fleuve. Le pouvoir du récit est à la fois de bousculer les repères pré-existants et d'en fournir de nouveaux.

Une tension se maintient ainsi entre échec du politique dans la narration et efficacité politique du récit lui-même, qui grève d'une ambiguïté persistante la dimension politique du roman-fleuve.

Entre bourgeoisie et « gaucherie »

Hélène Baty-Delalande souligne l'aporie potentielle d'un roman qui ne ménage aucune refiguration au collectif mais ne fait que souligner son échec, tandis que l'action individuelle est également bafouée malgré un projet humaniste⁸⁵. On peut cependant penser que *Les Thibault* ménagent des moyens de surmonter cette double impasse. La collectivité peut finalement se réinventer dans l'internationalisme rêvé d'Antoine. D'un autre côté, la persistance d'un humanisme en dépit de tout est la seule réponse possible à l'échec de l'action individuelle – sinon le dénouement de *L'Été 1914* ne pourrait déboucher que sur le nihilisme. Toujours est-il qu'Hélène Baty-Delalande pointe avec raison le paradoxe de cette désillusion

⁸⁴ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1055-1056.

⁸⁵ H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 526 : « Mais l'aporie essentielle demeure : quelle communauté dessine ce politique dans la prose ? Les romans semblent condamner tout consensus, stigmatiser la désagrégation du corps politique et orchestrer l'étouffement des voix populaires. L'individualisme et l'humanisme s'accordent mal avec la perte de la foi en l'être humain, quel qu'il soit, qui caractérise la pensée de gauche : c'est tout le paradoxe d'une polyphonie qui oscille entre dénonciation du collectif et valorisation ambiguë de l'individuel, et qui fait basculer un roman tissé de discours de gauche vers un pessimisme assez peu progressiste. »

politique dans un roman qui développe une pensée de gauche : on s'attendrait à ce qu'un pessimisme aussi radical débouche sur une forme d'immobilisme.

C'est là toute l'ambiguïté de la position malgré tout bourgeoise des frères Thibault, et avec eux de Martin du Gard lui-même. Jacques, ainsi, n'incarne en rien le militant idéal : il ne se départit jamais de la posture en retrait que lui impose sa modération.

Il y a du *flo* dans l'intelligence de Jacques. (Ne vous substituez pas trop à lui !...) C'est un intellectuel, par formation et par goût naturel. Et un fils de famille, quoi qu'il fasse ! (...) Il a une nature *révoltée*, mais compliquée et *incertaine* (à cause de la multiplicité des tendances, hérédités, éléments contradictoires, qui sont en lui). Capable d'enthousiasme, mais guère de *foi*. Perpétuel décalage en lui, flottement. Trop raisonneur, trop habitué à voir le pour et le contre de tout. Il est frère d'Antoine, par le sang ! par son passé ! Ne pas faire de lui un personnage à la J. Romains, aux contours nets, symbolisant une idée claire. C'est un refoulé. Énergique, courageux, mais hésitant toujours, par intelligence. Répugnant aux extrêmes. Se refusant à la violence. Etc. *Tout l'opposé d'un véritable révolutionnaire !* Si vous pouviez, en tenant compte de tout ça et de tout ce que vous savez de Jacques, me dire *comment vous imaginez* ce choc qu'il reçoit en juillet 14, lorsque, cessant d'être un sympathisant intellectuel, il est pris par le besoin d'agir *pour épargner à des millions d'innocents les massacres* des champs de bataille, – peut-être que je finirais moi-même par y voir plus clair⁸⁶...

La nécessité de l'action, qui s'impose comme un choc final à Jacques, est finalement minée par la manipulation assumée par Meynestrel, et le consensus général, bien que secret, sur l'opportunité de la guerre pour faire advenir la Révolution⁸⁷. Mais peut-être l'action ne peut-elle, précisément, qu'être improductive, parce qu'elle intervient trop tard – parce qu'il était impossible, pour Jacques, de faire abstraction de son milieu bourgeois. De même, dans *Les Hommes de bonne volonté*, les protagonistes normaliens sont certes d'origine modeste, mais ils rejoignent la bourgeoisie par le biais du système méritocratique des concours, après le « brevet de bourgeoisie » qu'est le bac selon Sartre⁸⁸ ; et leurs choix de vie tant sentimentaux que professionnels confirment cette appartenance. Annette elle-même, qui passe de la bourgeoisie aisée aux milieux populaires, et défie la société en rejetant le mariage, est imprégnée sur le plan culturel par l'éducation qu'elle a reçue. Les idéaux sociaux du roman-fleuve répondent finalement à cet esprit bourgeois que Zweig, dont la critique s'avère une fois de fois de plus un excellent révélateur des sensibilités de nos auteurs, décelait chez Dickens, conjoint à son élan de protection sociale⁸⁹ :

⁸⁶ Lettre à Marcel Lallemand du 19 mai 1936, *Correspondance générale*, t. 6, p. 515-516.

⁸⁷ Dans *Les Hommes de bonne volonté*, cette thèse est aussi avancée, avant la guerre, à une réunion du Contrôle social par le « camarade Michels », qui évalue l'avancement de la Révolution en Europe tout en instillant à son auditoire l'idée de « Führer ». Voir *Éros de Paris*, HBV 1, p. 601-603.

⁸⁸ Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 171.

⁸⁹ Zweig lit d'abord Dickens comme les romans hugoliens, en insistant sur la protection de l'enfance et la revanche des faibles : « Il voulut avec ses romans aider tous les enfants pauvres, délaissés et oubliés, qui, comme lui autrefois, avaient à subir des injustices par la faute de mauvais maîtres, d'écoles mal tenues, de parents indifférents ou par suite de la nature indolente, sans amour et égoïste, de la plupart des hommes. (...) Et la seule

Tous ces personnages ne veulent, au fond d'eux-mêmes, rien changer à l'ordre du monde. Ils ne veulent ni richesse ni pauvreté, mais cette médiocrité confortable qui est si sage comme maxime de vie pour le boutiquier ou le roulier, mais qui est si dangereuse pour l'artiste. Le pauvre monde qui l'entourait a déteint sur les idéaux de Dickens. Derrière l'œuvre il y a comme créateur, comme dompteur du chaos, non pas un dieu irrité, gigantesque et surhumain, mais un observateur satisfait, un citoyen loyaliste. L'atmosphère de tous les romans de Dickens est d'ordre bourgeois.

Par conséquent, son grand et inoubliable mérite n'a été, à proprement parler, que de découvrir le romantisme de la bourgeoisie, la poésie de la vie prosaïque⁹⁰.

Esquissant un bilan de réception sur les romanciers de la génération précédente⁹¹, Sartre conclut : « Pour l'essentiel, ils me paraissent avoir réalisé en leur personne et par leurs œuvres l'ébauche d'une réconciliation entre la littérature et le public bourgeois⁹². » L'idée de réconciliation avec le public correspond en effet à l'élan initial du roman-fleuve. L'intention commune, la gageure peut-être, était de créer une grande littérature qui fût accessible : le retour de l'artiste, et du romancier en particulier, vers la société fonde l'éthos romanesque de nos auteurs. Sartre explique l'échec, face à la postérité, des auteurs issus de la classe moyenne, penseurs de la morale laïque, par le choix d'un public radical-socialiste, d'une gauche modérée et réformatrice, courant de pensée éteint par la seconde guerre. Il est tentant d'appliquer son diagnostic au roman-fleuve. Et pourtant, c'est la revendication de non-affiliation qui l'emporte chez nos auteurs.

Dans son « Discours de Stockholm », Martin du Gard se retranche derrière sa légendaire prudence politique, se posant en figure du scepticisme idéologique :

Le démon de la fatuité, – qu'on ne désarme jamais complètement – m'a soufflé, d'abord, quelques suppositions complaisantes : j'ai même été jusqu'à me demander si, par cette distinction accordée à l'homme *sans parti pris* que je crois être, l'Académie n'avait pas voulu marquer que, dans ce siècle où chacun *croit* et *affirme*, il n'était peut-être pas inutile qu'il y eût tout de même des *hésitants* qui *mettent en doute* et qui *interrogent* ; des indépendants, qui se déroberont à la fascination des idéologies partisans, et dont le constant souci est de développer leur conscience personnelle, afin de conserver un esprit d'*enquêteur*, aussi objectif, aussi libéré, aussi équitable qu'il est humainement possible.

Yves Citton définit, à la fin de *Mythocratie*, la pensée et le discours de gauche comme une certaine *gaucherie* ou maladresse, la gaucherie de ceux qui ne sont pas persuadés qu'ils ont les réponses et ne cherchent pas à imposer catégoriquement une pensée : « Dans l'intervalle entre la "gauche" et le "gauchisme", on pourrait alors tenter de faire émerger la *gaucherie*

intention morale, l'intime objectif de son œuvre littéraire, ce fut de secourir ces faibles créatures : ici véritablement il voulut améliorer l'ordre social contemporain. » ; Zweig, *Trois maîtres*, p. 65.

⁹⁰ Zweig, *Trois maîtres*, p. 67.

⁹¹ Il cite entre autres Gide, Mauriac, Proust, Maurois, Duhamel, Romains, Claudel, Giraudoux, Péguy.

⁹² J.-P. Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 175.

comme une propriété dont toute politique non arrogante devrait apprendre à assumer les risques, afin de mieux en revendiquer les vertus⁹³. » Cette gaucherie se manifeste notamment par la manière dont le discours affiche les traces de sa propre remise en question, en multipliant les guillemets, symboles de sa prudence à l'encontre de termes toujours minés – prudence discursive qui se retrouve dans les italiques de Martin du Gard.

Hélène Baty-Delalande conclut que les romans de Martin du Gard « composent une scénographie de la résistance du politique à la politique », par l'« articulation aboutie entre une évidente clarté, un didactisme aménagé localement, et une irréductible résistance à tout arraisonnement idéologique »⁹⁴. Le roman d'idées se construit ainsi dans la résistance à toute pensée dominante, quelle qu'elle soit. Les lignes politiques doivent être maintenues dans leur tension et leur dialectique incessantes, et envisagées dans leur contexte. La question se pose par exemple de la pertinence d'un pacifisme intégral au moment où paraît la fin des *Thibault*, en 1940, après le fiasco cuisant de Munich. Cependant, la parution du dernier volume ne provoque pas la polémique attendue. Martin du Gard montre que les lecteurs perçoivent bien la nécessité de prendre en compte la situation historique des *Thibault*, tout en actualisant l'appel à l'humanisme qui continue de résonner de façon cruciale pendant la seconde guerre : « Jean-Paul, qui aurait vingt-cinq ans et serait “quelque part” dans la Sarre, aujourd'hui, combattrait avec la sourde résignation de nos combattants actuels ; et, sans rien trahir du pacifisme de Jacques et d'Antoine, il aurait à réviser toutes les valeurs héritées d'eux, et se battraient pour le triomphe de tout ce à quoi nous tenons le plus, contre tout ce que nous haïssons et redoutons le plus⁹⁵. »

En cela, le roman-fleuve s'inscrit pleinement dans le programme esquissé par Sartre, dans « Situation de l'écrivain en 1947 », programme informé par l'émergence du Mal auquel la seconde guerre a imposé de faire face :

Puisque nous étions *situés*, les seuls romans que nous pussions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants ; bref il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie, mais dont aucune n'aurait sur l'événement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes – y compris sur elle-même – et toutes sur chacune et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l'univers ; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures, en lui inspirant le sentiment que ses vues sur l'intrigue et sur les

⁹³ Y. Citton, *Mythocratie*, p. 190.

⁹⁴ H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 526-527.

⁹⁵ Lettre à Jean-Hervé Guermontprez du 17 avril 1940, *Correspondance générale*, t. 8, p. 92.

personnages n'étaient qu'une opinion parmi beaucoup d'autres, sans jamais le guider ni lui laisser deviner nos sentiments⁹⁶.

Le brouillage des repères idéologiques impose au lecteur, dans le programme esquissé par Sartre, une prise de conscience et une injonction. La prise de conscience, d'abord, de l'inscription de son monde dans cette « relativité généralisée » qui oblige à prendre en compte la démultiplication des points de vue. La nécessité, ensuite, de frayer malgré tout un chemin vers l'action, pour que cette relativité ne sombre pas dans un relativisme absolu – qu'interdit radicalement l'expérience de la Seconde Guerre. Le cryptage de l'*intentio auctoris*, loin d'ouvrir la porte à un nombre infini d'interprétations et de pratiques à reporter sur le monde, oblige le lecteur à décrypter, voire à inventer lui-même, une politique que le texte se refuse à dicter. C'est pourquoi Martin du Gard rêve à une production immanente du sens du roman : « Et si l'œuvre doit avoir une résonance philosophique, une portée générale, une signification profonde, que cela naisse de l'œuvre, presque à l'insu du romancier. Pour qu'une œuvre exprime plus que ne l'a voulu et ne le sait l'auteur – marque des grandes œuvres – il faut que le romancier, humblement attaché à créer de la vie, n'en ait pas eu le dessein prémédité⁹⁷. » Ce serait ainsi la logique interne, la vie propre de l'œuvre, qui imprimeraient sa dimension politique au roman-fleuve. Le livre est résistance à l'idéologie parce qu'il ne peut reproduire une idéologie pré-existante : il ne peut que laisser la narration ouvrir la voie à de nouvelles façons d'envisager le politique. Sans proposer de solution politique, le roman-fleuve peut aider la communauté des lecteurs à les réinventer. L'auteur, s'il garde une *responsabilité* fondamentale vis-à-vis de ses lecteurs, abdique en revanche son *autorité*.

5.1.2. Questions d'éthique

Il y aura là-dedans de tout ; de la vie et de la philo ; des nouvelles ; des pièces à thèse ; des « tranches saignantes », de la psychologie de gamin, d'étudiant, de fiancé, de mari, de divorcé, de vieillard, de moribond ; des analyses de sentiments religieux, foi réceptive de l'enfance, doutes, affranchissement, libre pensée, puis contre-doutes, besoin de Dieu,

⁹⁶ J.-P. Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 224-5.

⁹⁷ Lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 359.

*conversion, mort édifiante d'un déchet
humain repris par l'ancestrale
croyance*⁹⁸.

L'idée d'une responsabilité auctoriale peut sembler étonnamment rétrograde pour quiconque a traversé l'approche structuraliste, car elle semble postuler la pertinence, pour la lecture du texte, de l'intention d'auteur. Et pourtant, c'est là une des approches qu'appelle le roman-fleuve, dans la mesure où le présupposé de l'intention d'auteur y est postulé : ces romans démiurgiques sont conçus comme les supports d'une pensée qui s'y exprime, à l'opposé d'actes artistiques gratuits ou de reconstructions purement esthétisantes. Depuis une vingtaine d'années, la philosophie morale notamment américaine, s'appuyant sur des œuvres littéraires, tente de les rendre au monde et à la signification. Jacques Bouveresse interroge dans *La connaissance de l'écrivain* le désintérêt de la théorie littéraire pour « ce qui, dans le rapport que nous entretenons avec les œuvres littéraires, pourrait sembler le plus important, à savoir l'intérêt souvent passionné que nous portons à la personne et à la vie des personnages de la fiction, à leurs désirs et à leurs émotions, aux problèmes et aux conflits éthiques avec lesquels ils sont aux prises, aux expériences et aux aventures morales dans lesquelles ils sont impliqués, à ce qui fait de leur existence des réussites ou, au contraire, des échecs plus ou moins lamentables »⁹⁹. Si le texte constitue effectivement, selon l'expression d'Yves Citton, une machine à influencer nos « flux de désirs et de croyances », c'est que notre rapport aux personnages repose sur une interaction entre leurs émotions, leurs expériences, et les nôtres – interaction programmée en particulier par l'accès qui nous est donné à leurs pensées, en plus de leurs actes et de leurs discours.

Dans le cas du roman-fleuve, la question éthique a également une pertinence historique, que l'on a déjà croisée : c'est en effet le moment de la tentative de fonder une morale sans Dieu, un humanisme sans transcendance – problématique qui informe déjà l'ensemble de la structure narrative de *Jean Barois*¹⁰⁰. Cependant, le tournant du siècle est aussi le moment où Benjamin décèle une déperdition fondamentale de notre capacité à partager une expérience par le récit. L'avènement impérialiste du roman, dans sa perspective,

⁹⁸ Lettre à Jean Fernet du 30 mai 1911, *Correspondance générale*, t. 1, p. 200 (à propos de *Jean Barois*).

⁹⁹ J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, p. 123. On remarque que la question de l'échec ou de la réussite du personnage recoupe le critère d'évaluation de la dimension idéologique du texte proposé par Vincent Jouve, auquel on a fait référence plus haut.

¹⁰⁰ Le projet romanesque conçu pendant la guerre par Martin du Gard montre bien son orientation moraliste : il est intitulé *Le Bien et le Mal*, et par la suite *Ombre et lumière*, probablement dans l'idée d'écrire un pendant à *Guerre et paix*, et est censé poser la question de la possibilité d'une direction de conscience en dehors de toute religion.

sanctionne une nouvelle solitude partagée par l'auteur et le lecteur, alors que le récit, puisant aux sources orales de la littérature, s'adressait directement à un auditeur. Alors que le récit tel que le définit Benjamin a une valeur pratique et se ramifie en exemples, le roman témoigne d'une perte des cadres et des repères éthiques.

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans la solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. La première grande œuvre du genre, *Don Quichotte*, enseigne dès l'abord comment la grandeur d'âme, la hardiesse, la générosité d'un des plus nobles héros, Don Quichotte lui-même, ont perdu le nord et ne présentent plus la moindre étincelle de sagesse¹⁰¹.

Le roman s'attache à l'exceptionnel et sanctionne une perte des idéaux moraux – mais on peut plutôt considérer, avec Pavel, que les romans se rangent en deux catégories, l'une correspondant à la description de Benjamin (le modèle ironique ou réaliste), l'autre produisant au contraire une vision du monde idéaliste. De fait, le roman-fleuve semble résister à la thèse de Benjamin, dans la mesure où il manifeste une volonté de renouer avec l'idée d'une transmission de l'expérience, et de construire une sagesse en commun. Il persiste à faire du lecteur un auditeur, comme l'explique Forster dans *Aspects of the Novel*¹⁰², et tend au contraire à corriger par le texte la solitude du lecteur de roman. Cette tendance transparaît en particulier dans des choix formels tels que la fréquence de la narration adressée, de la lettre et du journal à la narration à la deuxième ou cinquième personne dans *Les Hommes de bonne volonté*, qui inclut le destinataire dans l'expérience des personnages¹⁰³, ou dans le premier tome de *Salavin*, la *Confession de Minuit*, qui prend la forme d'un long monologue adressé. Le roman-fleuve reconduit ainsi la possibilité du récit, qui reste, aux yeux de Martin du Gard,

¹⁰¹ W. Benjamin, « Le conteur », p. 121.

¹⁰² L'histoire, explique Forster qui maintient au contraire la situation de la réception épique par le biais de l'intrigue, est le vecteur de la voix dans le roman : « What the story does do in this particular capacity, all it can do, is to transform us readers into listeners, to whom "a" voice speaks, the voice of the tribal narrator, squatting in the middle of the cave, and saying one thing after the other until the audience falls asleep among their offal and bones. The story is primitive, it reaches back to the origins of literature, before reading was discovered, and it appeals to what is primitive in us. » ; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 52.

¹⁰³ Dans *Montée des périls*, par exemple, on passe des réflexions de Maillecot, l'ouvrier tourneur, parallèles à celles de Bertrand, le patron de l'usine de moteurs des Quatre-Chemins, à la cinquième personne (p. 196 sq). Le lecteur est ainsi invité à endosser l'habit de l'ouvrier, et le narrateur éclaire les enjeux et l'intérêt qu'on peut trouver dans un travail à la chaîne qui préserve encore dans une large part l'artisanat. L'autre problématique de ce tome est la question des signes avant-coureurs de la guerre. Il commence par évoquer l'ouragan des grèves d'octobre 1910, puis relie le problème de l'insubordination ouvrière à celui d'une éventuelle mobilisation. À l'opposé des craintes du patronat, les cheminots rentrent dans le rang dès que l'on fait passer pour une sorte de mobilisation civile la reprise de leur travail. Voir *Montée des périls*, HBV 2, p. 202.

le meilleur procédé pédagogique : « Et je crois aussi que Montaigne était sage lorsqu'il nous avertissait : "Je n'enseigne pas, je raconte. Et d'ailleurs, c'est peut-être en racontant, sans vouloir enseigner, qu'on enseigne le mieux¹⁰⁴." » Il faut ici insister sur le caractère involontaire du processus : le narrateur mime la suspension du jugement afin de faire du roman-fleuve le lieu d'une expérimentation éthique. Pierre Macherey affirme la nécessité d'envisager la littérature comme une expérience de pensée¹⁰⁵.

Le lecteur est invité à cette expérience par un appel à l'empathie relayé par la parole du narrateur – empathie qui s'étend à des personnages délibérément situés aux limites du référentiel moral des contemporains du roman-fleuve. Le texte travaille ainsi aux marges de l'horizon d'attente du lecteur, ce qui lui permet de poser à nouveaux frais la question du jugement moral et celle du statut des idéaux.

Empathie et réflexion morale

Martha Nussbaum est au centre d'un courant récent de philosophie morale qui s'appuie résolument sur les fictions, comme formes plus propres à l'interrogation éthique que le discours philosophique. L'avantage du roman par rapport à l'exercice philosophique réside selon elle dans le fait que le roman convoque un engagement spirituel du lecteur en plus d'un engagement intellectuel. Il en appelle à l'imagination, et, fondamentalement, à l'empathie du lecteur, ce qui lui permet de jouer sur des niveaux infiniment complexes de sensibilité (*Love's Knowledge* s'appuie essentiellement sur les textes de Henry James et Proust)¹⁰⁶.

Le narrateur enveloppe le récit d'une subjectivité fondamentale. La dimension morale du texte nous parvient de la manière la plus continue et la plus nette à travers la modalisation des voix narratives. L'éthos du narrateur rappelle le plus souvent le narrateur balzacien, dickensien et tolstoïen, à la fois caustique et compatissant. Les revendications d'objectivité du narrateur ne limitent absolument pas le recours à une ironie largement majoritaire, alternant

¹⁰⁴ Maumort, p. 1053.

¹⁰⁵ P. Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 10. Cette thèse sert aussi de point de départ au récent ouvrage de synthèse de Philippe Dufour, *Le roman est un songe*.

¹⁰⁶ « Je veux suggérer maintenant que l'aventure du lecteur de ce roman, comme l'aventure des personnages intelligents qui s'y trouvent, enveloppe des aspects importants de l'expérience morale humaine qui ne sont pas recensés par les livres traditionnels de la philosophie morale ; c'est par là qu'elle serait aussi nécessaire pour compléter l'élaboration de la totalité de nos intuitions morales. Car ce roman développe et compte sur notre aptitude à affronter le mystère avec l'engagement cognitif de la pensée et de la sensibilité ensemble. Entrer dans ces phrases et dans ces chapitres, c'est s'introduire dans une activité d'exploration et d'éclaircissement qui demande des capacités d'émotion et d'imagination que les textes philosophiques reconnaissent rarement. » ; M. Nussbaum, « La littérature comme philosophie morale », *Éthique, littérature, vie humaine*, dir. Sandra Laugier, Paris, PUF, coll. « Éthique et philosophie morale », 2006, p. 47-48.

avec une tonalité plus empathique (plus prégnante chez Rolland et Duhamel). L'énonciation n'est absolument pas discrète dans le roman-fleuve, contrairement à ce que peuvent affirmer les auteurs. Silences du narrateur, effets de brouillage, ambiguïtés énonciatives, ironie participent du travail de ce que Vincent Jouve appelle la « fonction évaluative »¹⁰⁷ du narrateur. Les jugements péremptifs de Laurent sur l'infidélité quasi pathologique de son père sont nuancés par la suggestion d'un déni complet de la sexualité chez le jeune homme. L'héroïsme d'Antoine, lorsqu'il décide d'opérer la petite Dédette après son accident bien qu'il ne soit pas chirurgien, est entièrement vu à travers le filtre de son immense autosatisfaction¹⁰⁸, et de son désir pour Rachel, qui l'assiste en peignoir. Hélène Baty-Delalande définit très justement l'éthos du narrateur des *Thibault* comme un « regard qui mesure, sans encore juger ou appuyer : l'ironie d'un regard insituable, ou plus exactement d'un regard mouvant, entre empathie et distance »¹⁰⁹. Les personnages du roman-fleuve sont enveloppés d'un regard et d'un discours subjectifs, qui ont une incidence sur les réactions du lecteur. La relation interpersonnelle entre narrateur et personnage appelle le lecteur à entrer à son tour en relation avec les personnages.

La lecture réclame en effet une adhésion : elle instaure un compagnonnage, une proximité avec le personnel romanesque, fondée sur le partage des pensées. Bien souvent, ce rapport au personnage évolue vers un rapport de dépendance, qui semble le meilleur facteur d'explication de la popularité d'un livre. Judith Schlanger n'explique pas autrement l'importance de Romain Rolland auprès d'une génération entière :

Annette, et Jean-Christophe avant elle, devenaient pour leurs lecteurs des proches auxquels on se réfère, auxquels on pense, des repères. Comme on les connaît mieux que les gens qu'on croise et qu'on se sent mieux compris par eux, Annette, Jean-Christophe et les autres sont aimés d'un attachement personnel qui est au cœur de la lecture. (...) C'est cette qualité d'attachement qui a fait de Romain Rolland, de Victor Hugo, de Dickens, des écrivains populaires. S'ils ont été, eux et leurs personnages, importants, profondément importants pour un public énorme, s'ils ont été aimés, c'est pour cette qualité non livresque de leurs livres. Les romans qui aident à vivre, les romans qui donnent à des milliers de lecteurs le sentiment de parler pour chacun d'eux, sont lus d'une lecture affective, un peu somnambule,

¹⁰⁷ Dans *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve propose une tripartition de l'autorité du narrateur, en fonction idéologique (qui se transmet par le discours direct du narrateur, comme c'est très souvent le cas chez Balzac ou chez Romain Rolland, dont les accents pamphlétaires résonnent de *La Foire sur la place* à l'ensemble de *L'Âme enchantée*), *fonction de régie* (qui permet de coder les valeurs en utilisant les répétitions, redondances, l'architecture textuelle, etc.), et *fonction évaluative*, qui réside dans toutes les traces de subjectivité orientant indirectement la lecture.

¹⁰⁸ Voir *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 871 : « Je suis un type merveilleux », eut-il le temps de penser, en promenant un coup d'œil autour de lui. La lampe rayonnait comme une fournaise au milieu de rougeâtres ténèbres, d'où surgissaient le masque éclatant de la jeune femme, et le binocle du docteur ; une lumière impitoyable tombait sur le petit corps dont les membres tressaillaient par instants. »

¹⁰⁹ H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 546.

qui mélange toutes les attitudes. Drames, décisions, destins : encore une fois, ce sont d'abord les seules personnes qu'on connait bien ; et cette relation affective atteint confusément ce qu'on devient¹¹⁰.

Le roman-fleuve joue précisément sur cette dimension d'attachement personnel, rusant avec l'engourdissement somnambule que Judith Schlanger attribue à juste titre au lecteur, jusqu'à s'imposer parfois comme un besoin. Le lien empathique établi avec le personnage est d'autant plus au premier plan que la courbe narrative entière peut être ramenée à un apprentissage de l'empathie et une découverte progressive du partage et de la communauté des sensations et des affects. Annette est l'héroïne qui prend peu à peu conscience des liens indissolubles qui associent et assimilent son destin à ceux des autres. George, la fille de Julien Davy qu'Annette adopte aussitôt, Assia, la femme de son fils et la révolutionnaire, incarnent des moi possibles d'Annette. On assiste progressivement à la construction d'une figure universellement aimante et compatissante, qui relie toutes les formes d'amour dont Freud affirmait l'unité fondamentale. Le personnage se mue ainsi en incarnation de la pitié bien avant que la mort de son fils ne lui donne les contours de la *pietà*.

Dans les romans-fleuves de Duhamel, le rôle de la pitié est d'autant plus central que le thème éthique éclipse la dimension politique, cantonnée aux écritures non romanesques (essais, proses, nouvelles)¹¹¹. Dans la monographie qu'il lui consacre, Thérive relie ce thème à la lecture de Schopenhauer : « J'admets donc que son œuvre dégage une sorte de morale du sentiment et de la pitié, mais ce n'est pas une éthique larmoyante de brave homme et de cœur sensible, comme elle paraissait chez d'insupportables phraseurs, ou temps de Marmontel ou de Guyot de la Chassagne : c'est plutôt celle de Schopenhauer, qui tenait que la pitié est le seul canal par où les individualités, murées dans un farouche et égoïste vouloir-vivre, puissent communiquer et se fondre¹¹². » De fait, *La Chronique des Pasquier* et *Les Thibault* montrent le caractère inévitable d'un solipsisme aussi fondamental que destructeur.

Les Maîtres révèle progressivement la mégalomanie et le carriérisme d'un chercheur que le dévouement total à la science rend totalement inhumain. Rohner se jette sur l'occasion

¹¹⁰ Judith Schlanger, « La pauvreté enchantée », dans « L'écrivain préféré », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 4, 1 mars 2008, URL : <http://www.fabula.org/lht/document375.html>

¹¹¹ Dans les romans-fleuves de Duhamel, le politique est occulté. Voir ce brouillon du tome 6 de *Lumières sur ma vie*, rédigé dans les années 60 : « Comme je l'avais dit dans diverses pages de mes mémoires *Lumières sur ma vie*, je ne fais pas de politique. Si bien que pour les hommes de l'extrême droite, je suis un homme de gauche, alors que pour les hommes de l'extrême gauche, je suis un homme de droite. J'ai simplifié cette pénible querelle en disant et en répétant que je suis un extrémiste, oui, un extrémiste de la modération. Mais il est difficile de célébrer la modération en un temps où les passions, qui refusent toute libre controverse, semblent compromettre à jamais l'espoir d'une civilisation vraiment humaine, d'une civilisation exemplaire. » ; B. et G. Duhamel, *Le Livre de l'amertume*, p. 34.

¹¹² A. Thérive, *Georges Duhamel ou l'intelligence du cœur*, p. 37.

que le décès d'une préparatrice, Catherine Houdoire, lui fournit de prouver sa théorie, en effectuant une autopsie dont il falsifie les résultats pour confirmer son hypothèse¹¹³. Duhamel multiplie les évocations d'un mal feutré et hypocrite. Il dévoile l'atrocité de la violence ordinaire, qui s'exerce dans un cadre social (familial, mondain, professionnel), et s'observe des pique-assiette du Désert de Bièvre à Richard Fauvet, le mari de Cécile, qui fait des avances à Suzanne¹¹⁴, et aux violences plus larvées encore qui caractérisent le rapport de Raymond Pasquier et Joseph à l'ensemble de leur famille. La profondeur de la détresse des faibles émerge par des gestes dramatiques et brutaux, comme les deux suicides symétriques de Désiré Wasselin et de Sénac – tous deux aussi inconcevables pour Laurent, qui découvre les cadavres. La découverte de l'enfant est dérobée par une prétéition que maintient le mémorialiste¹¹⁵, tandis que la scène vécue par l'adulte est d'une brutalité graphique incongrue dans cet univers romanesque où la violence est essentiellement psychologique : le cadavre de Sénac est découvert au bout d'une semaine, décomposé et à moitié dévoré par son propre chien¹¹⁶. À l'enfant innocent et sacrifié, qui ne résiste pas à la honte de voir son père arrêté, fait écho cet homme antipathique et marginal, qui s'est aliéné toutes ses relations sans pouvoir faire face à la déréliction complète – et auquel son acte rend la pitié de ses congénères. Ces irruptions soudaines de cruauté concrétisent pour le lecteur la permanence d'une violence latente dans les relations. *La Chronique des Pasquier* illustre ainsi le processus d'apprentissage moral par la littérature que décrit Yves Citton : « Les lectures littéraires donnent l'occasion de redescriptions de soi grâce auxquelles l'individu peut prendre une certaine distance face au vocabulaire final (aux "valeurs") dont il hérite aveuglément au sein de sa tribu, se rendant ainsi éthiquement sensible aux effets douloureux que ses gestes peuvent avoir sur autrui¹¹⁷. » L'apprentissage moral coïncide ici avec une sortie de soi.

Quinette, le tueur en série des *Hommes de bonne volonté*, n'est que le cas le plus extrême du solipsisme. Aucun jugement moral n'est explicitement formulé sur ce personnage, que l'on voit en pleine action et dont la bêtise et la vanité font sourire. Armé d'une ceinture magnétisante destinée à renforcer sa virilité, Quinette a un côté ridicule qui rend particulièrement saisissante cette représentation de la banalité du mal absolu. Il ne ressent pas de haine, est absolument dépourvu d'empathie (et partant de remords, de culpabilité), et son narcissisme se fait de plus en plus net au fil du roman, du scandale ressenti à l'attribution de

¹¹³ *Les Maîtres*, CP, p. 767.

¹¹⁴ Voir *Cécile parmi nous*, CP, p. 871 sq.

¹¹⁵ « Je me glissai comme une ombre dans le logement des Wasselin. Je préfère ne pas raconter ce que je vis dans leur salle à manger... » ; *Le Notaire du Havre*, CP, p. 122.

¹¹⁶ *Les Maîtres*, CP, p. 764 sq.

¹¹⁷ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 161.

ses crimes à Landru à la volonté de confier sa vie à un écrivain¹¹⁸ : Quinette correspond en réalité à la description clinique du psychopathe, pour lequel la morale courante n'a aucune signification.

L'éveil de l'empathie est un ressort essentiel et assumé : en cela, le roman-fleuve s'inscrit une fois de plus dans la continuité de Dickens et Tolstoï, et par l'intermédiaire de ce dernier dans celle de Schopenhauer. La compassion définit également l'éthos de moraliste de Maumort, qui se conçoit essentiellement comme un « badaud »¹¹⁹ devant le spectacle des êtres et de leur interaction :

J'ai pleuré sur tous les hommes, tous les hommes.

Et de cette crise d'infinie pitié il m'est toujours resté quelque chose : cet intérêt passionné et indulgent à la fois que j'ai, dès cette époque, et toute ma vie, porté aux *êtres*. Un sentiment chaleureux, un besoin affectif de comprendre pour excuser ; un sentiment que le terme si froid de *curiosité* pour autrui qualifierait très mal. *Communion* serait moins inexact, une communion compatissante, même quand elle était ironique. Si j'avais été romancier j'aurais aimé d'amour tous mes personnages, et surtout les plus médiocres, et peut-être les plus vils¹²⁰.

En s'imaginant romancier, Maumort définit en réalité la position du lecteur dépendant. Pitié et ironie sont associées à la fois dans les inflexions de la voix narrative et dans les réactions du lecteur. Comme le souligne Martha Nussbaum, la lecture est peut-être le seul moment où nous sommes placés, par notre absence d'implication matérielle dans l'histoire, dans une position d'altruisme complet et authentique.

Aux limites de l'éthique : l'intrigue comme expérience

La lecture offre donc au lecteur un moyen de sortir du solipsisme : le livre devient le lieu de l'élargissement de l'expérience. La narration devient expérimentale, non dans un sens naturaliste, mais dans le sens où elle permet de mettre en intrigue un problème éthique. Les actes des personnages deviennent autant d'arguments dans un débat d'idées dont la verbalisation tournerait à vide. C'est notamment le cas pour la question de l'euthanasie, à laquelle Antoine Thibault est confronté à trois reprises. On voit le personnage passer de l'intransigeance à l'acceptation, et cette évolution prépare le dénouement de son propre

¹¹⁸ *Comparutions*, HBV 4, p. 442-444.

¹¹⁹ Maumort se définit à la fois comme homme d'action et comme spectateur : « Quant au spectateur, au badaud... Ah, celui-là, comme je le préfère à l'autre, comme je l'ai toujours préféré ! C'est, à vrai dire, le seul de mes deux personnages que j'aie intimement habité. » ; *Maumort*, p. 799.

¹²⁰ *Maumort*, p. 906.

destin, puisqu'il choisira de s'administrer une dose mortelle de morphine. Le discours initial qu'Antoine oppose à Studler, lui aussi étudiant en médecine, lorsque ce dernier lui demande d'abrégé les souffrances du bébé Héquet, est parfaitement affirmatif dans le fond, mais sa forme entrecoupée et répétitive dénonce d'emblée le caractère factice de son assurance : « — "Tais-toi", répéta Antoine, moins brutalement. "Je te comprends. Ce désir d'en finir, nous le connaissons tous, mais ce n'est qu'une ten... une tentation de débutant ! Avant tout, il y a une chose : le respect de la vie ! Parfaitement ! le respect de la vie... (...) La nécessité de certaines lois... Une limite à notre pouvoir ! Sans quoi¹²¹..." » Antoine s'assure que Studler ne peut administrer la piqûre, mais envisage par la suite de prendre sur lui la responsabilité de l'acte non commis. Il construit ainsi une projection imaginaire de l'alternative, et envisage le rôle opposé à celui qu'il vient de jouer :

« Non », déclara-t-il avec défi, s'adressant à quelque magistrat imaginaire, « il n'y a pas eu d'autre piqûre que la mienne. J'ai forcé la dose, sciemment. Le cas était désespéré, et je revendique toute la... » Il haussa les épaules, sourit et ralentit le pas. « Je suis idiot. » Mais il sentait bien qu'il n'en avait pas fini avec ces questions. « Si je suis prêt à endosser les conséquences d'une piqûre mortelle faite par un autre, pourquoi me suis-je si catégoriquement refusé à la faire moi-même¹²² ? »

L'ellipse du mot « responsabilité » est signifiante. Antoine s'aperçoit qu'il s'est drapé dans sa position initiale, qui tenait peut-être plus du rôle plus que de la conviction personnelle : « il avait aussi l'intuition, vague mais lancinante, que ce rôle et ces propos pourraient bien se trouver un jour en opposition avec sa manière de voir ou d'agir »¹²³. Sa droiture et sa fidélité au serment d'Hippocrate peuvent aussi être lus comme une lâcheté ou un manque d'empathie. Quand il s'agira de son propre père, Antoine n'hésitera pas. Il reconnaît cependant la possibilité qu'il ait commis le geste envers son père pour les mauvaises raisons :

« Je l'ai achevé », se répéta-t-il. Son acte, pour la première fois, lui apparut avec du recul. « J'ai bien fait », se dit-il aussitôt. Il réfléchissait vite et avec lucidité : « Ne soyons pas dupe : il y a eu aussi lâcheté : besoin physique d'échapper à ce cauchemar. Mais, parce que j'avais un intérêt personnel à cette fin, fallait-il s'abstenir ? Allons ! » Il n'éludait rien de la terrible responsabilité¹²⁴.

En définitive, Antoine ne peut justifier son acte autrement que par la singularité du cas et de la situation. En l'absence de toute généralisation possible, car Antoine est conscient que le médecin ne peut s'arroger un droit de vie et de mort sur ses patients, l'opposition de plusieurs cas narratifs est la seule manière de penser une décision éthique qui fait toujours l'objet d'une

¹²¹ *La Consultation*, O.C. 1, p. 1117.

¹²² *Ibid.*, p. 1121.

¹²³ *Ibid.*, p. 1121-1122.

¹²⁴ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1203-1204.

grande indécision politique un siècle plus tard. Il ressort de l'évolution intellectuelle du protagoniste un plaidoyer en faveur de l'euthanasie aux accents étonnamment modernes. Le roman-fleuve s'aventure ainsi aux marges du système de valeurs du lecteur et l'invite à faire reculer ses limites préconstruites.

Dans *Les Thibault* comme dans *Maumort*, le héros est confronté à une expérience des limites qui n'est pas de son fait, mais que raconte son alter ego : Jacques pour Antoine, Xavier de Balcourt pour Maumort. Cette expérience est située au-delà de ce que Martin du Gard suppose admissible par ses lecteurs, et révèle le versant de la personnalité qui est, selon Xavier de Balcourt, le seul véritable : la personne sexuelle. La dualité de l'homme, scindé entre personne sociale et personne sexuelle, constitue un ressort herméneutique essentiel. Comme c'est le cas pour Oscar Thibault, Xavier de Balcourt ne se révèle que par-delà la mort, dans son écriture¹²⁵.

Dans la nouvelle de Jacques, la limite du concevable en termes de morale romanesque recule pour faire place à une exploration de l'inconscient, et à l'expression littéraire qui repousse ce dernier dans un monde possible, doué d'un degré supplémentaire de fiction et d'esthétisation. L'inceste y occupe une place centrale, par le dispositif fictionnel de la nouvelle enchâssée qui donne son titre à ce volume ; mais il ne peut se produire dans l'univers romanesque des *Thibault*¹²⁶. Parallèlement, dans *Maumort*, l'épisode pédophile entre Xavier de Balcourt et Guy ne se produit pas, mais il est raconté dans une nouvelle trouvée dans les papiers de Balcourt, intitulée explicitement « Détournement de majeur ». Dans un dispositif complexe de mise en fiction, les deux nouvelles écrites par Balcourt ont été réduites en lambeaux ou détruites, et Maumort doit s'en remettre à sa mémoire pour les retranscrire¹²⁷. La réécriture des événements par Balcourt est à nouveau reprise par Maumort : on a affaire à un double processus de distanciation, par la littérature et par la mémoire. L'événement central de

¹²⁵ *Maumort*, p. 406.

¹²⁶ À la différence de ce qui se passe dans *Confidence africaine*. Cependant, et Gide aura beau jeu de la lui reprocher, le fruit de cet amour incestueux, Michele, est en trop mauvaise santé pour survivre : il est effacé de la narration comme une aberration. Cela n'annule cependant pas la pitié que Martin du Gard vise à inspirer au lecteur : « Mon dessein a été de peindre deux êtres, un cas incestueux ; mais, si je suis franc, j'avoue que mon désir était aussi, par la peinture de ces êtres simples et droits, d'éveiller chez le lecteur un sentiment de compréhension, d'indulgence, pour des actes réputés odieux. » ; Lettre à Pierre Bost du 5 avril 1932, *Correspondance générale*, t. 5, p. 391.

¹²⁷ « Les deux "nouvelles", inachevées, laissées à l'état de notes, que j'ai retrouvées dans ses tiroirs — et dont j'aurai l'occasion de reparler, car elles m'ont aidé à lever un coin du voile sous lequel il cachait orgueilleusement et douloureusement le secret trouble de sa vie privée — témoignaient non seulement d'un discernement psychologique aigu et très personnel, mais d'un don de conter, de présenter les personnages, de doser l'intérêt, de créer la vie à travers la fiction, tout à fait remarquable. La disparition de ces notes, avec le reste de ses papiers, me cause un vif regret. Je me propose, un jour, d'écrire les souvenirs assez précis qui m'en restent. » ; *Maumort*, p. 411.

la noyade du jeune Yves, qui conduit au suicide de Balcourt, est également repoussé dans un second niveau de fiction. Là encore, une forme de fatalité romanesque, qu'on pourrait appeler le surmoi du roman, interdit l'accomplissement du désir. Mais ce désir est assumé beaucoup plus profondément. D'un roman à l'autre, on est passé d'une mise en forme fictionnelle à l'écriture de soi. *La Sorellina* et le carnet de Balcourt sont présentés de façon presque opposée : à la répugnance d'Antoine face à un objet dont la littéarité l'exaspère succède l'admiration de Maumort, qui reconnaît à Balcourt les talents que Martin du Gard juge essentiels pour le romancier.

Le fait que ces deux points aveugles soient repoussés dans un niveau de fiction différent concilie deux impératifs : l'interdiction de sortir du cadre du roman réaliste, et le désir de révéler ce qui pourrait paraître inconcevable au lecteur. *La Sorellina* donne une version alternative des événements, qui comprend une indéniable part de vérité. Le carnet de Xavier de Balcourt, lu à la lumière du destin tragique de son scripteur¹²⁸, tient plutôt de l'appel à la tolérance. Comme la parole dans la démarche psychanalytique, l'écriture est conçue comme un procédé de libération du désir. L'expérience des limites est décrite sans déborder vraiment du cadre du roman-fleuve, destinée à faire vaciller ses fondations juste assez pour pousser le lecteur à remettre en question ses certitudes. L'auteur ne dépasse jamais la frontière qui lui semble dictée par une bienséance somme toute bourgeoise, mais il pousse le lecteur à le faire. Tout comme Antoine, le lecteur conclut à l'inceste, puis s'accuse de naïveté pour n'avoir pas tenu compte du pacte de lecture réaliste. Dans les deux romans, finalement, les limitations du roman-fleuve correspondent à celles de personnages enfermés dans leur propre bovarysme moral : Antoine, qui désire lui-même Gise, et Bertrand de Maumort, qui a parfaitement assumé l'homosexualité au collège. Mais dans le cas de Maumort, la lecture du journal de Xavier de Balcourt est révélatrice et fondatrice. Martin du Gard s'efforce, par la voix de son héros, de redéfinir la notion d'éthique individuelle, en mettant au centre la liberté. Maumort se présente au reste, adolescent, en des termes qui rappellent, dans leur tonalité de défi aussi bien que dans le renvoi du lecteur à son propre miroir, l'incipit des *Confessions* de Rousseau :

Cet obsédé sexuel était un garçon bien doué, sérieux, de conscience scrupuleuse, une nature droite, très convenablement équipé pour la vie, l'histoire de quelqu'un de *bien*. Que le contemporain, ou mieux : que l'homme de bonne foi qui me lira, se penche avec attention et sans complaisance sur son « âge ingrat », sans interposer d'écran rétrospectif devant son passé, et je suis certain qu'il aurait une confession tout à fait analogue à faire. Les détails seraient différents. Le fond d'obsession sexuelle sera sensiblement le même. Je ne me sens ni meilleur ni pire, dans ces années de mon adolescence, que l'homme moyen de mon

¹²⁸ Ce destin est parallèle à celui du héros d'*Un Taciturne*.

temps, de tous les temps. Ma seule particularité est peut-être la répugnance que j'ai à jeter sur ma jeunesse le manteau des fils de Noé. Par simple souci de vérité humaine. Sans cynisme et sans honte conventionnelle¹²⁹.

Mais cette invitation à sortir du déni qui pèse sur la sexualité va plus loin encore chez Maumort, qui confesse son « insatiable *curiosité* » pour « tous les spécimens de la nature humaine », mais par-dessus tout pour « ceux qui échapp[e]nt le plus à la norme »¹³⁰. Les êtres exceptionnels sont en effet les garants d'une résistance à une uniformisation morale et politique que Maumort craint au plus haut point – ainsi qu'il apparaît lorsqu'il pressent le danger lié à la généralisation d'une logique totalitaire :

Le monde qui vient sera un monde discipliné, organisé, d'où sera exclu tout esprit d'initiative, toute personnalité exceptionnelle. L'idéal de l'inlassable médiocrité. (...)

Les temps qui viennent verront l'homme d'imagination et d'initiative muselé. Avec la liberté, nos successeurs perdront le droit de s'abandonner à la folie inventive. Les règles seront tracées, l'homme sera, dans tous les domaines, limité par des certitudes barbelées qu'il n'aura pas le droit, qu'on ne lui laissera pas le loisir de dépasser. On va arrêter le jeu¹³¹.

C'est ce jeu, cet espace de liberté ou de folie, que doit maintenir le roman-fleuve : le livre présente au lecteur le lieu d'un accueil universel.

Comme le suggère Wayne C. Booth, le choix des livres que nous lisons est tout aussi important à nos yeux que « the company we keep » : nous prenons garde aux livres dont nous nous entourons, car nous considérons la lecture comme un échange amical¹³². Le compagnonnage romanesque tente ainsi d'élargir l'expérience et l'horizon référentiel du lecteur. Le travail éthique du roman-fleuve le constitue peu à peu en espace plus démocratique, et en fait un lieu de préparation à une société plus égalitaire, à travers l'apprentissage de la souffrance d'autrui et de la sortie de soi. Il s'agit, dans le roman-fleuve, de valoriser un héroïsme du quotidien, un héroïsme des êtres invisibles et sans voix. Le discours féministe de Romain Rolland, par exemple, fraye la voie vers un rééquilibrage entre les sexes :

Les démocraties latines ne sont faites que pour les hommes ; elles mettent parfois le

¹²⁹ Maumort, p. 275-276.

¹³⁰ Maumort, p. 43.

¹³¹ Maumort, p. 971-972.

¹³² L'expérience de la lecture comme échange amical se mesure en quantité, intensité, réciprocité (question de l'égalité entre auteur et lecteur), intimité, cohérence, étrangeté et largeur de vue (*The Company We Keep*, p. 179-196). Le pacte de lecture du roman-fleuve cherche à renforcer cette amitié en accentuant ces éléments : il établit par sa longueur la promesse d'un contact continué et renouvelé, il place le lecteur sur un pied d'égalité en l'invitant au déchiffrement narratif et en travaillant le naturel stylistique, il assure une cohérence en corrigeant la dispersion occasionnée par la longueur, tend à la familiarité et non l'étrangeté, et tente d'élargir la perspective dans un effort de capture de la totalité des facettes de l'expérience.

féminisme sur leurs programmes ; mais elles s'en méfient ; elles n'ont point hâte de fournir des armes à celle qui demeure encore, à l'aube du XX^e siècle, la rivale asservie, mais qui ne le sera plus longtemps, grâce à la ténacité de la femme nordique. Pour qu'elles accueillent, en rechignant, la femme qui travaille et veut exercer ses droits, il faut que fasse pression l'opinion du reste du monde¹³³.

L'assomption de la fille-mère, dans *L'Âme enchantée*, montre l'ambition de ménager une place à cette figure de l'exclusion sociale. Par cet aspect, le roman-fleuve rejoint la littérature du subalterne, ce « lieu d'émergence de la voix des sans-voix »¹³⁴. Un instrument d'analyse du post-modernisme (en l'occurrence la problématique post-coloniale du subalterne, dans la lignée des travaux de Gayatri Spivak¹³⁵) jette ici un éclairage inattendu mais fécond sur le roman-fleuve.

Le livre cherche à donner voix à des revendications d'identité, à faire entendre des voix muettes, qui ne peuvent encore se référer pour s'exprimer à des cadres conceptuels déjà existants – puisque la société n'est même pas encore consciente de leur présence ou de leur oppression. Au fil des monologues intérieurs, Annette permet ainsi à une féminité archétypale de se dévoiler, de la sensualité à la maternité. L'ensemble du roman construit la femme comme héroïne et lui donne une voix qui se confond avec celle de l'auteur dans les dernières pages, où le monologue intérieur relaie la voix du narrateur. Chez Romains, cette volonté de *donner voix* se traduit par la multiplication de monologues intérieurs qui témoignent d'autant de visions du monde hétérogènes, mais toutes informées par un thème, voire un principe poétique – préoccupations qui, sans avoir l'élévation de celles que partagent les protagonistes, ramènent le lecteur à une salutaire relativité des points de vue. Ce sont les réflexions d'Edmond Maillecottin sur la machine, de Jeanne sur le mystère d'une sexualité interdite par son milieu, de Mlle Bernardine sur la frustration des vieilles filles, des combattants de Verdun pratiquant le comique de répétition comme catharsis, et du chien Macaire enfin, dont les obsessions sont tout à fait semblables à celles des humains. Le croisement de ces voix multiples fait de Paris un espace lyrique démocratique : le roman-fleuve invite ainsi le lecteur à joindre sa propre voix à ce discordant concert.

¹³³ *Annette et Sylvie*, AE, p. 206.

¹³⁴ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 167 : « En tant que l'interlocution littéraire est le lieu d'un travail langagier qui s'efforce d'élaborer un affect de frustration en recombinaisons phrastiques articulables et communicables, elle offre un espace privilégié pour témoigner des différends [Lyotard] qui ne peuvent encore s'exprimer sous forme juridique ou conceptuelle au sein d'une société. »

¹³⁵ Voir la récente traduction parue chez Amsterdam : G. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

5.1.3. Utopie du roman-fleuve

Je ne savais pas si [mon livre] serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait – comme un monument druidique au sommet d'une île – quelque chose d'infréquenté à jamais¹³⁶.

Nelly Wolf propose de lire le roman comme un analogue de la démocratie, à partir de trois points communs essentiels entre le dispositif démocratique et celui de la lecture : l'existence d'une démarche contractuelle entre les deux instances (sujet et gouvernement, auteur et lecteur), le postulat de leur égalité, et le conflit comme dispositif stimulant le débat¹³⁷. Il existe en effet une tension fondamentale entre le modèle démocratique et ses réalisations : le postulat égalitaire n'est jamais effectivement réalisé¹³⁸, de sorte que les positions respectives des acteurs font l'objet d'une renégociation perpétuelle. « Le roman propose l'expérimentation imaginaire du contrat social¹³⁹. », affirme Nelly Wolf. Le lecteur qui entre dans le livre entre aussi dans une société préconstituée, donc le geste de la lecture reproduit celui de l'entrée d'un nouvel individu dans la démocratie¹⁴⁰.

¹³⁶ *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 618.

¹³⁷ N. Wolf, *Le roman de la démocratie*, p. 6.

¹³⁸ Elle insiste notamment sur la démocratisation de la langue romanesque tout au long du XIX^e siècle. Proust et Rolland sont encore du côté du travail du style (qui verse chez ce dernier vers l'excès rhétorique), tandis que Martin du Gard, Romains et Duhamel écrivent une langue démocratique. C'est là une ligne de faille du corpus qui se confirme.

¹³⁹ N. Wolf, *Le roman de la démocratie*, p. 15. Le roman-fleuve est un contre-exemple à la périodisation qu'elle propose. Au 19^e siècle, tout en prenant en charge l'assimilation du référentiel démocratique, les auteurs réalistes se font garants contre la menace du relativisme complet. « Le romancier réaliste se pose imaginairement en instituteur de la démocratie. (...) Il se porte garant, sinon de la vérité, du moins de l'existence d'une vérité, susceptible de soustraire les sujets de la démocratie à la démolition du relativisme absolu. Quelle que soit l'ampleur du retrait auctorial, il reste une voix dans le roman qui guide le lecteur et lui trace un chemin dans le labyrinthe des opinions. » (p. 82) Les romanciers réalistes assument ainsi une responsabilité intellectuelle essentielle, qui est évacuée lors du second moment, la période moderniste, qu'elle caractérise par les « maladies du contrat ». Maladies qui se manifestent par les refus corollaires du roman réaliste et de la démocratie : elle s'appuie sur les symbolistes, Barrès, Gide... Mais on ne peut pas dire que le roman-fleuve se rattache à cette « crise de la fiction contractuelle » (p. 112). Le roman-fleuve cherche au contraire à renouer ce contrat, et ses auteurs se posent eux à leur tour en « instituteurs de la démocratie ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 : « le roman est la mise en intrigue de la fable démocratique. Chaque affabulation reprend l'histoire du nouvel arrivant et de son entrée dans le corps social ».

Il s'agit, à partir de ces prémisses, de penser le roman comme lieu d'expérimentation de plusieurs modes de sociabilité et d'intégration du protagoniste à ces groupes – thème essentiel qu'on a déjà vu apparaître à plusieurs reprises dans le cours de cette étude. Pour Jacques Thibault, pour Annette Rivière, pour Jallez, pour Maumort, le programme narratif du personnage est orienté par la nécessité de trouver sa place et les diverses expériences d'insertion ou d'exclusion sociale qu'il traverse (dans la fugue, la famille, le pénitencier, le groupe militant, le journal, l'armée, le retrait du monde, le couple, etc.) Ces modes d'intégration sociale sont réflexifs, puisqu'ils renvoient à l'expérience de la lecture et au statut du lecteur par rapport au texte. Le lecteur est conduit à trouver sa *place*, dans le roman-fleuve et par répercussion dans le monde. Le pacte de lecture du roman-fleuve consiste ainsi en une négociation des places respectives du lecteur, de l'auteur et des personnages, négociation qui doit être pensée en articulation avec les problèmes politiques abordés dans la narration.

Il s'instaure entre les différentes instances du récit une circulation et une certaine interchangeabilité. Le déficit d'information de l'univers fictionnel, son caractère lacunaire entraînent une implication supplémentaire du lecteur, qui prête sa vie au personnage : « La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels il sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages¹⁴¹. », explique Iser. La quête partagée conduit ainsi à mettre le jeu de la fiction sous le signe d'une assimilation entre les rôles du lecteur et du personnage. L'acceptation du lecteur qui endosse les habits d'un personnage invisible, comme on peut parfois assister à une scène en rêve sans y recevoir de forme matérialisée, fait de la lecture une rencontre, et du roman l'espace de cette rencontre, le lieu d'un « rendez-vous », pour reprendre l'expression de Raphaël Baroni. Ce rendez-vous avec le personnage est à réinscrire dans une relation plus large, celle de la confrontation du lecteur à un auteur incarné par les voix narratives et l'univers qu'il construit. La rencontre avec le personnage est le métonyme de la rencontre *in absentia* avec l'auteur : en ce sens, le roman reconduit implicitement la communication différée explicite dans le système épistolaire. C'est toujours à un sujet, de papier, mort et enterré, ou contemporain, que le lecteur à affaire. « Lire, conclut Baroni, c'est entrer dans le monde de quelqu'un d'autre et pas

¹⁴¹ W. Iser, *L'Acte de lecture*, p. 333.

seulement dans quelque chose d'autre, et c'est cela qui fait le charme de l'expérience esthétique. Ne pas réifier le texte, c'est maintenir un espace de dialogue entre l'auteur et son lecteur¹⁴². »

La rencontre par le livre trouve une illustration spectaculaire dans l'interaction entre roman et vie privée qui se joue dans le destin de Jules Romains. *Les Hommes de bonne volonté* provoque une métalepse fondamentale et inattendue : elle attire à Romains sa Lectrice Modèle¹⁴³, qu'il épousera, et incarnera dans le roman sous les traits de Françoise Maïeul. Éminemment romanesque, la rencontre entre l'auteur et sa lectrice tient de la reconnaissance platonicienne des âmes, mais reprend aussi le schéma proustien de la nécessité du temps perdu, pour qu'advienne l'illumination finale. Romains lui écrit :

Il me semble que vous êtes quelqu'un que j'ai cherché bien longtemps, à travers bien des chemins. Il m'est arrivé de me tromper. Mais je n'avais jamais eu dès l'abord une impression aussi « avertissante ». Tout maintenant, dans notre rencontre, me paraît plein d'une beauté mystérieuse ; même cette lettre gardée plusieurs mois, comme une graine précise, dont on sait qu'elle est désignée, mais qu'on ne met pas à fructifier avant d'avoir vu certaines figures dans le ciel¹⁴⁴.

La rencontre de la lectrice permettra de boucler le destin de Jallez, le héros écrivain, à qui l'auteur accorde le dénouement dont il a bénéficié.

Dans *La Possession du monde*, Duhamel invite son lecteur à cette même rencontre, faisant du texte le lieu d'un partage. Ce recueil de prose poétique écrit dans le sillage des recueils narratifs pudiques sur la guerre est rédigé à la deuxième personne, ce qui rend incontournable l'échange éthique entre auteur et lecteur. « On ne pense pas seul. Accepte donc d'être le prisonnier ravi d'un vaste réseau humain auquel tu ne saurais échapper sans erreur et sans perte. Deviens, de bonne grâce, l'ami et le commensal des grands hommes¹⁴⁵. », encourage Duhamel. L'image du repas pris en commun constitue aussi, on l'a vu, un motif structurant des *Hommes de bonne volonté*. La lecture est le lieu de la formation d'une communauté virtuelle où se noue une double relation, avec la parole et les traces des auteurs, d'une part, et avec une communauté de lecteurs, contemporains ou disparus d'autre part. Le lieu de rassemblement de cette communauté est le monde virtuel construit par l'œuvre (bien que celui-ci diffère nécessairement pour chaque lecteur, car l'oubli joue le rôle d'un kaléidoscope aux possibilités inépuisables). Cet effet-monde programmé par la fiction

¹⁴² R. Baroni, *L'œuvre du temps*, p. 162.

¹⁴³ Rappelons la définition proposée par Umberto Eco : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (...), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » ; U. Eco, *Lector in fabula*, p. 77.

¹⁴⁴ Cité dans O. Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, p. 410.

¹⁴⁵ G. Duhamel, *La Possession du monde*, p. 135.

constitue, selon Jean-Marie Schaeffer, notre critère d'appréciation le plus fondamental (et peut-être, au reste, le plus renié par le critique)¹⁴⁶. Thibaudet définissait déjà les mondes des artistes, « mondes aussi réels que les mondes nationaux, grec, français, anglais, russe, chinois », comme un découpage et la projection d'un réseau signifiant, en termes qui anticipent sur la définition du « partage du sensible » chez Rancière : « L'œuvre d'Homère, de Phidias, de Dante, de Michel-Ange, de Shakespeare, de Corneille, de Hugo, c'est cela même dont leur œuvre ne fait que le moyen, ou la source : la réflexion, la projection, sur le monde physique et surtout moral, d'un faisceau de lignes qui découpent dans ce monde un monde particulier, dans cette interaction une action déterminée et canalisée¹⁴⁷. » Ces mondes deviennent habitables, grâce à la capacité qu'a le lecteur à s'y projeter. Ricœur montre que la fiction suggère des « manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur¹⁴⁸. » Or ce monde habitable peut constituer une ressource précieuse, voire vitale, comme c'est le cas pour le monde épique fantasmé par les soldats dans *Prélude à Verdun* et *Verdun*. Cette fonction de refuge est transposée dans la réalité, puisque Romains revendique le pouvoir qu'ont *Les Hommes de bonne volonté* de fournir aux soldats un lieu de fraternisation et de démocratisation, pendant la seconde guerre mondiale :

Cela se passait dans l'hiver 1939-1940, le premier de la guerre. *Le Figaro* – qui, vous le savez, a maintenu sous l'invasion l'honneur de la presse française – avait institué une enquête auprès des soldats du front, des deux millions d'hommes qui montaient la garde au service du monde entier, dans les postes avancés, les cantonnements, les forts, les casemates, en leur demandant : « Que lisez-vous ? Que lit-on autour de vous ? ». Bien entendu, les réponses avaient montré la diversité des goûts, liée à la diversité des provenances et des cultures. Mais plusieurs réponses s'étaient trouvées d'accord pour dire presque dans les mêmes termes : « La seule œuvre qui soit plus ou moins connue de toutes nos catégories de camarades, et qui, malgré leur différence d'opinion et de formation, les intéresse en commun, leur fournisse un lieu de rencontre, ce sont *Les Hommes de bonne volonté*¹⁴⁹. »

¹⁴⁶ Schaeffer précise ainsi le sens dans lequel on peut entendre que la fiction construit un monde alternatif : « Les seules choses qu'un écrivain puisse imiter au sens technique du terme, ce sont bien entendu des faits verbaux, et la justification la plus forte de la définition pragmatique du récit fictionnel comme feintise verbale réside dans le fait qu'elle a établi clairement ce fait. Mais, d'un autre côté, on peut fort bien dire que « la fiction narrative imite la vie », si on entend par là qu'elle élabore des modélisations de situations et d'actions, ou que le lecteur, la lisant, imagine les situations décrites et les actions narrées. Car la finalité de la fiction verbale (qu'elle soit narrative ou dramatique), comme celle de n'importe quelle fiction, de même que le critère véritable de son succès et de son échec, résident bien dans la création d'un modèle d'univers. L'imitation-semblant n'est que l'amorce mimétique qui nous permet d'entrer dans cet univers, mais en dernière instance c'est toujours la plausibilité (pour un lecteur donné) de la modélisation fictionnelle qui décide du plaisir qu'il prend à la lecture et du profit qu'il peut en retirer. » ; J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 261.

¹⁴⁷ A. Thibaudet, *Le Bergsonisme*, p. 67.

¹⁴⁸ Ricœur, *Temps et récit II*, p. 15.

¹⁴⁹ Écrit à Mexico, le 17 juillet 1944 ; cité dans le *Bulletin de la Société des Amis de Jules Romains*, n° 24, 1981, p. 7-12.

Le livre permet ici de délimiter une nouvelle communauté, qui ne constitue pas pour autant un corps collectif ; le lieu d'un rassemblement improbable, d'une rencontre non programmée par les déterminations sociales (et, si l'on veut, une version virtuelle de l'armée). Rancière montre ainsi que la circulation des énoncés littéraires permet de dessiner de nouvelles lignes de faille dans les corps sociaux constitués¹⁵⁰ : les textes « dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible »¹⁵¹. Le partage de la lecture, ainsi, crée de la pensée collective¹⁵². Pour Yves Citton, « toute lecture s'inscrit dans un processus de (re)composition du collectif et de la communauté. (...) lire ou élire, c'est toujours affirmer son inscription dans un certain collectif, dans un groupe de lecteurs, et c'est donc toujours affirmer ce collectif par sa seule présence »¹⁵³. L'opposition de ce rassemblement aux corps sociaux constitués, dans la perspective de Rancière¹⁵⁴, trouve toute sa pertinence, dans l'imaginaire unanime, par le fait que les communautés qui émergent tout à coup à la surface de la perception des personnages sont toujours fugitives, et relèvent d'une simple coïncidence spatio-temporelle. Ces expériences poétiques révèlent de nouvelles

¹⁵⁰ J. Rancière, *Le partage du sensible*, p. 63.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵² Lanson soulignait déjà l'impact de la lecture comme créatrice de pensée collective (tout en y voyant une fonction d'uniformisation qui semble un peu simplificatrice) : « Mais le livre pourtant a une action sur les lecteurs : il n'est pas seulement signe, mais facteur de l'esprit public. Voici, je crois, la formule ordinairement vraie de cette action : le livre fournit à tous les hommes d'une même génération à peu près le même contenu, conforme à leur conscience et à leurs goûts actuels ou virtuels. Ainsi dans la vie intellectuelle et sentimentale des groupes sociaux, il tend à établir une harmonie, une unité. Premièrement, il fournit à tous les esprits à un moment donné la même formule de l'idée ou du sentiment qui sont en eux et auxquels il donne satisfaction. Il tend donc à supprimer les divergences individuelles, à unifier, identifier les aspirations des particuliers, à créer donc de la pensée collective. » ; G. Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, p. 78-79 (conférence prononcée à l'EHESS le 29 janvier 1904 et publiée dans la *Revue de métaphysique et de morale*, XII, 1904, p. 621-642).

¹⁵³ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 263.

¹⁵⁴ Rancière précise ainsi le caractère à la fois entièrement personnel et partagé de l'expérience de la fiction à partir de l'expérience du spectateur : « Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. » ; J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 23. L'ambivalence que représente le partage d'une expérience d'immersion fictionnelle pourtant radicalement individuelle se retrouve chez Claude-Edmonde Magny à propos du cinéma : « Interrogez au hasard quelques spectateurs à la sortie d'un film, et vous vous apercevrez qu'ils ne l'ont pas réellement perçu comme une œuvre extérieure à eux, douée d'une exigence indépendante : ce qu'ils viennent de voir, c'est la trame même de leurs rêves, mais matérialisée enrichie d'apports étrangers, bref incarnée. C'est pourquoi sans doute le cinéma, comme le roman, est une forme d'art si exactement adaptée à la conscience moderne et à ses besoins. À cause de son polymorphisme, certes. Mais plus encore parce qu'il réalise exactement cette appartenance singulière et différenciée tout à la fois de l'individu à l'âme collective qui distingue l'époque contemporaine, par opposition à la participation diffuse à une communauté qu'on trouve dans les sociétés primitives. » ; Cl.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, p. 29-30.

manières de vivre ensemble – expériences qui s'avèrent transposables dans le monde du lecteur.

Lise Dreyfus écrit une première lettre à Jules Romains en 1933, après la parution des quatre premiers volumes des *Hommes de bonne volonté*. Elle met d'emblée au centre le caractère éthique de l'intuition unanime, en racontant que la lecture de Romains lui a permis de percevoir l'existence de la communauté des hommes de bonne volonté :

Cet hiver, je me trouvais un soir, vers sept heures, sur la plate-forme d'un autobus qui monte la rue Caulaincourt ; et en traversant le pont qui surplombe le cimetière, j'ai vu tous ces hommes, toutes ces femmes, qui montaient, les épaules tombantes, la figure résignée. Et j'ai compris : les hommes de bonne volonté. Car tous, quels qu'ils soient, bons, méchants, jeunes, vieux, tous ont la même volonté, la même bonne volonté de vivre ; et c'est pourquoi on doit les aimer. Je vous dois d'avoir compris cela¹⁵⁵.

Le livre permet ainsi à une communauté virtuelle de se fédérer autour d'un miroir révélateur. L'apologue miniature écrit par Lise Dreyfus reproduit l'expérience de Jerphanion lors de la promenade dans les quartiers populaires. La place de la jeune femme dans l'espace, notamment, reflète par son symbolisme l'éthos et la posture des protagonistes : elle se trouve dans un moyen de transport en mouvement, en hauteur, comme Jallez et Jerphanion sur les toits de Normale, et cependant presque à hauteur d'homme. Le pont qui enjambe le cimetière peut être lu comme le signe d'une volonté de dépasser le passé tout en réaffirmant sa présence.

Dans son récit, Lise Dreyfus découvre la possibilité d'une communion que Duhamel appelait de ses vœux dans *La possession du monde*, enjoignant à son lecteur : « Toujours cherche la communion. Elle est ce que les hommes ont de plus précieux. À cet égard, le symbole des religions est vraiment plein de majesté. Où il y a communion, il y a plus que de l'homme, il y a sûrement du divin¹⁵⁶. » (on le voit, Duhamel rejoint ici le mysticisme dont est empreint l'unanimisme). Les communautés unanimes sont d'ordre religieux ; vers cette religiosité tendent aussi les rassemblement fondés sur une socialité partagée, faite de rites et de signes de reconnaissance. En cela, le roman-fleuve poursuit la progression mise en évidence par Zweig entre ses « trois maîtres » : « Le héros de Balzac triomphe quand il a vaincu la société ; celui de Dickens, quand il a pris sa place dans la classe sociale, la vie bourgeoise, la famille, la profession. La communauté vers laquelle tendent les personnages de Dostoïevski n'est plus sociale, mais religieuse ; ils ne cherchent pas la société, mais la fraternité universelle ; cet aboutissement dans les profondeurs intimes de leur moi, et, par là,

¹⁵⁵ Lettre reproduite par Lise Jules-Romains dans *Les Vies inimitables*, Flammarion, 1985, p. 21-22.

¹⁵⁶ G. Duhamel, *La Possession du monde*, p. 218.

dans la communauté mystique, est la seule hiérarchie qui se rencontre dans son œuvre¹⁵⁷. » Les romans-fleuves de Romain Rolland sont également le lieu d'un ralliement rêvé, d'une communauté d'êtres élus, marqués par le partage d'un idéalisme fondamental. « Car ce qu'il y a de plus profond dans la pensée n'est point ce qui s'exprime à haute voix : le regard seul de Jean-Christophe a suffi à faire sentir aux amis invisibles, dispersés à travers le monde, la tragique fraternité qui était à la source de l'œuvre, et le fécond désespoir d'où ce fleuve d'énergie héroïque est sorti¹⁵⁸. », explique Rolland dans l'introduction rétrospective de *Jean-Christophe*. Ces amis invisibles et dispersés sont rassemblés dans *L'Âme enchantée* par l'allégorie des cloches ébauchée par Annette :

Les âmes du monde sont des cloches, les unes lointaines, les autres proches. Il est des jours où Annette se croit revenue à cette heure sur la montagne, où étendue près de son fils sur l'herbe rude, la menthe sauvage et la gentiane aux yeux bleus, elle écoutait monter l'angélus, de toutes les touffes de la vallée. Toutes les cloches ne vont pas du même pas. Les unes commencent, les autres finissent. Certains clochers sont éteints. L'oreille, tendue, continue de suivre dans l'espace halluciné les vibrations, après qu'elles ont cessé¹⁵⁹.

La cloche connote le ralliement et l'écho, le passage d'un message (fût-ce celui du tocsin). Elle connote également l'harmonie : comme chez Duhamel, la musique est le meilleur terrain d'échange et de communion. La personne est imaginée comme pourvue d'une résonance qui permet de surmonter son absence. Annette conjure ainsi la présence de Bruno, l'ami disparu. Mais le livre ne saurait rester le seul lieu de rassemblement des bonnes volontés.

En passant dans le monde utopique du livre, le lecteur ne court-il pas le risque de s'abstraire purement et simplement du monde ? S'appuyant sur la notion de bonne volonté, Sartre envisage à son tour le rassemblement des lecteurs en une communauté, mais il pose aussi la question des modalités de concrétisation de cette communauté dans la société.

Rappelons-nous que l'homme qui lit se dépouille en quelque sorte de sa personnalité empirique, échappe à ses ressentiments, ses peurs, à ses convoitises pour se mettre au plus haut de sa liberté : cette liberté prend l'ouvrage littéraire pour fin absolue et à travers lui l'humanité : elle se constitue en exigence inconditionnelle par rapport à elle-même, à l'auteur et aux lecteurs possibles : elle peut donc s'identifier à la bonne volonté kantienne, qui en toute circonstance traite l'homme comme une fin et non comme un moyen. Ainsi le lecteur, par ses exigences mêmes, accède à ce concert des bonnes volontés que Kant a nommé Cité des fins et que, en chaque point de la terre, à chaque instant, des milliers de lecteurs qui s'ignorent contribuent à maintenir. Mais pour que ce concert idéal devînt une société concrète, il faudrait qu'il remplît deux conditions : la première, que les lecteurs remplacent la connaissance de principe qu'ils ont les uns des autres en tant qu'ils sont tous des exemplaires singuliers de l'humanité, par une intuition ou tout au moins par un pressentiment de leur présence charnelle

¹⁵⁷ Zweig, *Trois maîtres*, p. 148.

¹⁵⁸ *Jean-Christophe*, Introduction, p. XII.

¹⁵⁹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1435.

au milieu de ce monde-ci ; la seconde, que ces bonnes volontés abstraites, au lieu de rester solitaires et de jeter dans le vide des appels qui ne touchent personne à propos de la condition humaine en général, établissent entre elles des relations réelles à l'occasion d'événements vrais ou, en d'autres termes, que ces bonnes volontés, intemporelles, s'historialisent en conservant leur pureté et qu'elles transforment leurs exigences formelles en revendications matérielles et datées. Faute de quoi, la Cité des fins ne dure pour chacun de nous que le temps de notre lecture ; en passant de la vie imaginaire à la vie réelle, nous oublions cette communauté abstraite, implicite et qui ne repose sur rien¹⁶⁰.

Si le lecteur est pendant le temps de la lecture empreint de cette bonne volonté kantienne, cela ne suffit pas pour Sartre : encore faut-il qu'il reporte en acte sur la société ce qui est présent en puissance dans son éthos de lecteur. La lecture ne doit pas s'arrêter à l'univers du livre ; son expérience de communion doit être reportée dans la Cité. La première condition exigée ici trouve des réponses aussi bien dans l'allégorie des cloches que dans l'intuition unanime, qui toutes deux développent un sentiment de la présence d'autrui.

Le retour dans la cité, en revanche, est un problème non résolu par le roman-fleuve, puisque l'efficacité de l'action politique y est minée. La tâche en incombe dès lors aux lecteurs. C'est là un problème sur lequel s'interroge Jerphanion dans *Les Amours enfantines*. Jerphanion écrit son mémoire de philosophie politique, en licence, sur *Rousseau législateur*. Ce sujet renferme en réalité toute les interrogations les plus fondamentales du protagoniste. En tant que lecteur, il entretient avec le philosophe un rapport de sympathie essentiel, et quasiment d'identification¹⁶¹. S'interrogeant sur l'incapacité de Rousseau à convaincre ses semblables, il souhaite combler le décalage qu'il décèle dans ses livres entre la pensée et action politique – d'où son intérêt pour ses projets de constitution pour la Corse et la Pologne. La lecture active du discours philosophique par Jerphanion est directement liée à la perspective d'une transformation sociale. La dimension du « génie oratoire », qui seule pourrait à ses yeux faire advenir cette transformation, manque au personnage de Rousseau. Ce talent, qui « ressemble à une prodigieuse machine de transformation », et « convertit la pensée pure en événements sociaux, le courant de pensée, en mouvements de masse »¹⁶², Jerphanion, de son côté, s'efforcera de conquérir. De façon significative, l'écrivain préféré de Jallez et de Jerphanion est Hugo¹⁶³, figure de l'écrivain conjuguant écriture et politique.

¹⁶⁰ Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 268-9.

¹⁶¹ « Jerphanion s'intéressait à Rousseau depuis longtemps. Il avait eu pour lui de grosses bouffées d'amitié, même d'enthousiasme, séparées par des périodes de quasi-dégoût ; mais la sympathie ne s'était jamais interrompue ; s'il faut entendre par sympathie un contact intérieur, qui n'exclut pas la liberté de jugement et une compréhension intuitive, qui s'accompagne d'une trace de mimétisme. » ; *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 326. Dans *Le Tapis magique*, lorsque la presse s'attaquera à Jerphanion, Jallez le désignera aussitôt par l'acronyme J.J., fréquemment utilisé dans les *Confessions* et les *Dialogues* (HBV 4, p. 640).

¹⁶² *Les Amours enfantines*, HBV 1, p. 327.

¹⁶³ *Recherche d'une Église*, HBV 2, p. 133.

Le lecteur est ainsi invité à adopter l'élan métaleptique de Lise Dreyfus, et appelé à devenir à son tour « homme de bonne volonté ». Le Lecteur Modèle de Romains est celui qui parvient à développer une éthique de la lecture, fondée sur la foi en la métalepse et en l'efficacité des idéaux du monde fictif transposés dans le monde réel, pour faire advenir un meilleur partage du sensible.

5.2. FRONTIÈRES DE LA FICTION

Littérature habitable ? Ce serait d'abord une littérature où le lecteur trouve à se loger, un peu comme ces organismes qui colonisent une forme qu'ils n'ont pas formée, mais qui, s'y glissant, s'aperçoivent que, oui, elle leur va comme un gant¹⁶⁴.

Le roman-fleuve se présente comme une fiction habitable, et posant la question de la nature de la fiction et de son efficace dans l'espace politique du lecteur. Or l'action du livre est possible dans la mesure où le lecteur accepte de nouer plus étroitement le pacte de lecture, d'envisager une circulation souple entre le monde qu'il habite et les mondes fictionnels, en se prêtant au jeu de « faire semblant » que constitue la représentation artistique¹⁶⁵. Tout se joue en effet dans la conscience et l'inconscient du lecteur, qui (sans se soucier de degrés de vérité d'un monde imaginaire, dont il n'a que faire) garde la décision de son degré d'adhésion au monde fictif qu'il découvre. Selon Kendall Walton, le pouvoir de la fiction sur les affects du lecteur lui permet de se projeter au sein du monde fictionnel¹⁶⁶, et ce d'autant plus naturellement que la relation psychologique qui nous attache aux êtres de fiction ne diffère pas radicalement de celle qui nous attache aux êtres réels¹⁶⁷. Ce critique définit ainsi une approche résolument intégrationniste de la fiction¹⁶⁸, fondée sur la constatation d'un envahissement réciproque de la fiction et de la réalité. Thibaudet appelle liseur ce lecteur prêt à assumer la confusion des mondes. C'est cette figure du liseur et ses diverses incarnations qui serviront ici de fil directeur. On montrera comment les instances ou les rôles de l'auteur, du narrateur, du lecteur et du personnage se superposent, se croisent et s'inversent à mesure que les uns et les autres adoptent le rôle du liseur.

¹⁶⁴ B. Vouilloux, *Julien Gracq : la littérature habitable*, Paris, Hermann, 2007, p. 16.

¹⁶⁵ Telle est l'hypothèse de départ de l'ouvrage de Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990. Jean-Marie Schaeffer repart de la notion de *make-believe* pour développer celle de *feintise ludique*, dans *Pourquoi la fiction ?*

¹⁶⁶ Pavel glose en ces termes les hypothèses de Walton : « À notre tour, nous visitons les contrées fictives, nous les habitons pour un temps, nous nous mêlons aux personnages. Le sort de ceux-ci nous émeut, soutient Kendall Walton, lorsque, séduits par l'histoire, nous y participons en projetant un moi fictionnel qui, sans avoir le droit d'intervention, assiste aux événements imaginaires. » ; T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 109.

¹⁶⁷ K. Walton, « How Remote are Fictional Worlds from the Real World ? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 37, p. 11-23. Voir aussi T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 110.

¹⁶⁸ La distinction entre approches « intégrationniste » et « ségrégationniste » de la fiction est développée par Pavel, dans *Univers de la fiction*, p. 19 sq.

5.2.1. *Le liseur*

Le romancier se soumet en quelque sorte à ses lecteurs en faisant imiter par les figures de son roman les conditions de ses lecteurs, et il pourrait commencer son livre comme La Bruyère en disant : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté. » Mais l'inverse peut aussi se produire, le cas où ce sont les lecteurs qui peuvent dire : « Nous vivons la vie que le romancier nous a prêtée, la vie dont il nous a fait crédit » – un crédit devenu maintenant producteur de la réalité même en laquelle il impliquait la foi¹⁶⁹.

La folie du liseur

L'auteur lui-même, on l'a vu, est le premier atteint par ce syndrome du liseur, puisqu'il s'imagine démiurge. Il ne s'agit pas seulement de promouvoir une égalité entre fiction et réalité, mais de montrer que la fiction peut prendre le pas sur la réalité. Martin du Gard rêve à une autonomisation du monde du roman : « je voudrais tant que ces derniers chapitres du premier volume marquent un grand départ, que l'on ait une impression de commencement et non de fin, que l'on sente *le vent enfler les voiles* ! Je réalise presque, ici, le rêve : la vie réelle, si monotone, s'efface ; et c'est mon livre qui est autour de moi le monde réel, peuplé de personnages qui vivent pour de vrai »¹⁷⁰. Le romancier travaille à une inversion de l'épaisseur ontologique de la réalité et de la fiction – inversion qu'il présente comme un préalable nécessaire à l'écriture même : « Il faut oublier les modèles aussi rapidement et aussi complètement que possible. Rien à faire tant qu'on reste engagé dans le souvenir trop précis du réel. Il faut que l'intensité de la pensée créatrice soit telle (par assiduité, par volonté) que, très vite, les personnages fictifs prennent le pas sur les prototypes de départ, et aient bientôt *plus d'existence* qu'eux, pour le romancier¹⁷¹. » Il explique ainsi à

¹⁶⁹ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1672.

¹⁷⁰ Lettre à André Gide du 26 août 1921, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 172.

¹⁷¹ Lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 357.

André Billy son inactivité littéraire pendant la seconde guerre, par le fait que la fiction ne peut plus prendre le pas sur une réalité trop envahissante :

Pour que puisse se produire le miracle créateur, il faut que, dans l'esprit du romancier, ses personnages, sa fiction, aient plus de *réalité* que la réalité elle-même. Pour le romancier en travail, les bonshommes qu'il anime ont plus de réalité que tout le concret qui l'entoure. Et nous vivons, hélas, en un temps où le réel a tant d'intensité, fait tant de bruit, émet un si impérieux rayonnement, que toute fiction pâlit, s'efface, que tout personnage imaginaire a l'inconsistance d'un fantôme¹⁷²...

Par la suite, l'oubli favorise une indistinction croissante entre souvenirs réels et souvenirs de fiction. Le flou du souvenir lui donne une virtualité qui le rapproche de l'incomplétude du monde fictionnel. À la suite de Martin du Gard, Duhamel revendique la substitution des souvenirs de Laurent Pasquier aux siens :

Je l'ai dit, je me rappelle très imparfaitement ma vie. Je me rappelle, en revanche, jour par jour, minute par minute, la vie de Laurent Pasquier, ma créature, mon compagnon imaginaire. (...) Les souvenirs que j'ai de ma vie réelle ne sont ni plus colorés ni plus vibrants que ceux de mes vies imaginaires. D'ailleurs, en les mûrissant, j'imagine un peu ma vie au fur et à mesure que je la vis¹⁷³.

À mesure que les créatures fictionnelles peuplent le monde de l'écrivain, il se met à percevoir sa propre vie comme une mise en intrigue.

Le pacte de lecture du roman-fleuve est ainsi orienté vers une *confusion volontaire et active entre réalité et fiction*. Cette évolution coïncide avec une réévaluation de la place du lecteur par Thibaudet, qui contribue décisivement à constituer le lecteur en objet de réflexion critique et théorique. Dans « Le liseur de romans », préface au recueil éponyme (originellement une conférence parue dans la *Revue de Genève* en 1924), il ouvre la voie à un nouveau type d'analyse littéraire, qui ferait porter l'accent sur les réactions des lecteurs.

Nous nous plaçons ici, comme il faut le faire de temps en temps pour conserver la souplesse critique, non au point de vue de la production, mais au point de vue de la consommation, non au point de vue de l'offre, mais au point de vue de la demande, non au point de vue de l'auteur de romans, mais au point de vue du lecteur, ou mieux du liseur de romans. J'emploie le mot de liseur, qui indique une habitude et un goût, plutôt que celui de lecteur, qui peut impliquer un simple contact accidentel. Un liseur de romans, c'est celui pour qui le monde des romans existe¹⁷⁴.

Le changement de référentiel proposé ici fait porter l'accent non seulement sur la lecture, mais sur un type de lecture dépourvu de distanciation critique. Les liseurs de Thibaudet lisent

¹⁷² Lettre à André Billy du 29 septembre 1940, *Correspondance générale*, t. 8, p. 130.

¹⁷³ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, p. 58-59. Voir aussi p. 64.

¹⁷⁴ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1666.

sur un mode entièrement méaleptique, dans la mesure où ils assument de faire participer le personnage de leur propre chair. Ils ne conçoivent pas le livre comme une retraite : au contraire, leur but est de ramener les personnages dans leur monde propre. « Nous voici arrivés à un point où les lecteurs de romans s'insèrent à vif dans l'évolution sociale, où ils fournissent leur chair et leur sang aux personnages fictifs créés par les romanciers, comme le sang noir versé par Ulysse donnait la parole et la vie aux ombres de l'île des Morts¹⁷⁵. », conclut-il. La sémantique de l'incarnation donne à la métalepse un caractère mythique. La folie des lecteurs est avant tout poétique.

Si, (...) il existe un monde aérien où les nuages passent, où les pluies se forment, où les climats se créent, je veux dire celui d'une littérature vivante, c'est que les lecteurs de romans ne tiennent pas toute la place, et qu'il y a les lecteurs. Les lecteurs de romans, il se recrutent dans un ordre où la littérature existe, non comme un divertissement accidentel, mais comme une fin essentielle, et qui peut saisir l'homme entier aussi profondément que les autres fins humaines.

Au premier rang de ces lecteurs proprement dits, il faudrait mettre l'homme que j'appellerai viveur de romans. Tout roman, toute fiction narrative ou dramatique, est destinée plus ou moins à nous faire vivre une autre vie que la nôtre, à nous imposer et à nous suggérer la croyance en le monde créé par l'artiste¹⁷⁶.

Parmi les lecteurs et les viveurs de roman (au premier rang desquels Don Quichotte, qui en est le modèle), la fiction est envisagée tout simplement comme une vie alternative.

Entrer dans le livre

Dans le roman-fleuve, le pouvoir des lecteurs est représenté par leur capacité à entrer dans le monde fictionnel non pas seulement par le biais d'une projection imaginaire, mais en s'incarnant sous les traits d'un personnage. Appelée par le livre, Lise Dreyfus vient à la rencontre de l'auteur¹⁷⁷. L'improbabilité de cette rencontre lui donne un caractère romanesque et poétique, que souligne Romains dans cette lettre :

Vous êtes sortie soudain de Paris, pour moi, comme une petite flamme, et je ne m'imagine plus sans cette flamme de temps en temps, le plus souvent possible, près de moi. Je vous dirai encore que vous êtes devenue pour moi une espèce de poésie visible de Paris, une petite ode respirante et aux yeux noirs, dont on peut admirer furtivement le profil, toucher le bras lors de la traversée d'une rue ; une petite ode un peu frissonnante dans le vent, transie par maints souffles secrets – ceux que j'ai toujours épiés –, par un surnaturel que j'aime et que presque personne ne recueille. Une ode chantant pour moi seul¹⁷⁸.

¹⁷⁵ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1672.

¹⁷⁶ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1669.

¹⁷⁷ Voir le récit de leur rencontre de son point de vue, dans Lise Jules-Romains, *Les Vies inimitables*, Paris, Flammarion, 1985, ch. 5 « De certaines rencontres par les voies de l'esprit », p. 20-25.

¹⁷⁸ Lettre inédite à Lise Jules-Romains du 8 décembre 1933, citée dans O. Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, p. 409.

La figure féminine se métaphorise et se fait poème, à la manière dont la petite phrase de Vinteuil se change en péri dans l'imagination de Swann. Lise Dreyfus gagne par la suite l'espace du texte et devient Françoise. Transformée en personnage, elle reçoit la capacité de « transfictionnalité » que définit Richard Saint-Gelais, se déplaçant en liberté du monde réel au monde fictionnel des *Hommes de bonne volonté*. La rencontre sera alors rejouée dans le roman. Françoise apparaît tôt dans la narration, mais de manière anonyme (t. 9, ch. 9 : « Naissance d'une petite fille »), et n'est identifiée que progressivement. Le tome 18, *La Douceur de la vie*, est entièrement centré sur Jallez, à l'exception du chapitre 6, « Une journée de Françoise », serti par les extraits du Journal où Jallez décline ses amours. Françoise prend la place d'Hélène Sigeau, qui apparaissait dans le titre du troisième chapitre : l'une succède à l'autre. Ce n'est que la première étape d'une rencontre longuement préparée, dans la mesure où Jallez met en scène sa propre histoire. Dans son projet de roman, il compare ainsi l'amour à une rencontre dans une forêt :

Et je voudrais être un dessinateur assez habile et poétique pour placer en des endroits de cette forêt un homme et une femme, et faire sentir qu'ils sont à la recherche l'un de l'autre – sans savoir exactement ce qu'ils cherchent – faire sentir qu'ils ont à franchir des épaisseurs de bois, à descendre ou à monter des pentes, à ne pas se laisser tromper par une diversité de chemins, de sentiers, d'apparence de sentiers, mais qu'ils finiront par se trouver dans ce carrefour¹⁷⁹.

Le travail de Jallez met ainsi en abyme l'histoire de Romains, à la recherche de sa propre femme dans *Les Hommes de bonne volonté*. Jallez ménage une apparition progressive de Françoise. « Après tout, se dit-il, ma connaissance de Françoise Maïeul obéit à une loi de développement qui lui est propre. D'abord l'écriture, la pensée écrite, la forme des lettres. Puis maintenant, la voix, la parole. La personne vivante n'arrivera qu'enfin, précédée par le cortège des signes¹⁸⁰. » Françoise devient la créature de Jallez, qui reconstruit rétrospectivement une sorte de narration déterministe de leur rencontre. Il déclare de même à Jerphanion, lors du banquet final des retrouvailles (une pléiade de sept convives le 7 octobre, aux Halles, où l'on peut encore faire un festin rabelaisien à trois heures du matin) : « Nous avons constaté, par exemple, que dans notre amitié à nous deux, le hasard avait tenu bien moins de place qu'il n'en avait l'air... Notre rencontre résultait d'une série de choix, et de

¹⁷⁹ *Françoise*, HBV 4, p. 907.

¹⁸⁰ *Françoise*, HBV 4, p. 835. La transformation du matériau factuel en matériau romanesque est reflétée par le gradation des titres de chapitre où Françoise est mentionnée : « Une lettre de jeune fille » (8), « Jallez répond à Françoise Maïeul » (10), « Du tapis magique à la belle jeune fille » (12), « Réponse de Françoise » (16), « Voix de Françoise » (18), avant d'arriver au chapitre 21, « Apparition de Françoise ».

choix essentiels, que nous avons fait l'un et l'autre avant de nous connaître...¹⁸¹ » La logique causale de la narration est ainsi retrouvée et assumée par le personnage-écrivain.

Le *stress ontologique* défini par Pavel, qui regroupe toutes les formes de confusion plus ou moins pathologiques entre fiction et réalité, dues à la nécessité de circuler entre les mondes, toutes les formes d'angoisse de créatures qui hésitent à se reconnaître un créateur¹⁸², se renverse en processus euphorique. L'auteur lui-même s'adjuge le privilège de la transfictionnalité, en se promenant dans son propre roman, revendiquant l'appartenance au même niveau ontologique que ses personnages. L'écrivain-personnage prend ainsi place dans la galerie des personnages-écrivains (d'Allory à Strigelius, l'alter ego de Valéry, et Jallez). Dans *Les Hommes de bonne volonté*, il fait une apparition muette, lors d'une soirée à la Closerie où Moréas est venu lire de la poésie. Alors que le lecteur a accès aux pensées de Moréas, Romains n'est désigné que par les commentaires du public qui le reconnaît, et par sa description physique.

Romains donne la suite d'*Un Être en marche*. C'est assez impressionnant, bien qu'il soit encore difficile de se prononcer. D'une nouveauté plus agressive que cette *Vie unanime* sur laquelle tant de gens se sont excités depuis six mois. (Paul Fort aime beaucoup ça. Et Moréas ? Il ne l'a pas lu. Il ne lit rien. Mais il a dit à Romains l'autre jour, d'un air paternellement scandalisé : « Il paraît que vous écrivez en vers blancs ? ») Justement Romains est là. C'est ce jeune homme à la grande barbe noire et aux yeux bleus.

Jallez, à qui on vient de le montrer, aurait envie de causer avec lui. Il a retrouvé dans *La Vie unanime* bien des choses qu'il avait senties de son côté. Mais il faudrait que la présentation se fît toute seule, sans risque pour l'amour-propre de Jallez, et qu'il fût certain d'être bien accueilli. Or l'auteur de *La Vie unanime* passe pour distant ; et il en a l'air. Il ne saura pas qu'il avait dans cette salle un lecteur fraternel¹⁸³.

Romains joue ici le rôle d'un figurant qui cautionne la fidélité de cette reconstitution du milieu poétique vers 1910. Mais il permet également de relayer le thème de la fraternité dans la lecture. La rencontre entre l'auteur et son héros, manquée dans *Éros de Paris*, se produit en revanche dans *L'Âme enchantée*. Marc Rivière est attiré chez le narrateur par un livre sur Gandhi qu'il a trouvé chez sa mère, et vient quêter auprès de lui des conseils, se sentant « à la croisée des chemins ». Le narrateur poursuit l'invitation à voir en lui la figure de l'auteur en

¹⁸¹ *Le 7 Octobre*, HBV 4, p. 1112.

¹⁸² T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 180 : « Une des maladies culturelles les plus répandues à notre époque pourrait s'appeler le *stress ontologique*. Provoquée par la difficulté de s'orienter dans le labyrinthe des ontologies modernes, cette affection attaque nos mécanismes d'ajustement aux paysages ontologiques. Sa première victime a été Don Quichotte, qui prenait la fiction pour de la réalité. Depuis, les distinctions ontologiques sont devenues infiniment plus compliquées. Les usagers des arrangements ontologiques contemporains circulent rapidement parmi des paysages hétérogènes, voire hostiles, et doivent s'y adapter rapidement et pour de brefs intervalles seulement, un peu comme les citadins modernes qui parcourent tous les jours d'immenses distances de la maison au travail. »

¹⁸³ *Éros de Paris*, HBV 1, p. 641.

précisant ses affinités avec la non-violence et le communisme : « Ce n'était pas la première fois qu'on me consultait sur l'itinéraire de la vie : j'étais une sorte d'Agence des voyages ; et j'avais dirigé plus d'un jeune homme ou d'une jeune femme, ou vers l'Asie, ou vers Moscou : car plus d'un porte dans ses prunelles le reflet d'une des étoiles qui se lèvent à l'Orient¹⁸⁴. » Pourtant, la visite de Marc est décrite comme une rencontre, le narrateur déchiffrant peu à peu le physique et le discours du personnage. Voyant les contradictions qui animent le jeune homme, il pressent et annonce son sacrifice. Le narrateur aperçoit à nouveau la famille d'Annette en Italie, de loin¹⁸⁵, mais ce n'est qu'après la mort de son fils, ayant découvert leur correspondance, qu'Annette vient lui rendre visite.

Mais, une fin d'après-midi, je vis entrer dans ma petite maison, près du Léman, une femme âgée aux doux yeux myopes, qui avait aux joues amaigries ce creux des Vierges-mères de Vinci et ce sourire émouvant au coin des lèvres, où la tendresse et la tristesse se mêlent à l'« À quoi bon ? »... Du premier coup, je la reconnus, et je la revis passant le ruisseau sur les pierres, en s'appuyant sur son garçon. (...) Elle dit :

— Je n'avais pas le droit de venir vous troubler. Pardonnez-moi. Je n'ai pas eu la force de résister. Je suis la mère d'un de ceux que vous avez aidés.

Je répondis :

— Il y a quelques minutes, je ne savais pas que vous viendriez. Mais à présent que vous êtes venue, il me semble que je vous attendais.

Dans son visage calme, où l'esprit ne laissait point affleurer l'émotion, les prunelles myopes s'élargirent, et elle dit :

— Vous ne savez pas qui je suis.

— Je le sais, dis-je. Vous êtes Marc Rivière.

Ses joues ocrées par les longs jours de tête-à-tête avec son deuil, où le sang avait reflué à l'intérieur, se colorèrent brusquement de deux taches brunes ; et je vis la violence de ce sang passionné.

— Comment, comment, dit-elle, avez-vous pu ?... Je ne lui ressemble pas...

— Il vous habite. La maison, c'est vrai, n'a rien peut-être qui lui ressemble. Mais il est là. Il me regarde, par la fenêtre.

Et c'était vrai. Je le voyais, par les vitres de ces yeux... Un mimétisme inconscient fait que le visage se modèle, sans savoir, à l'image de l'aimé qui le hante¹⁸⁶.

La référence aux yeux et au visage comme fenêtres de l'âme, bien que convenue, fait comprendre la nécessité de la scène : une rencontre effective entre auteur et personnage où tout se résout par le jeu des regards. Cette rencontre est une scène de reconnaissance : reconnaissance du personnage par l'auteur, reconnaissance de Marc à travers Annette, reconnaissance enfin du caractère christique de la mort de Marc, apparemment gratuite¹⁸⁷. Comme la rencontre amoureuse de Jallez et Françoise, elle constitue un moment de révélation. L'auteur est la dernière personne que doit rencontrer Annette pour prendre la

¹⁸⁴ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1105.

¹⁸⁵ « C'était, je crois, la veille de leur départ pour le Tessin, que je les vis. J'étais assis sur une prairie, au-dessus du chemin accroché au flanc de la montagne. Ils ne me virent pas. Je reconnus Marc au bras de sa mère. » ; *L'Annonciatrice*, AE, p. 1286.

¹⁸⁶ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1340-1341.

¹⁸⁷ À Romain Rolland qui la rassure (« Il a répandu son sang. Et ce sang pur est une lumière. »), Annette répond : « Nous avons communié en lui. » ; *L'Annonciatrice*, AE, p. 1342.

mesure de son destin et accomplir le deuil de son fils. Mais cette rencontre peut aussi être interprétée comme un passage de relais. Le personnage s'autonomise face à l'auteur, dans la mesure où son incarnation imaginaire en fait la première personne que continueront à rencontrer les lecteurs, au-delà de la mort de l'auteur. Pierre Bayard confirme que « les pensées des personnages littéraires ne sont pas enfermées à jamais dans l'intériorité de celui qui leur a donné souffle. Plus vivantes que beaucoup de vivants, elles se diffusent à travers ceux qui fréquentent leurs auteurs, imprègnent les livres qui les racontent et traversent les époques à la recherche d'un destinataire bienveillant »¹⁸⁸. À travers l'acte de lecture, le personnage trouve une existence dans l'imaginaire collectif qui n'a pas grand-chose à envier à la nôtre.

L'entrée de l'auteur dans le livre, qu'il s'agisse de Jules Romains ou de Romain Rolland, rappelle la manière dont le lecteur peut se projeter dans le livre : comme un personnage à la marge de la narration, un spectateur inscrit. Ces apparitions de l'auteur dans son propre texte font signe vers une porosité des mondes qui relève pour le lecteur de l'évidence. En réalité, les expériences fantastiques des métalepses ne sont que les mises en récit et les expressions littérales d'expériences que nous faisons tous les jours en tant que lecteurs. La matérialisation des personnages sous le regard de l'auteur n'est que la radicalisation de notre tendance à prêter vie au personnage. La folie douce du lecteur est la chose du monde la mieux partagée entre lecteurs, dans la mesure où le degré de réalité ou d'existence du personnage et du monde fictionnel ne nous intéresse pas – la question est d'emblée mise de côté par l'adhésion au pacte de lecture. Les émotions, affects et désirs du lecteur ne dépendent nullement de l'existence de l'objet auquel ils s'attachent. L'inconscient, rappelle Pierre Bayard, ignore les frontières entre monde réel et mondes imaginaires :

Notre relation aux personnages littéraires, en tout cas ceux qui exercent sur nous une certaine attraction, repose en effet sur un déni. Nous savons parfaitement, sur un plan conscient, que ces personnages « n'existent pas », ou en tout cas n'existent pas de la même manière que les habitants du monde réel.

Mais les choses se passent de manière tout à fait différente sur le plan de l'inconscient, qui ne s'intéresse pas aux différences ontologiques entre les mondes, mais prend en compte l'effet qu'ils produisent sur le psychisme.

Tout psychanalyste sait à quel point la vie d'un sujet peut être influencée et même modelée, parfois jusqu'au tragique, par un personnage de fiction et les identifications qu'il suscite. Cette remarque doit d'abord s'entendre comme le rappel que nous sommes communément pour les autres, surtout si nous nous situons dans une relation transférentielle, des personnages de fiction et que les personnes de la « réalité » ne nous parviennent qu'au prisme d'une forme de roman dont ils sont les héros ou les monstres¹⁸⁹.

¹⁸⁸ P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 18.

¹⁸⁹ P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 105-106.

Non seulement le monde de la fiction peut se déverser dans le nôtre, mais le cadre fictif informe notre perception du réel. Wayne Booth le rappelle à l'ouverture de *The Company We Keep*, qu'il consacre à l'éthique de la fiction : « We all live a great proportion of our lives in a surrender to stories about our lives, and about other possible lives; we live more or less *in* stories, depending on how strongly we resist surrendering to what is “only” imagined¹⁹⁰. » Notre degré de perméabilité à la fiction peut varier, mais il existe toujours. Nos repères peuvent ainsi se brouiller au point qu'à tout moment, nous sommes prêts à basculer dans le bovarysme, manifestation pathologique de la confusion entre réalité et fiction¹⁹¹.

5.2.2. *Le bovarysme*

Le roman-fleuve, qui dépend pour que son écriture puisse être menée à bien de l'attachement, voire de la dépendance des lecteurs vis-à-vis du monde fictionnel qu'il décrit, travaille au brouillage de la distinction entre réalité et fiction. Or il met en scène les dangers du bovarysme, conséquence pourtant probable de la confusion qu'il voudrait inspirer à son lecteur. La pathologie du bovarysme, qu'on pourrait définir pour commencer comme le moment où l'interaction entre réalité et fiction fait basculer le lecteur ou le personnage lecteur dans l'illusion, est fort répandue parmi les personnages des romans-fleuves. On est atteint de bovarysme lorsque fiction et réalité ne sont plus dans un rapport de complémentarité, mais de concurrence. Don Quichotte utilise les romans chevaleresques pour recouvrir le monde trop réaliste qu'il habite. Le journal d'Édouard évoque de même une « rivalité » entre réalité et représentation qui est encore au centre de l'écriture des *Faux-Monnayeurs* :

¹⁹⁰ « Nous nous plions tous pour une grande partie de notre vie à la loi des histoires, histoires de nos vies et d'autres vies possibles ; nous vivons plus ou moins *dans* des histoires, en fonction de notre degré de résilience à ce qui, dit-on, n'est qu'imaginé. » (je traduis) ; Wayne C. Booth, *The Company We Keep*, p. 14.

¹⁹¹ Pierre Bayard décrit un type de pathologie de l'imaginaire plus spécifique, en s'appuyant sur l'exemple de Sherlock Holmes et du conflit qui l'oppose à son créateur, qui le juge fort encombrant. Conan Doyle le fait périr dans un corps-à-corps avec Moriarty, mais les lecteurs se refusent absolument à accepter la mort du héros, que l'auteur tente sans succès d'imposer. Ce qui montre bien la possibilité d'une « relation pathologique qui peut se nouer entre un habitant du monde réel et l'habitant d'un monde fictionnel, à l'intérieur de cet espace intermédiaire que chaque lecteur construit entre lui-même et l'œuvre ». Pierre Bayard propose ainsi d'appeler *complexe de Holmes* « la relation passionnelle conduisant certains créateurs ou certains lecteurs à donner vie à des personnages de fiction et à nouer avec eux des liens d'amour ou de destruction » (P. Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 124).

Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le « sujet profond » de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci¹⁹².

Le bovarysme se déclare lorsque la représentation se rebelle contre le principe de réalité et parvient à le dissimuler. Le sujet se dédouble alors, se faisant d'une part auteur ou metteur en scène, et d'autre part personnage ou acteur de sa propre représentation. Auerbach montre ainsi que Flaubert se distingue de ses prédécesseurs par le dédoublement du personnage, qui devient à la fois acteur et voyeur (commentateur, auteur) de lui-même : « C'est d'elle [Emma] que part la lumière qui éclaire le tableau, mais elle fait elle-même partie du tableau, elle est à l'intérieur¹⁹³. » Le personnage scindé ne se rend pas compte qu'il est son propre metteur en scène : il confond les niveaux de réalité, et se projette à son insu dans un niveau fantasmatique qu'il ne partage pas avec ses congénères. Le bovarysme suscite dans l'imagination du personnage un théâtre virtuel, où il joue en oubliant qu'il est en représentation.

Jules de Gaultier, dont Martin du Gard revendique l'influence¹⁹⁴, donne du bovarysme une définition élargie : « la tare dont les personnages de Flaubert sont marqués suppose chez l'être humain et à l'état normal l'existence d'une faculté essentielle. Cette faculté est *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*. C'est elle que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommé le Bovarysme »¹⁹⁵. Les bovaryques sont victimes d'une illusion qu'ils ont eux-mêmes suscitée : « Aveuglant leur jugement, il les met en position de prendre le change sur eux-mêmes et de s'identifier à leur propre vue avec l'image qu'ils ont substituée à leur personne¹⁹⁶. » Là encore, l'illusion naît de la projection intérieure d'une image qui se superpose au monde du personnage et le recouvre. Cette illusion ne s'arrête pas à la personne du bovaryque : pour que la réalité se plie à cette projection imaginaire, il lui faut la déformer également. Gaultier analyse ainsi le bovarysme comme une illusion envahissante, mais incapable d'accomplir une transformation effective du réel :

De tempérament sensuel, vouée sans doute à des intrigues multiples où elle eût satisfait du moins les exigences de la nature, elle conçoit l'amour sous les formes d'une passion exorbitante et unique dans un décor de faste et parmi des péripéties de roman. Il lui faut

¹⁹² Gide, *Romans*, p. 1096.

¹⁹³ Auerbach, *Mimésis*, p. 479.

¹⁹⁴ « Chaque fois que je l'ai lu, il m'a retourné *comme un gant*, sens dessus dessous, me faisant découvrir et comprendre la vie, moi, et toutes choses, absolument à l'inverse de la façon dont on est, dont je suis habitué à contempler l'univers. » ; Lettre à Pierre Margaritis du 5 mars 1917, *Journal*, t. 1, p. 769.

¹⁹⁵ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris, PUPS coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 10.

¹⁹⁶ J. de Gaultier, « Pathologie du bovarysme » in Georges Palante, *Le Bovarysme, une moderne philosophie de l'illusion*, Paris, Payot coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2007, p. 44.

donc, après avoir falsifié sa propre sensibilité, falsifier les conditions extérieures auxquelles elle est soumise ; il lui faudra encore falsifier l'être intime de celui à qui elle décidera de faire tenir le rôle principal dans son rêve sentimental. Or, si elle parvient en effet à prendre le change sur elle-même, son pouvoir de déformation n'atteint pas le monde extérieur et elle ne peut faire que les choses deviennent en réalité autres qu'elles ne sont¹⁹⁷.

Forger de la fiction n'offre pas au personnage de prise sur son monde. Rodolphe se plie à la fantaisie d'Emma tant qu'il ne s'agit pas de passer à l'action, et de l'enlever. « Devant cette sommation de la fiction, Rodolphe reprend son véritable personnage. Il cesse de répondre à la fiction par la fiction et le rêve d'Emma se brise au contact de cette réalité qu'elle a imprudemment suscitée¹⁹⁸. » La résistance du réel, qui aboutit à la lucidité finale et à la déprise des illusions, s'avère d'une cruauté insoutenable, et explique selon Jules de Gaultier le suicide de l'héroïne.

Ce don de métamorphoser à sa vue toutes les choses et soi-même se confond à ce point avec l'entité véritable de Mme Bovary, que, sitôt qu'elle en est privée, elle meurt. (...) cette manière commune, et que l'on peut appeler raisonnable, de considérer la médiocrité de l'univers, n'est point le signe qu'elle est guérie, c'est le signe que ce qui était en elle le principe de vie l'abandonne. Elle a perdu le pouvoir d'interposer son rêve entre sa vue et les réalités et d'en obscurcir le réel¹⁹⁹.

Le pouvoir de fictionnalisation d'Emma est pour elle un instrument de survie, ce qui interdit de sous-estimer le bovarysme. Ce n'est pas une simple pathologie pour esprits faibles : c'est peut-être, comme le suggère le journal d'Édouard, une tendance universelle.

Dans le roman-fleuve, cependant, les personnages les plus sujets au bovarysme semblent définitivement protégés par leur pouvoir d'autosuggestion : l'illusion n'est jamais levée. Raymond Pasquier est le ténor de la *Chronique*, vocalisant ses colères jupitériennes²⁰⁰, s'époumonant, remerciant son public²⁰¹, maltraitant indéfiniment sa femme en entretenant une double ou triple vie de famille, maintenant son foyer dans une pauvreté persistante par son rapport irresponsable à l'argent²⁰². Le bovarysme de Raymond Pasquier le protège même de l'annonce de la guerre, voire de l'évolution de la société en général : « Il était parfaitement

¹⁹⁷ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, p. 14-15.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁰⁰ « Mon père, dans ses emportements, avait quelque chose d'un artiste. Il perdait rarement le contrôle de son personnage. Il semblait se gargariser de sa voix, de sa maîtrise. Il s'écoutait, c'est bien le mot, et je l'ai vu en sourire, même au plus fort du mouvement. Il ressemblait à ces ténors qui s'essayaient dans leur grand air et se demandent, en regardant le public, si ça vaut vraiment la peine de tenter l'*ut* de poitrine. » ; *Le Notaire du Havre*, CP, p. 68.

²⁰¹ *Le Notaire du Havre*, CP, p. 121.

²⁰² « Père avait l'air sombre, distrait. À deux ou trois reprises, il poussa ce long soupir à vocalises que je devais appeler le soupir de l'argent. » ; *Le Jardin des bêtes sauvages*, p. 173. Voir aussi p. 202 et *Vue de la terre promise*, p. 337.

gai, parfaitement à l'aise, élégant et spirituel. Le départ des enfants, la guerre, le bouleversement d'un monde, c'étaient, à ses yeux, les épisodes successifs d'une très brillante comédie dont il était le protagoniste inlassable et immortel, oui, c'était son mot, immortel²⁰³. »

Le paradigme théâtral joue à plein dans la vision du monde véhiculée par les bovaryques, en représentation inconsciente mais perpétuelle. L'ironie dans le roman-fleuve se manifeste au premier chef dans le décalage qui sépare les actes des personnages de l'image qu'ils cherchent à projeter. Le père dont l'autoritarisme a poussé son fils à la fugue ne fait pas un geste envers lui lorsque ce dernier est ramené au bercail : « Du premier coup d'œil il aperçoit Jacques et ne peut se défendre d'être ému. Il s'arrête cependant et referme les paupières ; il semble attendre que le fils coupable se précipite à ses genoux, comme dans le Greuze²⁰⁴, dont la gravure est au salon²⁰⁵. » Mais Jacques ne revient pas avec le repentir du Fils prodigue, et son père ne lui prêtera pas la moindre attention. Jérôme de Fontanin s' imagine toujours racheter par une attitude de noble repentir ses manquements en actes : « Il se posait ces questions sans émotion véritable, et la physionomie apitoyée qu'il avait prise à son insu était conventionnelle²⁰⁶. » ; il est aidé en cela par la faiblesse persistante de sa femme, qui lui pardonne toujours au nom de leur romance initiale et d'un hypothétique changement. Antoine s'auto-congratule tout au long de l'intervention extrêmement périlleuse qu'il improvise sur la petite Dédette, et dont il joue sciemment pour conquérir Rachel, qui l'assiste²⁰⁷. La lampe qu'il place pour opérer au mieux éclaire à la fois son triomphe et les contours avantageux du peignoir de Rachel. Jusqu'à la prise de conscience de l'*Épilogue*, il est sûr de son insertion dans le monde comme « chic type » et comme pédiatre, en prise avec les réalités de son temps et l'actualité de la recherche, sûr d'arriver et de projeter une image de saint homme, à l'instar de son père (la tyrannie en moins) – alors que les réalités politiques et sociales lui échappent totalement. *Maumort* présente un savoureux portrait de cabotin en la personne de l'oncle Éric, qui joue son deuil après la mort de son jeune fils :

²⁰³ *Le Combat contre les ombres*, CP, p. 1059.

²⁰⁴ L'artifice de ces représentations familiales réapparaît dans *La Chronique des Pasquier*. Les Wasselin y sont engagés dans la représentation perpétuelle d'une pièce tragi-comique : « Mère ouvrit la porte, à demi d'abord, puis en grand. Nous découvrîmes tous la scène. Debout devant sa porte, une main dans son gilet, l'autre agitant la serviette du repas, M. Wasselin prenait des poses tragiques. Mme, Wasselin, agenouillée sur notre paillason, ses jupes bouffant autour d'elle comme un tableau de Greuze, poussait des clameurs factices arrosées de pleurs véritables. » ; *Le Notaire du Havre*, CP, p. 47. Laurent déclarera encore : « Non, j'ai horreur de tout ce qui peut rappeler, de près ou de loin, les tableaux de Greuze et les émotions familiales. » ; *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 405.

²⁰⁵ *Le Cahier gris*, O.C. 1, p. 668.

²⁰⁶ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 1010.

²⁰⁷ Voir *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 870 sq.

Mais, au bout de deux mois, il avait recommencé à vivre, à voir des gens, et, à partir de ce moment, il s'était peu à peu délivré de sa douleur en en faisant de la littérature. Il s'était délivré par des attitudes, par des phrases. Il s'était donné à lui-même, et en public, le spectacle de son désespoir. Il avait mimé sa douleur. Tout ce qu'on peut dire, en phrases émouvantes, sur une pareille douleur, il l'avait dit, et répété à tout venant. Vêtu de noir (jusqu'à porter des mouchoirs bordés de noir, et faire teindre un canotier en noir), exhibant un deuil ostentatoire, il s'était fait un masque d'énergie silencieuse, concentrée ; un sourire douloureux, fugitif, errait sur ses lèvres ; il semblait dire à tous : « Voyez : j'ai toute la force d'âme dont un sage est capable ; mais je porte en moi un cœur brisé ; ma vie est finie. » De ce jour-là, il retrouva l'appétit et le sommeil. Il avait extériorisé son mal. Il se comparait à Priam venant chercher le cadavre de son fils, et citait Homère, en grec. Je tiens ces détails de Xavier. Quand je suis venu vivre avec lui, il avait depuis longtemps cessé de jouer ce rôle de père meurtri. Mais je l'ai entendu bien des fois faire allusion à la mort de Guy, je l'ai vu « refouler » ostensiblement sa douleur ravivée, parler de son « cœur de père », de son « deuil éternel ». Et, repris très sincèrement par son rôle, suscitant en lui l'émotion qu'il évoquait, j'ai vu sa bouche trembler de douleur, sa voix chavirer, au bord du sanglot, ses yeux s'embuer de vraies larmes. Ce n'étaient pas des simagrées hypocrites. Il avait le pouvoir de ressusciter littérairement ce drame intime au point de le revivre fictivement, et d'en être entièrement bouleversé²⁰⁸.

Le jeu de l'oncle Éric est destiné à son public, mais avant tout à soi-même, instrument d'une catharsis ridiculisée. La projection bovaryque signale la constance du jeu d'acteur parmi les personnages, et témoigne de leur absence de prise sur le réel.

L'Âme enchantée dénonce ainsi la généralisation d'un « esprit de jeu », désinvolture irresponsable issue d'une distance excessive aux choses, que le narrateur décèle aux lendemains de la guerre :

C'était une disposition générale de l'époque, un phénomène d'après-guerre. L'action avait été si terrible, si intenses les passions engagées qu'il fallait, pour pouvoir continuer, détendre la haute pression de l'esprit : – on *jouait* avec la vie ; on *jouait* avec le terrible ainsi qu'avec la joie ; on *jouait* avec l'amour, avec l'ambition, avec la haine. On *jouait* instinctivement, sans même se l'avouer... Redoutable danger d'une époque, qui a perdu, pour un temps, le sens des valeurs de la vie et pour qui les plus graves sont devenus des jouets ! Il était peu de ces gens qui, les uns plus, les autres moins, ne participassent à cet esprit de *jeu*²⁰⁹.

Dans *La Chronique des Pasquier*, cet esprit de jeu trouve une incarnation dans le personnage de Suzanne, la benjamine, comédienne comme Blanche Duhamel. *Suzanne et les jeunes hommes* est le roman du bovarysme de l'actrice, mais aussi le roman de la peur de vieillir. À vingt-neuf ans, Suzanne rêve à l'amour, et ce collage surréaliste d'images mouvantes la fait notamment apparaître sous les traits de la comtesse Almaviva, tandis que son jeune soupirant, Philippe Baudoin, est Chérubin²¹⁰. Mais le rêve se conclut par le refus de cette tentation, au profit de la scène, qui esthétise en permanence son existence :

Suzanne avait donné tout son être au théâtre qui était beaucoup plus beau, plus riche et plus

²⁰⁸ *Maumort*, p. 320-321.

²⁰⁹ *L'Annonciatrice*, AE, p. 772.

²¹⁰ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1096-1098.

surprenant que la vie, plus vrai, surtout, que cette vie décevante, toute gâtée de hasards absurdes, d'aventures fâcheuses, plus vrai que cette vie hantée de compagnons grossiers, ignorants et maussades. Non ! Non ! C'est ainsi qu'elle était heureuse, dans cette bonne chaleur de l'amour des autres, dans ce rayonnement d'hommage et d'admiration, dans ce jeu perpétuel qui se substituait à la vie, qui transfigurait la vie, qui haussait la vie jusqu'aux sphères enchantées où il n'y a plus que des héros, des déesses, le bruit des harpes et l'écho des paroles éternelles²¹¹.

Philippe veut l'arracher à cet entre-deux-mondes qu'est la scène, mais en l'invitant dans la maison familiale il ne fait que maintenir autour d'elle la féerie du théâtre. Suzanne y trouve non pas un, mais trois Chérubins, en la personne des trois frères Baudoin, qui finissent par lui porter tous trois un dévouement muet et ravageur – Hubert lui-même, le plus jeune frère et fondateur d'un « Club des Indifférents », ressemble à Hippolyte. Ainsi, à partir du moment où elle est évincée du théâtre, la vie de Suzanne se mue en pièce, peuplée de déguisements et de costumes d'époque, d'intrigues amoureuses et de répliques improvisées. Le séjour à Nesles chez les Baudoin est une parenthèse enchantée, faite de marivaudage collectif. Suzanne persiste à donner du monseigneur à ses soupirants transis et aussi fragiles que des héros de Musset, entretenant savamment la confusion entre réalité et théâtre, et tente de s'en justifier auprès de Philippe : « On m'a fait lire une pièce italienne que l'on voudrait jouer à Paris et où reviennent sans cesse les mots de fiction et de réalité. Comment vous expliquer, Philippe, que la réalité, je ne la sens, je ne la comprends vraiment que sur la scène²¹² ? » Ce dispositif implicite se littéralise lorsque la maisonnée décide de monter une pièce. Ce sera *La Princesse d'Élide*, choisie pour son caractère inachevé et son genre hésitant entre féerie et fantaisie. L'irruption dans ce décor idyllique de l'homme en complet marron, qui vient chercher Suzanne, introduit une note dissonante. Lorsque M. Lavoine (le conteur, acteur, baladin et pique-assiette de la maison), prévient Suzanne de son arrivée, tous deux ont pris le nom et le langage de leur personnage :

Moron venait de paraître sur les degrés de la terrasse. Il dit en s'inclinant :

— Princesse, il y a tout près d'ici un voyageur étranger qui sollicite l'honneur d'être introduit auprès de vous.

— Moron, fit la princesse d'Élide, cela n'est pas dans la pièce.

— C'est bien possible, Madame. Je ne saurais plus trop dire où la pièce commence et où, surtout, elle s'arrête²¹³.

Reine d'un monde féérique que peuplent ses rôles, Suzanne est en réalité prisonnière du théâtre, qui lui interdit toute relation non jouée. Comme le romanesque pour Mme Bovary, le théâtre satisfait chez elle un besoin vital. Elle en fait sa raison de vivre.

²¹¹ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1099.

²¹² *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1130.

²¹³ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1184.

— Où est la vie, mon pauvre Philippe ? Il y a des jours où je ne le sais vraiment plus. Tâchez de comprendre, Philippe : quand le jour se lève, s'il m'arrive d'être levée moi-même, je suis transie, j'ai froid, je me sens mal à l'aise et c'est tout, oui, c'est tout. Mais si je lis, dans Claudel : « Le jour se lève ! »²¹⁴ cette phrase si simple, eh bien ! je suis saisie par une extraordinaire force de poésie et le monde me semble magnifique. Voilà, Philippe, ce que je ne pourrais pas expliquer, ce que je ne cherche même pas à expliquer. Je suis faite ainsi²¹⁵.

Le personnage de Suzanne est situé à mi-chemin entre le détachement du monde qui signe l'artiste (à l'instar de Cécile, la messagère divine), et un égoïsme complet, qui la pousse à séduire sans jamais donner. Philippe finit par admettre qu'elle est inaccessible à l'amour, car son univers est entièrement régi par le théâtre (p. 1189). Il comprend que son retour sur scène aura pour conséquence un abandon définitif²¹⁶. Convaincue qu'elle reviendra à Nesles, Suzanne se croit injustement jugée et réagit en praticienne accomplie du bovarysme : « Elle fut saisie, pour elle-même, d'un accès de tendre et affectueuse compassion qui l'occupa jusqu'au soir²¹⁷. »

C'est pourtant par un échange de répliques, tirées de *La Nuit des Rois* (pièce dans laquelle Suzanne rêve depuis longtemps de jouer Olivia), que Vidame la convainc de reprendre sa carrière (p. 1195-1196). De retour au théâtre, elle est reconquise dès le moment où elle pénètre dans la salle vide – une salle qui rappelle la scène de Copeau au Vieux-Colombier :

Suzanne répétait des bribes de ses rôles, de ceux qu'elle avait joués et de ceux qu'elle avait longtemps rêvé de jouer. C'était ainsi et nul ne pouvait rien changer à la destinée de Suzanne. Elle murmura : « Ah ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! » Seigneur ! Où donc s'étendait l'ombre des forêts ? Là, dans cet antre, sur la scène ultra-moderne de galalithe comprimée, entre les portants de carton insonore et incombustible ? Oui, là, peut-être, là seulement²¹⁸.

Le pouvoir de projection de Suzanne illustre ainsi la deuxième définition que Jules de Gaultier donne du bovarysme, à savoir la soumission au pouvoir des images. Il détaille le cas d'Emma Bovary en ces termes :

Rien n'a d'action sur elle qui ne soit image, qui n'ait été préalablement déformé et transposé à son usage par un acte de son imagination. Aucune réalité qui lui soit assimilable sans cet apprêt. À prendre le mot au sens strictement philosophique, Mme Bovary est une idéaliste. Elle ne perçoit pas cette commune réalité, qui tient peut-être sa consistance et sa force de ce qu'elle est l'œuvre collective de tous les hommes²¹⁹.

²¹⁴ Verset extrait de *Tête d'or*.

²¹⁵ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1167.

²¹⁶ Suzanne finit par se donner à Hubert qui est venu la rechercher, comme une « aumône » (p. 1211), mais part malgré tout en tournée en Amérique du Sud, convaincue qu'il est trop tard pour recommencer une nouvelle vie.

²¹⁷ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1192.

²¹⁸ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1194-1195.

²¹⁹ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, p. 18.

Le personnage bovaryque, ainsi, est enfermé dans une perspective solipsiste ; mais c'est aussi un lecteur créatif, capable de forger de puissantes images mentales.

Le bovarysme est fondé sur une forme d'idéalisme, ce qui ouvre la possibilité d'envisager un renversement positif de la notion. L'argumentation de Jules de Gaultier opère une palinodie, de la charge du bovarysme à une réhabilitation relative, resituant le rôle du bovarysme dans l'évolution des sociétés. Se concevoir autre, explique-t-il, est indispensable pour envisager tout progrès.

Devenir autre est la loi de la vie. Or dans l'être qui prend conscience de la vie qui l'anime et en forme une représentation, cette loi se transforme et devient la nécessité de *se concevoir autre*.

Avec le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est, on possède donc le rythme même de la démarche de la vie en tant qu'elle prend conscience d'elle-même. Le fait de se concevoir autre est le reflet de cette réalité que nous imaginons objective et qui constamment devient autre. Se concevoir autre, c'est vivre et progresser²²⁰.

La force illusoire et potentiellement destructrice du bovarysme peut ainsi conduire à l'ouverture à l'altérité et au dépassement de soi. Gaultier évoque par exemple le rôle positif que peut avoir l'émulation entre différentes nations, le bovarysme pouvant se muer en fascination pour l'étranger²²¹. Il propose une relecture positive du bovarysme comme élan, énergie, volonté de dépassement, appel à l'évolution. Maumort souligne par exemple l'« utilité morale » que peut avoir un bovarysme poussant chacun à agir en fonction du regard des autres²²². Le bovarysme suscite une image de soi certes illusoire, mais qui peut avoir une efficacité, dans la mesure où l'invention même de cette image témoigne d'une volonté de sortir de soi. Le caractère négatif de l'illusion peut ainsi être compensé, dans une certaine mesure, par l'apparition d'une dimension créative. À la faveur du bovarysme, le héros devient à la fois narrateur et protagoniste de sa propre histoire²²³ – comme c'est le cas pour le jeune Laurent

²²⁰ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, p. 105.

²²¹ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, p. 58.

²²² Maumort, p. 826 : « Tout au long de sa vie, il a été la proie du respect humain ! Il n'a jamais risqué un geste sans se demander ce qu'on en penserait, sans faire en sorte que son prestige en soit haussé. Hantise qui révèle, en fin de compte, une certaine médiocrité d'âme ; mais qui a pu lui faire parfois accomplir des prouesses... Un beau cas de "bovarysme" ! (...) Je n'ai été qu'un apprenti "bovaryste", à côté de lui ! Je m'applique à me juger sans complaisance, et ne cherche pas à paraître meilleur – ou simplement autre – que je ne suis. Mais je ne puis nier que j'ai toujours été, moi aussi, très sensible au "qu'en-dira-t-on". Attentif à ne pas décevoir, plus encore que désireux de donner bonne impression de moi. Ce qui, au reste, m'a souvent obligé à réfréner certains instincts douteux, et à agir, sinon en camouflant ma nature (cela m'est parvenu, bien sûr, mais *exceptionnellement* sur ce point, j'ai le droit de me rendre justice !) du moins en me conformant à ce qu'il y avait de plus estimable en moi ; en demeurant autant que possible, sur la ligne de faîte. Utilité "morale" du bovarysme... »

²²³ C'est là une tendance qu'Isabelle Daunais associe au roman réaliste, témoin du passage d'un régime romanesque discursif à un régime de visibilité, où l'auteur s'efface : « En passant à la visibilité – visibilité des actions, visibilité du texte lui-même –, le roman réaliste fait du personnage la double instance de l'action et du

lancé sur les traces de son père et à la découverte de sa double vie – et qui s’invente un décor digne de Fenimore Cooper²²⁴. Il importe donc d’explorer plus avant l’impact de cette fictionnalisation de soi, et d’envisager une positivité de l’illusion bovaryque qui pousse un personnage ou un lecteur à se prendre pour un héros.

Y a-t-il encore des héros ?

Thibaudet professe ainsi une affection quelque peu coupable pour Don Quichotte, qui incarne à ses yeux le « viveur de romans ». Ce lecteur maximaliste a contracté une métalepse perpétuelle qui lui fait projeter en permanence un monde fictif dans lequel il évolue plus à l’aise que dans le monde auquel il appartient.

Et cette suggestion vraie, celle qui fait le viveur de romans, l’homme qui vit les romans, qui vit romanesquement, Cervantès l’a héroïsée dans *Don Quichotte*. Si don Quichotte croit que le monde des romans de chevalerie existe, ce n’est pas parce qu’il lui est garanti par le privilège officiel du libraire. C’est parce que ce monde seul répond aux aspirations de sa nature, et à son idée héroïque de l’humanité. (...) Et s’il connaît dans le monde romanesque le monde réel, c’est qu’il projette en ce monde romanesque son monde intérieur et spirituel, ce qui est d’ailleurs, sur un autre registre, le cas du philosophe, et trouve son plan dans l’allégorie platonicienne de la caverne. En don Quichotte, le lecteur de romans est devenu le viveur de romans et le viveur de romans est devenu le viveur de sa propre vie, mais de la vie idéale, de celle qui demandait à être accouchée par un effort héroïque²²⁵.

Cette maladie de la métalepse constitue en réalité un processus idéaliste, plus encore qu’un processus illusoire. Dans la perspective de Thibaudet, Don Quichotte transforme sa propre vie pour la faire coïncider avec l’idéal. Qu’il se heurte au principe de réalité n’importe pas vraiment.

Ce conflit entre un héros idéaliste et le monde décevant qui l’entoure est central dans le paradigme binaire qu’élabore Pavel pour proposer une nouvelle histoire du roman. Pavel répartit en deux pôles un corpus totalisant, remontant à Longus et Héliodore, en fonction de l’insertion des protagonistes dans le monde et la communauté fictionnels qu’ils habitent. Dans

regard. Sans cesser d’agir dans le monde, le héros, en devenant son propre conteur, c’est-à-dire son propre voyeur, se rapproche de la place occupée par l’auteur. » ; I. Daunais, *Frontière du roman*, p. 99.

²²⁴ Partant à la recherche de la vérité à propos de son père, Laurent utilise la fiction pour mener à bien son entreprise : « En ce temps-là, grâce au ciel, les romans et films policiers n’empoisonnaient pas les loisirs des adolescents, mais nous avions Fenimore Cooper, le Dernier des Mohicans, mon frère au visage pâle, les Delawares, la prairie et le sentier de la guerre. Même aux pires instants de ma vie, je n’ai jamais été maître des images et j’ai trouvé, dans leurs jeux, je ne sais quel discordant attrait. Malgré mon chagrin, malgré les mouvements de ma rancune, je ne pus m’empêcher d’inventer aussitôt une fable : j’étais le jeune Chingachgook sur la piste de Pied-Noir. » (*Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 183). Laurent suit son père, transformé en personnage par sa réduction à ses initiales, jusqu’à sa maîtresse. Par la suite, il s’imaginera qu’il a réussi à l’éloigner (*ibid.*, p. 190-193).

²²⁵ A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (2007), p. 1670.

les romans idéalistes, dont le paradigme est majoritairement illustré par les romans prémodernes, la perfection d'un héros immuable et tendant à l'idéal le met en conflit avec un monde imparfait. Le dénouement du roman idéaliste fait sortir le héros de son monde (par la mort, la divinisation qui peut en résulter, le retrait du monde, etc.) Dans le roman réaliste en revanche, dont *Moll Flanders* constitue le paradigme fondateur, un protagoniste imparfait et susceptible de changement cherche par tous les moyens à s'intégrer à la société – et finit en général par trouver la sagesse et sa place dans le monde. Comme le héros idéaliste n'évolue pas, la structure du roman idéaliste consiste en un enchaînement potentiellement infini d'épisodes ; sa longueur extrême s'explique aussi, selon Pavel, par la célébration voire le culte de personnages qui finissent par trouver la perfection de l'idéal dans « l'enchantement de l'intériorité »²²⁶. Le roman réaliste en revanche est caractérisé par une plus grande concentration narrative, liée au parcours initiatique d'un héros proche du modèle picaresque.

Cette antithèse offre une nouvelle compréhension du bovarysme : on peut y voir la trace de la persistance des héros idéalistes au sein d'un monde réaliste. Le bovarysme est en effet le symptôme possible d'une discordance entre le personnage et l'univers qu'il habite. Mme Bovary ne confond pas tant fiction et réalité que différents types de fictions : c'est un personnage de roman qui a raison de se prendre pour un personnage de roman, mais se trompe de répertoire générique. Inadaptée à son décor, Mme Bovary est un personnage de roman pour jeunes filles perdu dans un roman naturaliste – en ce sens, le bovarysme est l'indice de tensions génériques à l'œuvre dans le texte, un texte essayant de se faire une place dans le texte cadre. On peut interpréter le bovarysme comme un affrontement entre une logique réaliste dominante et une logique idéaliste qui ne se laisse pas entièrement éliminer. Le personnage atteint de bovarysme vient en un sens du héros idéaliste peu à peu déchu, au fil de l'histoire littéraire, de l'univers romanesque. Dès lors, l'exclusion finale que subit le personnage bovaryque peut être lue, non seulement comme la sanction de ses illusions et de son incapacité à comprendre le monde qui l'entoure, mais aussi comme l'échec de ce monde à lui faire place. Entre héros idéaliste et héros atteint de bovarysme, la ligne s'estompe.

Cette hésitation constitue le thème unifiant les différents volumes de *Salavin*. Salavin, qui se propose ni plus ni moins que d'atteindre la sainteté, écrit dans les premières pages de son journal : « Or, j'ai la certitude intime que je vaud mieux que moi, qu'il existe, dans la substance de mon être, des richesses, des ressources que personne encore n'a pu deviner et

²²⁶ Ce moment d'« intériorisation de l'idéal » (p. 141) est associé au XVIII^e siècle, notamment à partir de *Clarisse Harlowe*, *Pamela* et *La Nouvelle Héloïse*.

que, tout le premier, j'ignore²²⁷. » Cette remarque, que les actes absurdes ou ridicules de Salavin invitent à mettre à distance, contient cependant toute l'éthique romanesque de Duhamel, dont le but est de mettre en évidence une noblesse inhérente aux personnages les plus humbles. Salavin est convaincu de son élection, et il n'y a pas seulement là un pur quichottisme : l'hésitation entre banalité et exceptionnel constitue l'interrogation pathétique qui est reconduite tout au long de *Salavin*.

Que dire encore ? Non, rien ne pouvait, au regard de l'historien glacé, distinguer cette existence dérisoire de toutes celles qui se font, se mêlent et se défont dans les profondeurs d'un grand peuple. Mais quand Salavin, pour la millième fois, reprenait le récit de cette vie sans gloire, quand il en évoquait les aventures secrètes, les joies méprisées, les douleurs inconnues, il se sentait soulevé soudain par une émotion pétrie d'étonnement, de rancune et d'orgueil. Il ne pouvait croire, si fort était en lui le sentiment d'un destin singulier, que les autres hommes de la rue fussent dignes d'aussi riches misères, et s'il parvenait à l'imaginer, une minute, par un fiévreux sursaut de sympathie, le monde lui inspirait alors moins de compassion que d'horreur²²⁸.

Or la sainteté de Salavin, qui se traduit dans les premiers volumes par des gestes absurdes comme se fermer une porte sur la main ou payer à un libraire un livre qu'on lui a prêté²²⁹, se concrétise dans *Tel qu'en lui-même*, où notre héros, ayant changé d'identité et abandonné son foyer, devient infirmier dans un hôpital colonial, se dévoue pour veiller des pestiférés, donne son sang à un jeune homme mourant, et reçoit enfin une balle dans le genou pour sauver son domestique. Ses amis font alors venir sa femme, Marguerite, qui le ramène à Paris juste à temps pour qu'il y meure. La trajectoire de Salavin est bien celle d'une progressive sortie du monde, qui donne peut-être raison, rétrospectivement, aux aspirations disproportionnées du personnage.

Bien que successeur du naturalisme, le roman-fleuve présente ainsi des caractéristiques qui rappellent plutôt celles du roman idéaliste décrit par Pavel – tant par l'extension indéfinie du texte que par la présence et la défaite inéluctable de personnages qui relèvent du héros tourné vers l'idéal. L'inadaptation au monde est ressentie par Marc Rivière, et exprimée au nom de sa génération entière :

Si des milliers de jeunes gens ont accueilli la guerre comme une délivrance, si mon cœur, à sa vue, a bondi sauvagement, c'est que nous espérions qu'elle dégagerait nos membres. L'étrange ceinture d'un ordre de pensées et de conventions désuètes, de bien-être sordide et de mortel ennui, fardé d'idéalisme écœurant : fadeur, hypocrisie ! – (votre pacifisme d'alors, votre humanitarisme !) – atrophiait la nature, nous tuait la joie de vivre, cet instinct puissant et sain et saint... Nous avons cru que la ceinture maudite allait craquer... Malheureux ! Malheureux !... On ne nous offrait, comme délivrance, que la guerre immonde, où nous engouffrer dans la souffrance et dans la mort, ignobles et inutiles !... Et

²²⁷ *Journal de Salavin*, S, p. 12.

²²⁸ *Le Club des Lyonnais, Salavin*, p. 39-40.

²²⁹ *Le Club des Lyonnais, Salavin*, ch. 2.

la ceinture s'est resserrée, et notre jeunesse est enchaînée, debout, ployée dans une cage de La Balue !... Il faut briser, briser l'ordre mort et meurtrier, l'ordre contre nature, l'ordre plus faux que le désordre. Il faut briser, pour refaire l'ordre plus haut, plus vaste, à la mesure des hommes qui viennent, qui sont venus, – des hommes : nous ! De l'air ! Plus d'air ! Élargissons le bien et le mal ! Ils ont grandi avec nous²³⁰...

Faut-il lire ici l'attitude nihiliste d'une génération sacrifiée, ou un malaise existentiel dû à un décalage entre les jeunes gens et une société qui ne leur fait pas de place ? Marc et Annette se reconnaissent mutuellement comme des figures de la désobéissance²³¹, ce qui confirme leur position hors du monde. Comme les héros idéalistes, Marc est une figure sacrificielle : son destin consiste à offrir sa vie, comme le lui confirme l'auteur²³². Mais ce sacrifice n'a pas lieu : la mort de Marc, dans une rixe, ne prend pas le sens qu'il désirait lui donner.

Jacques Thibault offre aussi l'exemple d'un sacrifice non reconnu par sa communauté. *Les Thibault* semble faire cohabiter, à travers les figures opposées de Jacques et Antoine, les deux paradigmes décrits par Pavel. Jacques est le personnage idéaliste, dont les fugues successives montrent la quête incessante d'une place – place qu'il ne trouve pas plus dans la fuite que dans les cadres bourgeois d'où il est issu. Pourtant, Jacques saisit les enjeux de l'époque bien avant son frère : son idéalisme ne relève pas de la pure illusion, même s'il s'avère en définitive ne lui offrir aucune prise sur le monde. La validité de sa position est confirmée par la guerre, qui fait se rejoindre les trajectoires des deux frères. L'insertion dans le monde ne s'impose pas comme un problème pour Antoine, jusqu'à ce qu'il se rende compte que la guerre l'en a de fait exclu. La découverte de sa condamnation est un moment de conversion. Il rejoint alors la solitude finale de la belle âme : *Épilogue* montre le processus de son exclusion du monde et la corrélation entre l'accession à la sagesse et l'effacement du monde autour de lui.

Certains personnages, enfin, relèvent sans ambiguïté du modèle idéaliste : ceux-ci sont effectivement hors du monde, mais le roman-fleuve ne met pas en scène leur échec. Christophe est le représentant le plus évident de ces belles âmes, et le monde bien trop matérialiste qui fait commerce de l'art et des artistes est inadapté à son génie. Alors que les belles âmes de Tolstoï rejoignent d'une certaine manière le monde, l'épilogue venant sanctionner leur inscription dans un foyer et leur capacité à rassembler autour d'eux une communauté réduite mais harmonieuse²³³, les belles âmes de Rolland s'autonomisent en un mode de vie non-conventionnel. Christophe se retranche du monde des hommes, comme le

²³⁰ *Épilogue*, AE, p. 729.

²³¹ *Épilogue*, AE, p. 725 sq.

²³² *L'Annonciatrice*, AE, p. 1105 sq.

²³³ Voir T. Pavel, *La pensée du roman*, p. 314-315.

fera Annette, en renonçant à l'amour : son chemin le mène d'un itinéraire picaresque (il commet un meurtre et est banni) à l'apaisement final, dans une communion totale avec une musique divinisée²³⁴. Christophe rejoint le saint homonyme en prenant conscience de la charge altruiste qui lui incombe. Sans s'intégrer à une société pour laquelle ils ne sont pas faits, les personnages idéalistes du roman-fleuve parviennent à faire à leurs congénères le don de l'art. Il en est de même pour l'ange musicien de la *Chronique des Pasquier* : Cécile incarne également l'héroïne idéaliste décrite en termes merveilleux, de la prêtresse à la fée et à la sainte qui est son modèle²³⁵. Son nom l'assimile à la martyre associée à la musique : elle prend les traits d'une allégorie. Mais Cécile va d'échec sentimental en échec sentimental, depuis Valdemar, le jeune professeur qui finit par se droguer et tyranniser sa jeune élève²³⁶, jusqu'à Richard Fauvet, qu'elle épouse et qui la trompe éhontément. Elle refuse l'amour de Justin Weill, qui l'adule. Elle cherche refuge dans la maternité, mais perd son enfant. Pourtant, la présence de Cécile est destinée à produire des instants de grâce et de communion. Le partage de la musique, lorsque Cécile joue, est toujours dans la *Chronique des Pasquier* un moment où se refonde la communauté²³⁷. Ce personnage hors du monde est pour la plus grande partie du roman-fleuve la raison de vivre de son frère, Laurent Pasquier. Les personnages idéalistes sont ainsi placés dans le monde réaliste du roman-fleuve pour fournir aux autres personnages une aspiration ou un horizon identificatoire.

Notre vision du monde se construit par l'accrétion, la superposition et la sédimentation d'autres visions, que nous nous approprions à des degrés divers. Wayne Booth compare ainsi les mondes fictionnels que nous rencontrons à des vêtements que nous essayons comme des vêtements, pour trouver ceux qui nous vont le mieux :

Each example in our ever-expanding collection of metaphoric worlds will be at best a half-truth ; some of them may be downright falsehoods – “fictions” in the pejorative sense of the word used by positivists. But some of them will be, *as fictions*, the most precious truths we ever know. We try them on for size (...), and we thus compare each new one that comes our way with the other worlds we have tried to live in. At any moment we have a relatively small collection of worlds that we take together as a pretty good summary of the “real”. But each new encounter with a powerful narrative throws a critical light on our previous

²³⁴ Cet idéalisme donne au reste lieu à un lyrisme stylistique qui a été amplement reproché à Rolland. Thérive notamment est impitoyable sur le « génie » de Jean-Christophe : « Les quatre premiers livres de *Jean-Christophe* sont à peu près des chefs-d'œuvre : tant que la scène est en Allemagne, tant que le héros est enfant ou adolescent, ce *Gemüt* puéril et lyrique convenait admirablement à la matière ; mais du jour que Jean-Christophe est un homme, un homme de génie et se permet de venir évangéliser la France, l'on voit apparaître les faiblesses de ce romantisme boursoufflé, l'absence de finesse critique, la lourdeur de cette poésie vulgaire et primaire qu'on appelle idéalisme, faute d'y pouvoir rien analyser. » ; A. Thérive, *Opinions littéraires*, p. 108.

²³⁵ Voir *La Chronique des Pasquier*, p. 178, p. 192, p. 222, p. 239.

²³⁶ Voir *Le Jardin des bêtes sauvages*, CP, p. 242 ; *Vue de la terre promise*, ch. 8 ; *Cécile parmi nous*, ch. 25.

²³⁷ Voir la scène à la fin de *La Nuit de la Saint-Jean*, p. 457-459, et *Cécile parmi nous*, p. 882 sq.

collection. We can embrace its additions and negations vigorously, so long as we remember that like all the others, this is a metaphoric construction : a partial structure that stands in place of, or “is carried over from”, whatever Reality might be²³⁸.

Le bovarysme ordinaire fait partie de notre construction identitaire et concourt à notre connaissance du monde, tant que nous restons conscients du caractère métaphorique des fictions – mais seul Don Quichotte était capable de l’oublier complètement. L’expérience du bovarysme, ainsi, prend pour le lecteur une valeur pédagogique. Pour Northrop Frye, notre rapport à la fiction, situé toujours entre une croyance et un rejet total également impossibles, permet d’approfondir notre identité.

Le voyage du sujet vers sa propre identité, au cours duquel la littérature est d’une si grande assistance, est étroitement lié à la capacité du lecteur de se libérer de la « réalité » supposée de ce qu’il lit ou regarde, à sa reconnaissance de la convention sous-jacente. (...) L’enfant ne doit pas « croire » à l’histoire qu’on lui raconte ; il ne doit pas non plus ne pas y croire ; il doit tendre les racines de son imagination en direction de ce monde mystérieux situé entre le « ce qui est », et le « ce qui n’est pas », là où, en dernière instance, se situe la liberté qui lui est propre²³⁹.

Le choix d’un degré intermédiaire (et nuancable à l’infini) entre adhésion et rejet dans notre rapport à la fiction est le signe de notre liberté. Il participe ainsi de notre apprentissage, en nous apprenant que nous pouvons prendre part à des narrations imaginaires, virtuelles ou réelles. La lecture nous apprend en retour la malléabilité de notre destin. Ricœur explique ainsi qu’en nous reconnaissant dans tel ou tel personnage, nous pouvons verser dans le bovarysme, mais aussi apprendre à forger nos propres récits en nous reconnaissant à notre tour comme des personnages :

Ainsi, un lecteur peut déclarer *se reconnaître dans* tel personnage pris dans telle intrigue. Encore faut-il ajouter que cette appropriation peut revêtir une multitude de formes, depuis le piège de l’imitation servile, comme chez Emma Bovary, en passant par tous les stades de la fascination, de la suspicion, du rejet, à la recherche de la juste distance à l’égard des modèles d’identification et de leur puissance de séduction. Apprendre à « se raconter », tel pourrait être le bénéfice de cette appropriation critique. Apprendre à se raconter, c’est aussi apprendre à se raconter autrement²⁴⁰.

Le bovarysme participe ainsi de la connaissance de soi, et de l’apprentissage de l’écriture. Il nous pousse non seulement à nous imaginer autres, mais nous fournit aussi de nouveaux moyens et modes d’expression.

²³⁸ Wayne C. Booth, *The Company We Keep*, p. 345.

²³⁹ N. Frye, *L’Écriture profane*, p. 173.

²⁴⁰ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 152.

5.2.3. Une poétique de la reconnaissance

Depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'à ce que Genette appelle « le côté c'était Milady »²⁴¹ d'*À la recherche du temps perdu*, la reconnaissance semble être devenue une ficelle. Issue du théâtre, puisqu'elle constitue déjà un ressort essentiel de la tragédie grecque, la reconnaissance est également très présente dans le roman populaire. Dans *De Superman au surhomme*, Eco distingue entre deux types de reconnaissance : il appelle *agnition* la reconnaissance, mutuelle ou non, entre deux personnages ; et *révélation* la reconnaissance d'une vérité jusque-là dissimulée²⁴². La reconnaissance-révélation est non seulement le moment où l'esprit parvient à percevoir la coïncidence de deux éléments séparés, du passé et du présent, mais aussi l'illumination qui accompagne cette identification. Quand Antoine mourant reçoit le collier d'ambre de Rachel, l'enjeu n'est pas seulement la résurrection du souvenir. Il réside aussi dans la prise de conscience que la redécouverte du collier déclenche : celle de l'importance centrale, entièrement signifiante, de Rachel, qui n'a pourtant occupé qu'un bref moment de la trajectoire du personnage. Mais la reconnaissance reconfigure cette trajectoire en destin. L'enjeu de la reconnaissance n'est donc pas purement mémoriel : la reconnaissance mène à un moment de compréhension essentielle. Eco propose enfin d'appeler *dévoilement* les moments de reconnaissance où les deux sens sont mêlés.

Ces trois types de reconnaissance sont susceptibles de se répercuter sur le lecteur, qui est amené à reconnaître les mêmes objets, personnes ou faits que le personnage, à l'avance ou en même temps que lui. Pour le personnage comme pour le lecteur, la reconnaissance est le signe de l'intelligibilité du monde (fictif ou non) qu'il explore. À la suite d'Aristote²⁴³, Frye insiste sur le lien entre mimésis et connaissance, accordant à la reconnaissance une place centrale dans le processus d'apprentissage que la mimésis fournit au lecteur²⁴⁴. Le moment de la reconnaissance est pour le lecteur le moment où le texte s'ordonne et où sa structure apparaît. « La reconnaissance transforme le mouvement linéaire et temporel de la lecture en la saisie d'une forme unifiante et d'une signification simultanée. », explique Frye. « Le lecteur s'approprie l'*anagnorisis* comme reconnaissance de la forme totale et de la cohérence thématique. Le moment de la reconnaissance est donc, pour le lecteur ou le spectateur, celui

²⁴¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1977, p. 97.

²⁴² U. Eco, *De Superman au surhomme*, p. 27.

²⁴³ Aristote, *Poétique*, p. 71 : « La reconnaissance (...) est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur ».

²⁴⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 54 et 71.

où le dessein intelligible de l'histoire est saisi rétrospectivement, où le rapport du début et de la fin devient manifeste, précisément où le *muthos* devient *dianoia*, forme unifiante, vérité générale²⁴⁵. » Et pourtant, Terence Cave souligne que la reconnaissance rend le texte à la fois intelligible et *improbable*, car la vérité découverte ressort de la surprise ou de la merveille, voire de la légende ou du mythe²⁴⁶. La reconnaissance est aussi le lieu d'une inquiétante étrangeté.

À la recherche du temps perdu réunit la reconnaissance d'un personnage, où le texte se révèle comme artifice en assumant son propre caractère romanesque (*Sodome et Gomorrhe*, qui s'ouvre sur la reconnaissance mutuelle de Jupien et Charlus, est souvent présenté comme le volume le plus « romanesque »), et la reconnaissance épiphanique, moment de révélation qui constitue une scène récurrente dans l'esthétique moderniste. L'agnition serait plutôt du côté de l'inquiétante étrangeté et de l'artifice fictionnel, et la révélation du côté de la reconnaissance comme procédé herméneutique. La reconnaissance fournit la structure d'ensemble de *À la recherche du temps perdu*, dans lequel diverses occurrences de révélation (les clochers de Martinville, les trois arbres près de Balbec, le Septuor de Vinteuil, et les occurrences resserrées du *Temps retrouvé* avec les pavés inégaux, la serviette rêche et le tintement de la cuillère) mènent à un ensemble d'agnitions, lorsque le Narrateur reconnaît les personnages du Bal de Têtes, et pour finir Mlle de Saint-Loup, qu'il ne connaissait pas mais en qui il voit l'incarnation du Temps. Cette dernière reconnaissance est en fait un dévoilement, puisqu'elle constitue un moment décisif dans la révélation de la vocation.

La reconnaissance n'est donc pas un pur artifice ; c'est un élément essentiel de la réflexivité du texte romanesque, mais son interprétation ne doit pas s'arrêter à la constatation du caractère artificiel de l'univers décrit. Chez Proust, la reconnaissance est la trace d'un « romanesque vrai »²⁴⁷, autrement dit d'un caractère proprement romanesque de notre vie. C'est donc un point de passage privilégié entre les mondes. Il nous faut ici rendre compte de cette ambivalence.

²⁴⁵ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 150.

²⁴⁶ T. Cave, *Recognitions*, p. 1-2 : "In Aristotle's definition, anagnorisis brings about a shift from ignorance to knowledge ; it is the moment at which the characters understand their predicament fully for the first time, the moment that resolves a sequence of unexplained and often implausible occurrences ; it makes the world (and the text) intelligible. Yet it is also a shift *into* the implausible : the secret unfolded lies beyond the realm of common experience ; the truth discovered is 'marvelous' (*thaumaston*, to use Aristotle's term), the truth of fabulous myth or legend. Anagnorisis links the recovery of knowledge with a disquieting sense, when the trap is sprung, that the common accepted co-ordinates of knowledge have gone awry."

²⁴⁷ *Sodome et Gomorrhe*, t. 3, p. 255-256. Voir *infra* et note 269.

Réflexivité de la reconnaissance

La reconnaissance attire l'attention sur le caractère fictionnel de ce que l'on vient de lire. Elle avertit le lecteur de la possibilité d'une duperie, en même temps qu'elle lui révèle l'intelligibilité du texte. Christophe Pradeau explique que la reconnaissance-agnition fait basculer le lecteur de Proust dans un univers balzacien : elle signifie le caractère romanesque d'un texte où Mme Verdurin peut finir princesse de Guermantes.

L'*anagnôrisis* fait de la vie un roman : reconnaître dans la jeune Mme Legrandin la nièce de Jupien, c'est pénétrer dans un roman de Balzac. De façon symétrique, elle écaïlle le Vernis des Maîtres et éraïlle l'effet-monde, révélant la facticité de l'œuvre, qui se révèle être le fruit d'une « habileté vulcanienne ». Aussi bien, pour résumer un peu abruptement, le texte que je lis n'est pas un texte (puisque'il est l'annonce du texte que je viens de lire ou d'un autre texte qui serait comme celui que je viens de lire) mais, en même temps, il est dénoncé comme texte par la mise en œuvre de l'*anagnôrisis*, que le texte lui-même récuse comme procédé tout en en faisant, sur un autre plan (« l'illumination rétrospective », « la mémoire involontaire »), le garant de l'authenticité du texte (qui ainsi serait plus qu'un texte : une fenêtre ouverte sur un monde)²⁴⁸...

Le statut prétéritif d'À *la recherche du temps perdu* est ainsi contredit par les occurrences de la reconnaissance. Celle-ci prend deux valeurs opposées : en tant qu'agnition, elle est rejetée comme un artifice trop voyant, mais en tant que révélation, elle est au contraire le garant de la vérité métaphysique du roman de Proust.

Anagnorisis seems at first sight to be the paradigm of narrative satisfaction : it answers questions, restores identity and symmetry, and makes a whole hidden structure of relations intelligible. Yet the satisfaction is also somehow excessive, the reassurance too easy ; the structure is visibly prone to collapse. An ignorance which was never wholly innocent turns *for the moment* into an implausible and precarious knowledge (...). Recognition may easily turn out to be an impostor, claiming to resolve, conjoin and make whole while it busily brings to the surface all the possibilities that threaten wholeness. The progression from negative to positive which recognition plots articulate is as radically unstable as a mirage²⁴⁹.

La reconnaissance laisse ainsi subsister un doute : elle n'assure jamais entièrement la complétude et la cohérence du monde fictif. Elle n'est jamais reconnaissance du même, mais constatation d'une identité au-delà du passage du temps et de l'oubli, au-delà d'un passage par l'altérité²⁵⁰.

²⁴⁸ C. Pradeau, *L'idée de cycle romanesque*, ch. 5, p. 83.

²⁴⁹ T. Cave, *Recognitions*, p. 489.

²⁵⁰ Terence Cave souligne ainsi l'aspect faussement cyclique de la reconnaissance : "Recognition is always other, or of another. When the 'same' returns, however self-evidently, it has been altered. Altered by time – a life-history, the temporal course of a narrative structure – and by the very process of loss and recovery, which creates a new frame for its once-familiar subject. This implosion of identity and difference is detectable in the currency of paralogism as a theme in the poetics of recognition : the possibility of imposture or false recognition reveals the precarious status of 'true' recognition. Some fictions exhibit it more insistently and disturbingly than others, but it is arguably a constitutive feature of anagnorisis, a fundamental part of its very make-up. And it is

Aussi, dans *Jean-Christophe*, la reconnaissance-agnition ne fait-elle réapparaître qu'un fantôme. L'histoire de Christophe accorde en effet une place majeure à un personnage absent de son champ de vision. Nouvelle Eurydice, Antoinette incarne une potentialité du texte qui n'est jamais réalisée, à savoir une version possible de l'amour entre Christophe et Olivier. Elle rencontre Christophe, mais disparaît aussitôt.

Dans cette dernière seconde où, inconnus l'un à l'autre, ils se regardaient, ils se virent tous deux comme aucun de ceux qui vivaient avec eux ne les avait jamais vus. Tout passe : le souvenir des paroles, des baisers, de l'étreinte des corps amoureux ; mais le contact des âmes, qui se sont touchées et se sont reconnues parmi la foule des formes éphémères, ne s'efface jamais. Antoinette l'emporta dans le secret de son cœur ; – ce cœur enveloppé de tristesses, mais au centre desquelles souriait une lumière voilée, pareille à celle qui baigne les ombres élyséennes d'Orphée²⁵¹.

Alors que Christophe oublie Antoinette, le lecteur peut traquer les jalons d'une reconnaissance programmée²⁵². Olivier entre à son tour dans la vie de Christophe, tout à la fin de *La Foire sur la place*. La rencontre se produit grâce à une ressemblance imperceptible : « Et sans doute qu'Antoinette, ce soir-là, était avec Olivier : car Christophe la vit dans les yeux d'Olivier ; et ce fut son image, brusquement évoquée, qui le fit venir, à travers tout le salon, vers le messager inconnu qui lui apportait, comme un jeune Hermès, le salut triste et doux de l'ombre bienheureuse²⁵³. » Par la référence aux Champs-Élysées et à l'Hermès Psychopompe, le narrateur situe ces retrouvailles dans un univers où les âmes réincarnées sont susceptibles de se souvenir de leurs vies antérieures. Aussi cette amitié est-elle placée d'emblée sous le signe de la relation amoureuse, sans pour autant que Christophe identifie Olivier comme le frère d'Antoinette. La rencontre entre les deux amis est une scène de reconnaissance, comme jaillie d'une vie antérieure : « Il lui tenait les deux mains, et le regarda en face, longuement. Enfin, il dit :

this dual character – the twinning of the same and the other – that gives rise in recognition scenes to the sense of the monstrous and uncanny.” ; T. Cave, *Recognitions*, p. 460.

²⁵¹ *Jean-Christophe*, p. 899.

²⁵² Les étapes du processus de reconnaissance sont dispersées au fil du texte : Antoinette disparaît de la mémoire de notre héros lors de la conversation qu'il a avec Lili Reinhardt, où il apprend son nom (« Christophe vit de nouveau disparaître dans la nuit la mélancolique figure, dont les yeux lui étaient réapparus, un moment, tels qu'ils le regardaient, pour la dernière fois, à travers la glace du wagon. »), p. 520. Il retrouve à Paris Antoinette, qu'il reconnaît sans la reconnaître, p. 805 : « À ce moment précis, dans la seconde où sa conscience émergeait du gouffre, son regard se heurta, de l'autre côté de la rue, à un regard qu'il connaissait bien, et qui semblait l'appeler. » Elle se perd dans la foule en essayant de le rejoindre. Le portrait initial d'Olivier comporte des éléments de rappel : « De nouveau, Christophe le regarda ; et, à chaque fois, il rencontrait ces yeux, qui se détournaient timidement, avec une aimable maladresse ; et à chaque fois, il les “reconnaissait” : il avait l'impression de les avoir vus déjà dans un autre visage. », p. 825.

²⁵³ *Jean-Christophe*, p. 924.

— Comme c'est étrange !... Je vous ai déjà vu... Je vous connais si bien et depuis si longtemps²⁵⁴ ! » Peu à peu, le personnage d'Antoinette remonte à la surface, jusqu'à la prise de conscience finale. Le personnage d'Olivier se dédouble alors, et laisse la parole à sa sœur.

— Voilà donc, dit-il, pourquoi je te connaissais. Dès le premier soir, je t'avais reconnu.

(On ne savait plus s'il parlait à l'ami qui était là, ou à celle qui n'était plus).

— Mais toi, continua-t-il après un moment, tu le savais ?... Pourquoi ne me le disais-tu pas ?

Par les yeux d'Olivier, Antoinette répondit :

— Je ne pouvais pas le dire. C'était à toi de le lire.

Ils se turent, quelque temps ; puis, dans le silence de la nuit, Olivier, immobile, étendu dans son lit, à voix basse, raconta à Christophe, qui lui tenait la main, l'histoire d'Antoinette ; – mais il ne lui dit pas ce qu'il ne devait pas dire : le secret qu'elle avait tu, – et que Christophe savait peut-être²⁵⁵.

Cette réminiscence explicitement onirique confirme que la révélation due à la reconnaissance est susceptible de faire basculer le texte vers un univers romanesque où les règles ne sont plus les mêmes. Le merveilleux fait irruption dans la biographie historique.

La rencontre reconnaissance se produit aussi en dehors du contexte amoureux dans *L'Âme enchantée*, lorsque George, la fille de Julien Davy, découvre les lettres d'Annette et le conflit moral qui a provoqué leur séparation. La lecture déclenche une réminiscence qui ressort là encore du merveilleux ou du mystique, bien qu'elle soit présentée comme une expérience universelle :

George rêvait, voguait sur des mers inconnues... (...) Et sous ses pas se déclenchait le trébuchet de l'étrange émotion que nous connaissons tous, au choc de certaines rencontres, en des lieux où jamais nous ne sommes passés :

— « Je fus ici, déjà... »

Elle ? Elle fut ici ? Comment l'aurait-elle pu ?... Elle n'a aimé personne. Et même en ce moment, l'amour de cette étrangère lui ressurgit du cœur, comme une sonnerie de cloches lointaines qu'on connaît. Toute cette histoire ancienne lui est un récit conté dans un demi-sommeil jadis, et oublié. Presque chaque épisode, après qu'elle l'a lu, il lui semble qu'elle l'eût conté avant d'avoir tourné la page. Et cette figure de femme, qui lui est à la fois énigmatique et proche, elle ne ressent pas sa peine, elle ressent ses élans – non pas la mélodie, l'amour ou l'élégie – mais le rythme, la force, le jet de source, le sang. Elle jurerait qu'elle l'a vue... Mieux ! connue... Mieux ! Quoi, mieux ?²⁵⁶...

Le roman assume ici son caractère romanesque en montrant que la reconnaissance est non seulement réminiscence, resurgissement d'un sentiment ou d'un état d'esprit, mais aussi reconnaissance, à travers l'écriture d'un personnage, d'un récit oublié. La reconnaissance est un embrayeur de réflexivité, puisque le texte s'y dévoile comme texte ; mais elle jette également un éclairage sur le rôle de l'intertextualité dans l'écriture, en montrant que la

²⁵⁴ *Jean-Christophe*, p. 934.

²⁵⁵ *Jean-Christophe*, p. 940.

²⁵⁶ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1186.

lecture est toujours reconnaissance d'autres textes, effacés ou oubliés, mais susceptibles d'affleurer fugitivement.

La reconnaissance pointe vers l'intertextualité. Si la lecture se définit par la reconnaissance, l'écriture se définit à son tour par la réécriture. La création, selon Martin du Gard, est toujours en réalité réminiscence ; nous ne créons rien *ex nihilo*, mais nous écrivons toujours à partir d'autres textes à moitié effacés de notre mémoire.

Il ne faudra pas que je cesse de perdre mon temps à recopier ainsi l'œuvre des autres, car c'est l'élément même de mon activité de pensée, l'une des principales causes de sécrétion intellectuelle à laquelle je renoncerais. N'ayons pas la vanité de croire que nous créons de toutes pièces. Nous faisons des *assemblages de réminiscences*, plus ou moins ingénieusement. On ne crée pas *de rien*. Tout s'enchaîne²⁵⁷.

Il se trouve que la reconnaissance intertextuelle programmée par le roman-fleuve présente une convergence remarquable vers le texte proustien. À *la recherche du temps perdu* a en effet fourni une rhétorique de la mémoire, marquée par un style orné et une tonalité merveilleuse, qui se retrouve dans les expériences de réminiscence qui jalonnent les romans-fleuves.

L'entrée « *Réminiscence* » du journal d'Antoine, ainsi, est parallèle au souvenir déclenché, juste avant le Bal de Têtes, par le tintement de la cuiller :

Ce soir, au moment où Ludovic est entré avec le plateau, la capsule de la salière, mal vissée, est tombée en tintant sur l'assiette.

J'y avais à peine fait attention. Mais, toute la soirée, pendant mon traitement, et en faisant ma toilette, et en recopiant des notes, j'ai pensé à Père. Défilé d'anciens souvenirs, évoquant des repas en famille, les dîners silencieux de la rue de l'Université, Mlle de Waize et ses petites mains sur la nappe, les déjeuners du dimanche à Maisons-Laffitte, avec la fenêtre ouverte et du soleil plein le jardin, etc.

Pourquoi ? Je le sais maintenant. C'est parce que le tintement de la capsule sur la faïence m'avait (mécaniquement) rappelé le bruit particulier que faisait le lorgnon de Père, au début du repas, lorsque Père s'asseyait lourdement à sa place, et que le lorgnon, pendu au bout du fil, heurtait le bord de son assiette²⁵⁸.

La réminiscence se produit ici par une association d'idées, dont Antoine remonte le fil, mais n'exige pas l'effort d'approfondissement décrit par le Narrateur proustien. Le souvenir envahit Antoine presque en dépit de sa volonté : « Est-ce un symptôme d'affaiblissement, cette emprise des souvenirs ? Quand je vivais, je ne me souvenais pas. Le passé ne m'était rien²⁵⁹. » Ce passé s'impose à présent, puisqu'il le conduit à consigner cette expérience dans son journal. Maumort poursuivra dans ses mémoires le travail de la réminiscence. La

²⁵⁷ Fiche de juillet 1917, *Journal*, t. 1, p. 831.

²⁵⁸ *Épilogue*, O.C. 2, p. 954.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 967.

remontée à la surface des images de Combray, lors de l'expérience de la madeleine²⁶⁰, est réécrite à travers la métaphore de la pêche :

Ce que je voulais dire, c'est que, pareillement, au fond de ma mémoire, gît comme un interminable chapelet de souvenirs ensevelis, et que je crois perdus, et qui sont si curieusement enchaînés les uns aux autres, qu'il me suffit d'en retrouver un, par bonheur, et de halier doucement le filin pour en voir bientôt surgir un autre à la remorque, puis un troisième, et finalement pour tirer hors de l'oubli toute une séquelle de menus faits qui, magiquement, font soudain revivre tout mon passé²⁶¹.

De façon plus fugitive, la reconnaissance du texte proustien peut également être programmée par le texte du roman-fleuve sous la forme d'un motif. Le « tintement doré de la clochette » qui annonce les visiteurs à Combray dessinait une des arches de l'édifice d'À la recherche du temps perdu, de *Du côté de chez Swann* (t. 1, p. 14) au *Le Temps retrouvé* (t. 4, p. 623). Emblème du thème mémoriel, suggérant des phénomènes d'écho et de résonance, l'image de la cloche était déjà présente lors de la lecture des lettres d'Annette par George. Elle se retrouve encore dans *Maumort* :

Un volume m'échappa des mains et vint heurter l'encrier de cristal. L'encre éclaboussée se répandit sur la table. Certains souvenirs sont comme des cloches endormies qu'un heurt suffit à faire vibrer de tout leur son. J'ai beau vouloir sourire aujourd'hui de cette puérile aventure, l'écho qu'elle éveille en moi est celui d'une poignante angoisse, et la bouffée de sang qui vient, en ce moment, battre mes vieilles tempes, est celle qui monta brusquement à mon visage quand je vis la visqueuse coulée noire s'étaler sur le bois verni²⁶².

Ce moment d'identification du mémorialiste avec l'adolescent est caractérisé par l'angoisse, contrairement aux moments proustiens de réminiscence ; mais on peut se demander si cette angoisse n'est pas liée, au-delà de la honte, à l'anxiété du mémorialiste devant cette encre qui se répand et recouvre tout, comme l'oubli sur lequel l'écriture s'efforce de gagner. La peur soudain consciente de l'oubli est le revers du bonheur de la réminiscence.

Ce jeu sur l'inversion du texte proustien est reconduit sous une autre forme dans *La Chronique des Pasquier*. Duhamel joue sur la référence au roman de Proust en réécrivant des passages de l'ouverture et du Bal de Têtes. À l'incipit de la *Chronique*, le choc de la reconnaissance de soi dans le miroir, au-delà du passage du temps, est répété : « À ce moment, j'esquisse un geste. Le bonhomme aussi fait un geste. Je reçois comme une pichenette à l'épigastre : le vieux monsieur inconnu, c'était moi, oui, moi-même, entrevu dans

²⁶⁰ Voir *Du côté de chez Swann*, À la recherche du temps perdu, t. 1, p. 47.

²⁶¹ *Maumort*, p. 35. Voir encore p. 36 : « J'ai hâlé doucement le filin et voici que je ramène à la surface tout un menu fretin de souvenirs. » Le paragraphe consacré à la réminiscence que clôt cette phrase est suivi d'un blanc, puis la narration reprend en analepse et repart de l'enfance, comme dans *Combray*.

²⁶² *Maumort*, p. 230.

un fantasque jeu de miroirs, là-bas, vers le fond de la pièce, parmi les nuages du tabac²⁶³. » Dans le pénultième volume de la *Chronique*, Duhamel réécrit cette fois l'incipit, en décrivant à son tour l'état d'indistinction entre rêve et réalité, le flottement entre différents mondes qui caractérise le moment du réveil.

Alors qu'il glisse à la dérive, au fil des songes, alors qu'il erre, ivre, haletant parmi les créatures de la fantaisie souveraine, il arrive que le dormeur étende la main, aventure un doigt tâtonnant dans l'ombre et rencontre soudain quelque objet sévère et précis qui est un témoin de la vie véritable : le bois de la table de nuit, la grosse montre claudiquante, le livre ou la tasse vide. Il arrive que le dormeur ouvre l'œil et aperçoive, le temps d'un éclair, quelque chose de l'étroite vie des vivants : une fenêtre lavée d'aube, avec ses croisillons noirs, un vêtement suicidé, pendu contre le mur, un meuble brut, gorgé d'ombre, en même temps familier et incompréhensible. Alors, déçu et rassuré, le dormeur se tourne dans la moiteur et il hésite, entre deux mondes, à la frontière des ténèbres²⁶⁴.

Le roman-fleuve inclut donc des réécritures qui renvoient le lecteur au texte proustien, dans lequel réminiscence et reconnaissance sont des enjeux essentiels. Cependant, *À la recherche du temps perdu* n'est pas le lieu d'une reconnaissance comprise comme purement autoréférentielle : la référence à Proust invite ainsi le lecteur à réévaluer le sens de la reconnaissance.

Le « romanesque vrai » de la reconnaissance

Lorsque Brichot prononce sa tirade contre Balzac, qu'il compare à un roman-feuilleton et aux aventures de Rocambole, Charlus lui répond : « Vous dites cela parce que vous ne connaissez pas la vie »²⁶⁵. Le Narrateur confirme cette vision romanesque de la vie même, lorsqu'il déclare : « je commençais à trouver que les “reconnaisances”, pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai »²⁶⁶. La reconnaissance du romanesque va bien au-delà d'un autotélisme du roman se désignant comme roman : elle montre le débordement du romanesque sur l'expérience, où se produisent également des reconnaissances tout aussi invraisemblables. L'interprétation de l'agnition se renverse : au lieu de pointer vers un artifice

²⁶³ *Le Notaire du Havre*, CP, p. 9.

²⁶⁴ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1185.

²⁶⁵ *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 438.

²⁶⁶ *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 255-256. Voir aussi cette reformulation, dans une variante : « reconnaissances qui seraient un pauvre expédient dans une œuvre factice, mais qui peuvent atteindre jusqu'à la plus haute et la plus shakespearienne fantaisie, quand elles expriment le romanesque vrai de la vie où un personnage est pris pour ce qu'il n'était pas et arrive là où on ne l'attendait guère », *À la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 1487-8.

du texte, elle révèle le côté romanesque de la vie elle-même²⁶⁷. Antoine Compagnon appelle la reconnaissance « cette figure capitale du roman (et de la vie) », dans la mesure où « le roman ressemble à la vie par les reconnaissances »²⁶⁸. La vie, dans la perspective de Proust, peut être improbable et ressembler à un roman. La reconnaissance, ce procédé par trop commode (comme le rappelle le reproche de Romains à Balzac, fustigeant le caractère étriqué d'un monde où les personnages se croisent perpétuellement), peut établir un pont entre deux mondes, en permettant au lecteur de reconnaître dans le roman un élément de la réalité, ou dans la réalité un élément du roman. C'est à la fois un moment où culmine l'artifice narratif, et un moment où peut se produire un effet de déflagration entre réalité et fiction. La reconnaissance donne l'intuition d'une forme fictionnelle de la réalité. « Et la vie, est-ce qu'elle n'est pas un incessant prodige, un film passionnant dont on ne devine jamais d'avance les détours²⁶⁹ ? », souligne Martin du Gard.

Dans cette perspective, ce sont les ressorts de la vie réelle qu'il faut apprendre à reconnaître dans le roman : le lecteur doit prendre conscience qu'il retrouve dans la fiction même une intuition du réel jusque-là inaccessible. Cette idée traverse les paratextes du roman-fluve. Romains explique ainsi l'intuition originelle des *Hommes de bonne volonté* :

Je ne sais plus très bien de quand pouvaient dater les premières rêveries qui, un beau jour, les circonstances aidant, ne demandèrent qu'à se cristalliser en un sujet défini. Il me semble que la version initiale devait être une vague scène de ce genre : des hommes arrivent dans un lieu et sont frappés d'une grande stupeur, non pas parce qu'ils trouvent quelque chose à quoi ils n'avaient pas pensé, mais, au contraire, parce qu'ils trouvent quelque chose à quoi ils avaient toujours pensé²⁷⁰.

La lecture fait donc émerger une connaissance latente ou floue, une intuition non encore mise en forme : elle nous fait reconnaître un savoir caché en nous-mêmes. Dans l'*Essai sur le roman*, Duhamel décrit ce processus de reconnaissance d'une chose ou d'une sensation latente : « Les meilleurs romanciers sont ceux qui savent nous toucher, vous l'avez remarqué, en trouvant les mots justes et précis pour décrire des paysages ou des types que nous pensions

²⁶⁷ Voir A. Compagnon, « À la recherche du temps perdu, roman de la reconnaissance », p. 54 : « Indirectement, ou en supplément, il a pour fin de rendre plus vraisemblable le recours par l'auteur à la reconnaissance dans le roman (en parlant de la littérature, le roman laisse entendre qu'il n'est pas lui-même de la littérature). La vie, dit le narrateur, est un roman plus romanesque que tous les romans : dans un roman, les reconnaissances sont des artifices (...), tandis que dans la vie – comme ici, puisque nous ne sommes pas dans un roman –, elles désignent le romanesque vrai. » Michel Murat explique que ce « romanesque vrai » de la vie est à l'horizon du roman proustien ; voir M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Le romanesque*, p. 226.

²⁶⁸ A. Compagnon, « À la recherche du temps perdu, roman de la reconnaissance », *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 47.

²⁶⁹ Lettre à Jean Fernet du 7 novembre 1921, *Correspondance générale*, t. 3, p. 143.

²⁷⁰ J. Romains, « Le théâtre, traduction dramatique de la vie », *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936, p. 532.

bien connaître et que nous redécouvrons, tout à coup²⁷¹. » Martin du Gard souhaite de même « non pas donner au lecteur le sentiment de l'inattendu, mais le sentiment, au contraire, de toucher enfin le secrètement attendu ; ce qu'il pressentait²⁷². » Ils répondent en ceci aux prescriptions de l'*Art de lire* de Faguet, qui faisait de ce type de reconnaissance le plaisir essentiel de la lecture :

voir dans le roman ce qu'on avait vu dans la vie, mais le voir d'une façon plus nette et accusée. La connaissance que nous avons d'un caractère est juste sans doute, mais elle est générale ; elle est d'ensemble et par conséquent elle est flottante encore ; ce qui nous ravit, c'est d'avoir retrouvé dans le roman cette même connaissance sous un rayon plus vif qui fait sortir les traits de détail, qui met en relief les particularités significatives et qui nous fait dire : « Comme c'est vrai ! J'avais entrevu cela, je ne l'avais pas vu ; j'en avais l'intuition, je n'en avais pas pris possession. » Le roman, s'il est bon, nous aide à capter la vie elle-même qui nous fuyait, qui échappait à demi à nos prises nonchalantes²⁷³.

Le roman permet ainsi de mieux retourner à un monde en fait habité par le romanesque. Les moments de reconnaissance sont autant de points de contact entre les mondes. Si le roman-fleuve ne mène pas à bien la description totale d'un monde déchiffrable, il montre cependant qu'un livre du monde transparaît par moments, ou que le monde se révèle par instants comme livre, sous la surface d'un divers chaotique. C'est cette vision qu'offre à Jallez une méditation rétrospective : la mise en forme poétique d'une période dont la cohérence cachée émerge à la faveur du souvenir.

Assis dans un fauteuil du salon, tout près des vitres qui regardaient l'avant, il pensait spécialement à son printemps de 1911, qui avait connu peu d'événements matériels, mais qui de loin lui apparaissait comme un écoulement continu d'états poétiques, d'intuitions simples et sublimes, comme une suite d'aventures invisibles pour autrui, où les tournants de rue, les arbres, les réverbères, les petits paquets remuants de foule, les bars d'angles, les églises retirées, les boulevards pareils aux estuaires de fleuve, lui glissaient ou lui proposaient à chaque pas des énigmes, des mots de reconnaissance, des confidences murmurées, des anticipations, le traitaient, lui entre tous, d'une façon fraternelle et privilégiée, lui chantaient leur musique à l'oreille ; ce printemps de 1911 où, tandis qu'il marchait sur la berge du canal, il se sentait lointainement et personnellement appelé par les « cris perdus »²⁷⁴.

La reconnaissance-révélation transforme elle aussi la vie en roman : c'est la trace d'un point de passage entre les mondes. Jallez s'aperçoit que son monde était doublé d'un univers

²⁷¹ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 71. Voir aussi p. 43-44.

²⁷² Lettre à André Gide du 30 septembre 1928, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 356.

²⁷³ É. Faguet, *L'Art de lire*, p. 34.

²⁷⁴ *Comparutions*, HBV 4, p. 401. Les images développées ici sont très proches des métaphores filées par Proust à propos de la petite phrase, dans « Un Amour de Swann » et *La Prisonnière*, lors de l'audition du Septuor. Les « cris perdus » sont un leitmotiv qui apparaît pour la première fois dans *Les Pouvoirs*, au chapitre XVI : « Jallez en Juin 1911 » (p. 486), et qui peuvent également rappeler les cris de Paris entendus par le narrateur depuis son lit, à l'ouverture de *La Prisonnière*.

poétique qu'il a méconnu avant d'avoir pu l'oublier, puis se le remémorer. Le travail de sape de la mémoire et de l'oubli favorise la circulation entre les mondes. De même, Rachel ne prend sa place comme foyer romanesque des *Thibault* que lorsqu'Antoine retrouve son souvenir, grâce à l'odeur du collier d'ambre qui fait renaître sa sensualité. Cette relecture romanesque de sa vie n'est pas entièrement assumée par Antoine, qui avoue honteusement avoir demandé qu'on mette le collier dans son cercueil²⁷⁵. La révélation même de ce « grand amour » lui échappe :

Aurais-je moins de regret, si, dans ce tête-à-tête, j'avais le souvenir de ce qu'ils appellent dans les livres : un « grand » amour ?

Je pense encore à Rachel. Souvent. Mais en égoïste, en malade : je me dis qu'il serait bon de l'avoir là, de mourir dans ses bras.

À Paris, quand j'ai trouvé ce collier, mon émotion ! Cet élan vers elle ! Fini.

L'ai-je « aimée » ? Personne d'autre, en tout cas. Personne autant, personne davantage. Mais est-ce ça qu'ils appellent tous « l'Amour »²⁷⁶ ?

Le personnage projette ainsi une lecture romanesque de sa propre vie qui n'est convaincante que de manière intermittente. C'est cette fragilité des projections imaginaires des personnages qui nous permet de nous reconnaître en eux. Les personnages conçoivent ce qui leur arrive comme matière à récit, mais sont conscients du caractère illusoire ou fugitif de cette lisibilité du monde²⁷⁷. Isabelle Daunais s'appuie sur la plasticité de la représentation du temps dans le roman pour montrer que les doutes des personnages, l'incomplétude ou la fragilité des mondes qu'ils habitent ou auxquels ils rêvent, renvoient au lecteur sa propre image.

Dès lors, ce n'est pas tant le lecteur qui, à trop rêver ou à confondre la réalité avec la fiction, se rapproche du personnage romanesque, que celui-ci qui, en étant ou en se rendant étranger au temps qui est le sien, se révèle semblable au lecteur, lui donne à voir un reflet de lui-même. C'est pourquoi l'effet de monde ressenti par le lecteur de roman procède moins de la force de la fiction, c'est-à-dire de sa pleine autonomie et de sa pleine séparation en regard du réel, que, si l'on peut dire, de sa « faiblesse ». C'est parce que la fiction y est faible, ouverte aux variantes du temps tissées par des cours imprévus, ou plus simplement par la conscience inquiète des personnages, c'est parce qu'elle n'y trace aucune frontière « entre des mondes » dont on ne sente aussitôt la fragilité ou l'illusion que le roman devient pour le lecteur un monde en soi, au plus proche du sien²⁷⁸.

²⁷⁵ Voir *Épilogue*, O.C. 2, p. 997.

²⁷⁶ *Épilogue*, O.C. 2, p. 1005.

²⁷⁷ Selon Isabelle Daunais, l'inflexion du réalisme dans le roman consiste à faire place à des personnages qui se contentent de jouer. Ils se forgent des fictions, mais des fictions faibles, incapables de prendre consistance : « Confronté à la dureté du réel, soumis à un monde que non seulement ses faibles moyens empêchent de conquérir mais dont la conquête, souvent, lui apparaît dépourvue de sens (ce sera, notamment, la leçon de Frédéric au moment de la Révolution de 1848), le héros du roman réaliste cherche refuge dans des fictions qu'il tient cependant à distance. C'est, en quelque sorte, la contrepartie du désarroi moderne des personnages : faibles devant la réalité, ils le sont aussi devant leur imagination, qu'ils se contentent de contempler ou à laquelle ils "jouent", comme Emma rêvant de fuite avec Rodolphe. » ; I. Daunais, *Frontière du roman*, p. 94. Voir aussi p. 130.

²⁷⁸ Isabelle Daunais, « Le temps dévié du roman », *Poétique* n° 139, septembre 2004, p. 268-269.

Le lecteur se reconnaît donc dans le personnage. Selon Terence Cave, le travail de l'*anagnorisis* faire comprendre que le thème essentiel de toute fiction est celui de la connaissance, à commencer par la connaissance de soi – connaissance qui se perd et se retrouve à mesure des reconnaissances et de la lecture, sans pour autant parvenir à fournir une cohérence totale ou un bouclage du sens²⁷⁹. Le lecteur doit apprendre à se connaître à mesure que les personnages apprennent eux aussi à se connaître, en un processus inachevable : « The point of fiction, then, is only available to those who shape their lives like a fiction, and can thus read fiction as if it were life, knowing that it papers over the cracks – the fallacies, the inconsequences, the gaps and lapses of failed endings²⁸⁰. » Le lecteur qui assume la porosité entre son monde et celui du livre reconnaît que la vie est faite de fiction, mais aussi que la fiction peut l'aider à vivre, s'il accepte ses failles.

Les moments de réminiscence, chez Proust, ne sont pas seulement des moments de compréhension : la révélation est aussi celle d'un bonheur lié à la contemplation esthétique. Le livre, pour Proust, doit révéler au lecteur cette beauté du monde que découvre le personnage à l'occasion de la reconnaissance. Les notions de beauté et d'essence des choses se recouvrent dans le texte proustien : la révélation n'est pas seulement herméneutique, mais aussi esthétique. La référence proustienne dans les romans-fleuves permet de relier la réminiscence à un bonheur qui appelle à l'écriture, comme l'impression déclenchée par les clochers de Martinville pousse le Narrateur adolescent à coucher une description sur le papier. La reconnaissance, quand elle prend la forme de la réminiscence, fournit une vision esthétique qui peut être appropriée par le lecteur et reportée sur le monde. Aussi est-elle marquée stylistiquement.

Pendant les congés de ma vie coloniale, dès que j'avais repris pied sur le sol de France, c'est vers ce cœur vivant de ma patrie que me portait un élan nostalgique : c'est au Saillant que je volais, à titre d'aile, comme le pigeon voyageur qu'un instinct infailible ramène droit à son nid. Ne te moque pas de ce lyrisme facile. Pour la première fois depuis mon retour, il m'a semblé aujourd'hui, en regagnant à petits pas mon logis, que je revivais un de ces moments d'autrefois, un de ces moments exaltés où retentissait en moi l'impérieux appel du Saillant. Dès que, de la route, penché à la portière de la voiture, j'apercevais, par-dessus les cimes du parc, le grand toit bleuâtre flanqué de ses deux hautes cheminées de briques, je cessais d'être un exilé, un nomade. Je retrouvais ma place dans l'univers. Présent et passé se rejoignaient, se soudaient étroitement l'un à l'autre. Je replongeais mes racines dans mon sol. Je devenais pareil à ces arbres, dont chacun m'était depuis toujours connu, et qui m'attendaient là,

²⁷⁹ “So finally the hidden theme of all recognition plots returns to the surface : knowledge, its loss and recovery, shapes the masterplot and may at any time be appropriated first by the reader, who recognizes ‘what it all means’, then by the critic, who constructs a discourse in which the procedure of recovery may be re-enacted in different terms and at a different level.” ; T. Cave, *Recognitions*, p. 235.

²⁸⁰ T. Cave, *Recognitions*, p. 269.

incrustés dans cette terre où leur graine avait germé²⁸¹...

Le « lyrisme facile » que Maumort défend ici exprime la vision esthétique d'un passé retrouvé. Il montre le bonheur inhérent à la reconnaissance ; un bonheur qui appelle une expression esthétique, et conduit ainsi le personnage à l'écriture. Renouer avec son identité à la faveur de la reconnaissance permet au personnage de basculer du côté de l'auteur : elle débouche, comme pour le Narrateur proustien, sur la reconnaissance de la vocation littéraire. Mais cet apprentissage doit être accompli par le lecteur à son tour. Pour ce dernier aussi, la reconnaissance participe de l'apprentissage de l'écriture, dans la mesure où l'écriture n'est autre qu'une lecture et une traduction de notre « livre intérieur » :

Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. (...) Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même²⁸².

Le roman de Proust joue le rôle d'un instrument d'optique, permettant à chaque lecteur de déchiffrer son propre livre intérieur, et par là de devenir à son tour auteur. C'est en reconnaissant notre livre intérieur que nous découvrons la possibilité, mais également la nécessité, d'écrire.

Oubli et reconnaissance

La reconnaissance installe peu à peu les thèmes de la mémoire et de l'oubli au cœur de l'esthétique des romans-fleuves. Comme dans *À la recherche du temps perdu*, quelques occurrences de réminiscence s'avèrent porteuses de signification pour une vie entière²⁸³, et

²⁸¹ Maumort, p. 841.

²⁸² *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, t. 4, p. 458.

²⁸³ Voir encore *L'Été*, AE, p. 198-199 : « Mais sans doute il restait de la place pour le rêve : car son regard qui, depuis un instant, flottait loin de la vision présente, fixa, parmi sa brume, un dessin de la tenture que ses mains enroulaient ; et il le reconnut. Un motif de fleurs pâles, presque effacées : ailes de papillon, pétales détachés ? Peu importait ; mais les yeux d'Annette enfant s'y étaient posés, et sur ce canevas ils avaient brodé la tapisserie des jours enfuis. Et cette tapisserie, brusquement, ressortait de la nuit... Les mains d'Annette cessèrent de ranger, son cerveau un moment encore s'obstina à répéter les chiffres, dont il avait perdu le fil, puis se tut. Et Annette, se laissant couler sur le plancher, le front sur le rouleau de tapis, le visage dans les mains, étendue, les genoux repliés, s'abandonnant au vent et au flot, fit voile... Elle ne voyageait pas dans une contrée précise... Une telle masse de souvenirs – (vécus ? rêvés ?) – comment les distinguer ?... Vertigineuse symphonie d'une minute de silence ! Elle contient beaucoup plus que la substance d'une vie. Dans la pensée active, quand la conscience croit prendre possession de notre monde intérieur, elle ne saisit que la crête de la vague, à l'instant où le rayon la dore. La rêverie seule perçoit l'abîme mouvant et son rythme torrentiel, ces graines innombrables charriées par le vent des siècles, semences de pensées des êtres d'où nous sortons et qui de nous sortiront, ce

justifient l'écriture d'un roman-fleuve dépositaire de mémoire. La reconnaissance impose la nécessité d'écrire, pour pérenniser les découvertes esthétiques qu'elle permet. Les romans-fleuves s'écrivent contre l'oubli. Ils sont autant d'exemples privilégiés du roman comme « art de la perte »²⁸⁴, selon l'expression d'Isabelle Daunais. Dans *Les grandes disparitions*, celle-ci met en évidence la fascination du roman pour un passé disparu, qu'il cherche à sauvegarder et à interroger pour comprendre le présent. Le roman est le lieu d'une survivance, si bien que le point de vue qu'il offre sur le présent manifeste un décalage : « l'extraordinaire puissance d'observation du roman viendrait de ce que son regard n'est jamais tourné uniquement vers le présent. Toutes ses découvertes, tout son pouvoir d'évocation comme toute la beauté de son art tiendraient à sa mémoire, c'est-à-dire à la distance et à la réserve depuis lesquelles il observe à la fois le monde toujours nouveau où nous vivons et les mondes anciens qui ne cessent pas de nous hanter »²⁸⁵, écrit-elle. Don Quichotte est la première incarnation de cette fascination pour une vision du monde disparue (en l'occurrence, le référentiel héroïque des romans de chevalerie). Mme Bovary rêvant à un univers romanesque que plus personne ne reconnaît, le Narrateur proustien situant son histoire dans un monde aristocratique et rétrograde permettent au roman de répondre à cette question : « que se passe-t-il lorsque le monde dont on est issu et que l'on reconnaît seul pour sien est un monde disparu²⁸⁶ ? » Le décalage entre temps de l'écriture et temps de l'intrigue, l'éthos anachronique que revendique Maumort, l'identité de survivants que partagent tous les personnages sur lesquels a passé la guerre, confirment la tendance du roman à compenser la disparition d'un monde qui s'efface peu à peu.

Isabelle Daunais montre la progression qui se met en place dans les disparitions successives de plusieurs visions du monde. Disparition de l'héroïsme avec Don Quichotte, puis du concept même d'héroïsme avec Mme Bovary ; de la visibilité du héros avec Raskolnikov, qui ne parvient jamais à établir son statut de héros ; de l'exemplarité du héros dans *Anna Karénine* ; de la possibilité de maintenir son identité par la mémoire collective ou individuelle. Toutes ces disparitions s'accumulent et se prolongent : le roman-fleuve rejoue la perte de l'héroïsme et de l'exemplarité, en annihilant la possibilité de l'action. Cette série de « disparitions » débouche, au tournant du siècle, sur la « découverte vertigineuse » d'un monde « où la mémoire et donc le temps, dans tout ce qu'ils conservaient jusqu'ici de

formidable chœur d'espoirs et de regrets, dont les mains frémissantes se tendent vers le passé ou bien vers l'avenir... Indéfinissable harmonie, qui forme le tissu d'une seconde illuminée, et qu'il suffit parfois d'un choc pour éveiller... Un bouquet de fleurs pâles venait de l'évoquer pour Annette... »

²⁸⁴ I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 8.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

l'identité des êtres et de leur "vérité", dans tout ce qu'ils assuraient de matériellement reconnaissable comme dans tout ce qu'ils ordonnaient, sont à leur tour menacés de disparition »²⁸⁷. Cette volatilité nouvelle du temps, que confirment dans le roman-fleuve le sentiment de la perte de la linéarité progressive du temps et d'impuissance face à la marche chaotique de l'Histoire, se manifeste à travers la volonté de préservation qui anime les personnages. Cette volonté suscite un tropisme du roman vers le journal (Salavin, Antoine, Jallez) et les mémoires (Laurent Pasquier, Maumort), ainsi que la transcription des correspondances et le collage de documents : autant de formes mémorielles, toujours multiples, comme si aucune ne pouvait suffire à assurer la continuité d'une mémoire. C'est à la peur de l'oubli que Maumort attribue l'instinct de « fourmi qui engrange » qui lui fait consigner les moindres détails de sa vie sur des carnets²⁸⁸. C'est de même la peur de la mort, explique Martin du Gard, qui rayonne sur sa vocation entière : « Je m'aperçois que, *toute ma vie*, tout le secret de ma vie (et aussi de ma vocation d'artiste, de ce besoin de survivre), le mobile de tous mes efforts, la source de toutes mes émotions, c'est *la peur de la mort*, la lutte contre l'oubli, la poussière, le temps. C'est la "clef" de Roger Martin du Gard...²⁸⁹ »

Cette angoisse permet de comprendre en particulier ce qu'on pourrait appeler l'aspect pointilliste du roman-fleuve. Si les romans-fleuves construisent en guise d'univers de lecture une constellation étourdissante de détails, comme celle d'*À la recherche du temps perdu*, c'est parce qu'ils se présentent comme de vastes entreprises de lutte contre un oubli généralisé : le moindre détail prend son importance à la lumière de la menace de la perte, et ce d'autant plus que l'oubli déjà à l'œuvre efface toute perspective hiérarchisante ou simplifiée sur les choses²⁹⁰. Et cependant ces mondes fictionnels sont trop peuplés de faits infimes pour pouvoir être mémorisés : le processus de la perte se produit à nouveau à la lecture, et tout disparaît

²⁸⁷ I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 36.

²⁸⁸ *Maumort*, p. 796 : « Dès l'enfance, j'avais la notion douloureuse de la fuite du temps ; j'ai pleuré dans mon lit, certains soirs de fête, au souvenir des joies que la journée m'avait apportées, et désespéré du peu qui m'en restait. J'ai toujours eu cet instinct de fourmi qui engrange, cette horreur du gaspillage et de la destruction, ces velléités de thésaurisation. Accrues peut-être par mon existence nomade d'officier, si peu propice à l'emmagasinement. J'ai passé ma vie à vouloir conserver : je collectionnais des documents, des souvenirs, des lettres, des notes, des photographies, des coupures de journaux, simplement pour empêcher qu'une chose qui a été ne disparaisse, engloutie dans le passé, dans l'oubli. »

²⁸⁹ Fiche de janvier 1918, *Journal*, t. 3, p. 1121. Commentant la note, il précise : « La note de 1918 serait exacte si je remplaçait le mot peur par ceux de *hantise*, *préoccupation constante*, voire *idée fixe*. » (*ibid.*)

²⁹⁰ I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 58-59 : « Les noms dont le sens s'évide, les visages dont les traits ne rappellent plus ceux des ancêtres, les salons rivaux qui s'imitent les uns les autres, les souvenirs de personnes aimées qui peu à peu s'effacent, tout, chez Proust, est menacé d'indistinction, ou plus exactement tout existe au sein ou sous la lumière de cette menace, que le narrateur s'emploie minutieusement à combattre – opération qui n'est pas sans paradoxe, puisque la mise en relief des détails, le soin apporté à ne rien laisser passer, pas même le plus petit objet, pas même un geste de salut, se perdre dans le vague, doivent à cette menace même de trouver leur si grande intensité. »

derrière l'atomisme du détail, comme sur la toile de Maître Frenhofer. Le lecteur n'a guère mieux à offrir au monde qui s'efface que l'oubli, dans la mesure où, comme le rappelle Pierre Bayard, toute lecture est sélection et reconfiguration d'un texte : « la lecture la plus sérieuse et la plus complète s'apparente très vite à un survol, et se transforme après coup en parcours. Il suffit pour en prendre conscience d'ajouter à l'acte de lecture cette dimension que négligent de nombreux théoriciens, celle du temps. La lecture n'est pas seulement connaissance d'un texte ou acquisition d'un savoir. Elle est aussi, et dès l'instant où elle a cours, engagée dans un irrépressible mouvement d'oubli »²⁹¹. Nous oublions à mesure que nous lisons, et nous substituons au texte l'image mémorielle, nécessairement altérée, que nous en préservons. Le texte gagne les limbes de notre mémoire. La lecture, conclut Pierre Bayard, efface le texte autant qu'elle le ravive : « Plus que de lecture, c'est de *délecture* qu'il faudrait alors parler à la suite de Montaigne, pour qualifier ce mouvement incessant d'oubli des livres dans lequel nous sommes entraînés : un mouvement fait à la fois de disparition et de brouillage des références, qui transforme les livres, souvent réduits à leur titre ou à quelques pages approximatives, en ombres vagues glissant à la surface de notre conscience²⁹². »

De ces ombres vagues, Martin du Gard souhaite que subsistent quelques silhouettes nettes, susceptibles de se mêler aux souvenirs vécus du lecteur. Cette opération ne peut avoir lieu qu'à la faveur du travail de sappe de la mémoire et de l'oubli, qui estompent les différences en donnant à toute chose la texture unie du souvenir.

Tu sais comment je veux être jugé : « Lisez-moi, sans juger mon œuvre page par page ; lisez-moi naïvement, sans parti pris ; laissez-vous mener. Et puis fermez le livre. Et, quinze jours après, revenez-y *de mémoire*. Si votre souvenir fait surgir une vision nette des personnages, leurs silhouettes précises, en relief, le grouillement de la vie, un souvenir qui ne soit pas comme le souvenir d'un livre lu, mais le souvenir d'une période de vie précédemment vécue, des personnages qui sont comme des gens qu'on a fréquentés autrefois, alors, cela me suffit, je suis content, j'ai atteint l'idéal de mon effort²⁹³. »

Le lecteur modèle de Martin du Gard doit donc oublier le caractère fictionnel du roman-fleuve, de façon à l'agréger à ses souvenirs, et le reconnaître comme une de ses vies antérieures.

De même qu'il faut accepter d'oublier pour mieux lire, l'oubli est aussi conçu comme un auxiliaire à l'écriture. La disparition, l'oubli, la perte du temps transforment les objets en matériaux pour l'écriture. Le rôle de l'oubli dans l'écriture est par exemple mis en scène par le destin des documents personnels de Maumort. En 1940, les Allemands lui ont volé la

²⁹¹ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, p. 55.

²⁹² *Ibid.*, p. 61-62.

²⁹³ Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 18 octobre 1911, *Journal*, t. 1, p. 357.

cantine contenant ses notes et documents personnels. Quant aux carnets sur lesquels il consignait depuis toujours son journal, on apprend dans les lettres à Gévresin (traces d'une mouture alternative du roman rédigé par lettres) que Maumort les a mis dans une cache creusée dans un mur de cave, et que l'eau a tout infiltré.

Quatre hivers de pluies, quatre ans de fermentation en vase clos, avaient non seulement pourri, décortiqué les emballages, mais imbibé chaque carnet jusqu'au cœur ! Je crois encore, en t'écrivant, sentir cette exhalaison de marécage et mon désespoir me reprend à la gorge... Tu n'as aucune idée de ce que peuvent devenir des papiers qui macèrent quatre années dans de l'eau croupie ! Plus trace d'emballage : les ficelles avaient disparu, comme dissoutes ; le goudron, dénaturé, faisait corps avec la pâte gluante que formaient les cartonnages et les papiers : tout n'était plus qu'un agglomérat de charpie noirâtre, qui collait aux mains comme de la poix, et que nous avons déposé dans une cuve pleine d'eau²⁹⁴.

L'écriture au jour le jour, la fixation immédiate des sensations et affects sur le papier, ne suffit pas. La disparition de cette source est un drame pour le protagoniste, et reflète l'angoisse de la perte de mémoire évoquée plus haut : « Privé de ces carnets, j'ai l'impression d'être dépossédé de moi-même, comme si ma personnalité s'était liquéfiée en même temps qu'eux, et comme si je n'étais plus maintenant qu'une coque vide »²⁹⁵, écrit Maumort. Toujours est-il que le journal de Maumort est recommencé à partir de la guerre et entièrement réécrit, en remontant de l'actualité au passé²⁹⁶. Le journal se transforme donc en *mémoires*, puis en *lettres* (sans que Martin du Gard ait le temps de mener à bien cette dernière modification structurelle)²⁹⁷. La première partie du roman, qui se clôt sur le journal de Maumort, confirme l'importance de la redécouverte distanciée de soi par la lecture et l'écriture, en évoquant le souvenir des lectures des Carnets par Henriette. Maumort insiste sur l'illumination rétrospective que lui fournissaient ces (re)lectures.

Je sortais mon *Carnet* de ma poche, et me mettais à le lire. Chère Henriette ! Je la revois sur sa chaise basse ; la lumière rose de la lampe avivait l'éclat de la carnation et cernait d'un halo son beau visage d'adolescent florentin. Immobile, les yeux baissés sur son ouvrage, elle écoutait sans m'interrompre, sans poser aucune question. Je la sentais émue et frémissante. Un voile se levait pour elle sur ce qu'avait été, pendant cette longue année de séparation, mon existence à Paris, dont mes lettres, pourtant fréquentes, ne lui donnaient que des aperçus fragmentaires et trompeurs. Mais c'est à moi surtout que ces soirées apportaient une révélation ! Je n'avais jamais eu le loisir ni la curiosité de relire ces pages griffonnées au jour le jour. Leur juxtaposition les éclairait d'un jour absolument nouveau. En revivant une à une, à la suite, mes journées d'étudiant, je survolais de façon imprévue le cours de ma vie

²⁹⁴ Maumort, p. 811.

²⁹⁵ Maumort, p. 812. Voir aussi un extrait des Dossiers de la boîte noire, *ibid.*, p. 1017 : « Combien il est étrange qu'après avoir brûlé tout ça, après m'être dépossédé, délivré, libéré de ce passé (auquel j'avais donné une forme, une empreinte par l'écriture) je ne puisse pas me résoudre à cette disparition, à cette dépossession. Combien change ce besoin de repêcher le passé et d'en refaire une nouvelle empreinte. »

²⁹⁶ Voir à ce sujet les notes d'André Daspre aux pages 723 et 794, *Maumort*, p. 1230 et 1235.

²⁹⁷ Voir l'introduction d'André Daspre, « Sur la genèse du roman ».

intérieure, j'en découvrais le mystérieux cheminement, comme ces oueds²⁹⁸ tortueux enlisés dans les sables et à demi souterrains dont seule une photo d'avion rend perceptibles les détours et signale soudain le tracé continu. Que de détails oubliés, que d'incidents significatifs dont ma mémoire n'avait pas gardé trace, m'apparaissaient de nouveau, ressuscités dans toute leur fraîcheur²⁹⁹ !

Le filtre de l'écriture et de l'oubli permet de reconnaître et d'approfondir une perception initialement entravée par un manque de perspective³⁰⁰. La reconnaissance que relate ici Maumort, en ce sens, ne relève ni du retour à l'identique ni des retrouvailles : il s'agit d'un approfondissement de la connaissance, qui permet de donner forme aux faits passés. Le flou de l'oubli doit avoir recouvert le passé pour que ce dernier puisse rejaillir. C'est le même cycle de l'oubli et de la reconnaissance qui fait du livre, pour Proust, un instrument optique. Benjamin souligne le caractère indissociable de la mémoire et de l'oubli dans le travail mémoriel d'*À la recherche du temps perdu* :

Car ce qui joue ici le rôle essentiel, pour l'auteur qui se rappelle ses souvenirs, n'est aucunement ce qu'il a vécu, mais le tissage de ses souvenirs, le travail de Pénélope de la remémoration. Ou bien ne faudrait-il pas plutôt parler d'un travail de Pénélope de l'oubli ? *la mémoire involontaire* de Proust n'est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle en général le souvenir ? Et ce travail de remémoration spontanée, où le souvenir est la trame et l'oubli la chaîne, plutôt qu'un nouveau travail de Pénélope, n'en est-il pas le contraire ? Car ici c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit³⁰¹.

Chez Martin du Gard, ce travail de l'oubli est tout à fait conscient. Le temps représente à la fois l'urgence d'écrire et l'un des principaux auxiliaires à l'écriture. Dans la lettre programmatique à Jean Morand, il rappelle ainsi que « le temps joue un rôle essentiel : il élague et décante. C'est pourquoi la plupart des belles œuvres ne sont pas nées, en général, d'une observation récente et précise, mais de souvenirs anciens, un peu confus »³⁰². C'est pourquoi le paradigme du journal, l'idée de la retranscription quotidienne des événements, ne peuvent tout à fait convenir à la création romanesque. Pour s'approprier comme instrument de

²⁹⁸ Cette image est empruntée à la préface des *Hommes de bonne volonté*, mais peut être recontextualisée par le biais du passé colonial de Maumort.

²⁹⁹ *Maumort*, p. 803.

³⁰⁰ Voir encore *Maumort*, p. 1018 : « Car je m'aperçois, avec le recul, que c'est maintenant seulement que je commence à voir clair dans ce chaos du passé. Les souvenirs, tels que je les écris aujourd'hui, à la lumière du présent, avec la claire conscience de ce qui était et de ce qui est devenu, est *autre* et infiniment mieux vu, *plus vrai*, que ce que je notais alors, au moment même. J'en vois les sources, les origines, les départs, les directions vraies, les mobiles secrets et profonds, qui souvent m'échappaient, j'en vois le contour complet, j'en démêle le véritable sens, et cette compréhension totale qui m'était dérobée par la perspective du présent m'était impossible à l'époque où, en même temps, je notais et vivais ces choses. Je me souviens assez de mes notes d'alors pour sentir combien elles étaient rudimentaires, incomplètes, et *faussées* par la perspective trop approchée. C'est maintenant, avec l'éclairage d'aujourd'hui et la connaissance de ce qui a suivi, que j'approche enfin de ce qui était la confuse vérité d'alors. Je recompose la réalité, telle qu'elle fut et telle que je ne l'apercevais pas. »

³⁰¹ W. Benjamin, « L'image proustienne », *Œuvres*, t. 2, p. 136.

³⁰² Martin du Gard, lettre à Jean Morand de juillet 1942, *Correspondance générale*, t. 8, p. 356-357.

travail le processus *a priori* inconscient de l'oubli, Martin du Gard ruse avec sa propre mémoire :

*Le romancier, en moi, ne se meut à l'aise que dans le passé, dans un monde recréé par le souvenir. D'où mon impossibilité d'utiliser dans mon œuvre les événements, les expériences, les spectacles récents. D'où, également, ma façon de travailler : un premier jet informe que je laisse dormir quelque temps ; et quand j'y reviens, je travaille là-dessus comme sur des souvenirs personnels authentiques ; les scènes que j'ai vaguement imaginées, entrevues, deviennent pour moi des embryons de souvenirs sur lesquels je travaille ensuite comme si je m'appliquais à ressusciter des souvenirs réels, à demi oubliés, que l'effort de l'attention me permettra de faire réapparaître avec tous leurs détails*³⁰³.

Cette fabrique du souvenir est symétrique à celle qu'il souhaite inspirer à ses lecteurs, et que l'on a évoquée plus haut. L'oubli, comme par miracle, donne de la substance à un premier jet toujours insuffisant :

J'y rêve avec application ; je braque dessus toutes mes facultés imaginatives, jusqu'à ce que je me représente à peu près la scène, dans son décor, dans son atmosphère, dans son mouvement, dans son développement ; jusqu'à ce que je commence à entrevoir assez bien les attitudes différentes, les réactions, l'évolution intérieure des personnages. (...) Quand je me sens à sec, je m'arrête ; et, sans me relire, j'enfouis dans un tiroir ces feuillets, « monstre »... (...) Mais, pour moi, ce « monstre » est l'essentiel. Un film, qui jusque-là vaguait dans mon esprit, a pris forme et s'est fixé sur la pellicule. Je le tiens ; je le retrouverai quand les temps seront venus. (...)

Il s'écoule toujours un temps très long avant que je ne revienne à ma scène ; six mois au minimum, parfois un an, voire deux ou plus. Mais, le jour où j'y reviens, je constate inmanquablement le miraculeux phénomène que voici : ce que j'appelle *la collaboration du temps* : le fait d'avoir fixé au vol ce que j'entrevois de ma scène, ce décor, ces personnages, ces gestes, ces ébauches de dialogues, leur a conféré une sorte d'*existence propre*, qui n'a cessé, à mon insu et sans que j'y aie plus jamais repensé (consciemment, du moins), de proliférer comme la larve dans son cocon, de prendre une surprenante *consistance* et cette consistance est exactement celle d'un *souvenir réel*. Oui : dès que je me remets à ma scène, elle se déroule devant moi avec l'intensité et la précision d'un épisode marquant de mon passé³⁰⁴.

Pour l'écrivain assis devant l'écran de la mémoire, la déformation, la mauvaise qualité de l'image elles-mêmes participent à la création. La scène fictive doit rejoindre les scènes passées pour se colorer des imprécisions et des illuminations de la vie. Pour pouvoir écrire, il faut accepter de passer par le double mouvement d'oubli et de remémoration, d'aveuglement et de reconnaissance. La scène ne peut être écrite qu'une fois perdue et retrouvée, après son éclipse par le travail de l'oubli.

Oubli et reconnaissance sont indissociables du processus de la création littéraire et de la découverte de la vocation. Mais ils sont aussi, peut-être, les éléments essentiels du charme du roman-fleuve, dans la mesure où ils font éprouver au lecteur la liberté toute créative qui se

³⁰³ 21 novembre 1940, *Journal*, t. 3, p. 363-364.

³⁰⁴ Martin du Gard, document joint à la lettre de Jean Prévost du 22 mai 1943, *Correspondance générale*, t. 8, p. 800-801.

déploie dans la durée de la lecture. L'oubli permet à chacun de se construire un univers de lecture issu d'un même livre et cependant différent pour chaque lecteur, car tissé de textures diverses : tel lecteur sera hanté par des figures et des couleurs, tel autre par l'écho de phrases ou de sonorités, tel autre par le souvenir de telle ou telle image, tel autre encore par une angoisse ou un optimisme, ou par l'ensemble – mais avec d'infinies variations. Michel Murat montre qu'à la faveur du temps incompressible de la lecture, nous évoluons en liberté dans l'espace des textes :

C'est une des caractéristiques du roman que de se développer dans la durée : durée de la diégèse, durée de la lecture dans les grands romans, durée de la vie dans laquelle nous sommes des lecteurs intermittents. Les livres que nous aimons, nous les avons lus plusieurs fois, à de plus ou moins longs intervalles. La mémoire et l'oubli ont fait leur œuvre, effaçant, reconstituant, déplaçant des perspectives, comme dans les histoires que nous avons vécues sans les fixer et qui sont devenues aussi matière mentale : c'est un décor de portes battantes, où nous sommes sans cesse en train d'entrer et sortir³⁰⁵.

Dans le cas du roman-fleuve comme dans le cas de l'univers proustien, l'oubli du texte n'est pas craint par le lecteur, au contraire : il confirme l'effet-monde suscité par le caractère faussement illimité du livre, et ouvre au lecteur la possibilité d'y retourner indéfiniment dans l'espoir de retrouver, mais aussi de découvrir inlassablement de nouveaux détails. C'est quand un texte parvient à nous convaincre qu'il est potentiellement inépuisable qu'il prend sur nous l'emprise la plus forte. Le roman-fleuve cherche à compenser l'irrépressible force de l'oubli, mais suscite également cet oubli, pour nous permettre de retourner au texte par la suite.

Envers de la reconnaissance, l'oubli est lui aussi au cœur de l'écriture du roman-fleuve ; comme la reconnaissance, il impose à l'auteur la nécessité d'écrire.

³⁰⁵ M. Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Le romanesque*, p. 227.

5.3. ASPECTS MÉTATEXTUELS ET RÉFLEXION GÉNÉRIQUE : L'INSCRIPTION ROMANESQUE D'UNE POÉTIQUE

On a jusqu'ici laissé de côté le lieu de reconnaissance le plus fréquent pour le lecteur : celui de l'identification de différents genres, différents modes ou différents tons, celui de la confrontation entre un horizon d'attente et les confirmations ou les déviations qu'il reçoit au fil du texte – c'est en ce sens Marielle Macé fait de la reconnaissance « un synonyme de l'expérience générique »³⁰⁶. Tout genre, en effet, détermine un ensemble d'attentes et programme des effets de reconnaissance ou de surprise. « De la reconnaissance peuvent découler l'impression du déjà lu, mais aussi le mouvement d'adhésion et le sentiment du vrai. Cette conception de l'expérience générique permet de sortir d'une conception législatrice : tout trait de genre n'est pas une loi, mais l'objet d'une projection, de la mobilisation d'un bloc mémoriel (...), ou d'un vacillement identitaire »³⁰⁷. Les genres littéraires, ainsi, sont dotés d'un répertoire descriptif et non prescriptif : pour reprendre la métaphore de Wittgenstein, le lecteur reconnaît un genre à « l'air de famille » que peuvent partager les textes. Cette image rappelle que comme entre parents la ressemblance n'est jamais systématique, dans la mesure où elle peut être d'ordre sémantique, syntaxique ou pragmatique, porter sur un thème, une forme, un dispositif, un style, etc. Jauss montre que la lecture se fait réflexion critique par la confrontation entre l'horizon d'attente construit par le texte et celui du lecteur :

La fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture, peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidiennes, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. Mais la fusion des horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte du procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle – cependant que le lecteur accepte ou refuse d'intégrer l'expérience littéraire nouvelle à l'horizon de sa propre expérience³⁰⁸.

Le jeu sur le genre est un élément essentiel de la constitution du roman-fleuve en lieu d'un apprentissage littéraire, dans la mesure où le lecteur est continuellement amené à s'interroger sur la pertinence des choix stylistiques et narratifs. Or le roman-fleuve met en scène ces choix, en envisageant des déviations, que ce soit par le biais d'insertions ou

³⁰⁶ M. Macé, *Le genre littéraire*, p. 240.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 241.

³⁰⁸ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 259.

d'emprunts de registres ou de modes, et en exhibant le caractère plastique et hospitalier du genre romanesque. Il travaille par l'intermédiaire du lecteur et de la reconnaissance générique à sa propre définition – ce qui est d'autant plus nécessaire, rappelle Duhamel dans l'*Essai sur le roman*, que le roman en général échappe à toute détermination générique précise :

Jamais la définition du roman n'a été plus vague qu'à l'heure actuelle. Il semble qu'en raison même de la faveur dont il jouit auprès du public, le roman accueille toutes les épaves. Obèse, apoplectique, informe, monstrueux, il fait ventre de toutes les nourritures. Sans grand espoir d'être complet dans mon énumération, je distingue les variétés suivantes : historique, didactique, satirique, psychologique, lyrique humoristique, pastoral, philosophique, politique, moral, religieux, fantaisiste, social... Le roman est encore, au besoin, d'aventures, de mœurs, d'intrigues, de cape et d'épée, voire cinématographique³⁰⁹.

Un dialogue entre les genres, par l'emprunt à différents registres ou modes³¹⁰, se déploie dans l'espace accueillant du roman-fleuve. Loin de constituer un handicap, ce flou notionnel est renversé positivement en multiplicité de moyens. C'est peut-être justement cette polyvalence de l'écriture romanesque que le roman-fleuve s'attache à démontrer. Le choix du retour à un roman de facture relativement traditionnelle s'impose en effet à Martin du Gard et Jules Romains après d'autres aventures génériques, du « tréteau » et de la farce à la forme hybride, dialoguée, de *Jean Barois*, et de la poésie unanime aux pièces sur l'imaginaire collectif, de *L'Armée dans la ville* à *Knock* et *Donogoo*. Tous deux insistent sur la pluralité de moyens techniques que leur offre le roman, Jules Romains soulignant par exemple la polytonalité romanesque :

Ici encore songez à la commodité relative du roman. (...) Si j'ai besoin de décrire ou d'expliquer un état de conscience subtil, ou nouveau, que la conversation ordinaire est bien incapable d'énoncer ; si je veux montrer l'influence d'un milieu sur mes personnages, porter la lumière dans leur passé ou dans leur inconscient, si je veux faire sentir la continuité, l'enchaînement ou le contraste des actions à travers les jours et les années, j'ai à portée de main tous les moyens possibles, je puis prendre tous les tons, toutes les attitudes, tous les styles : celui du conteur, celui de l'historien, celui du moraliste, celui du philosophe et du théoricien scientifique, celui du prosateur orné, celui même du poète³¹¹.

Tous ces tons ou postures de discours, délégués au narrateur ou à un personnage, se retrouvent de fait dans *Les Hommes de bonne volonté*. Dans son élan inclusif, le roman-fleuve semble aller à l'encontre de ce que Gide fait définir à Édouard comme le « roman pur », c'est-à-dire une forme purgée de tous les éléments qui peuvent sembler issus d'autres logiques

³⁰⁹ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, p. 50.

³¹⁰ Je m'appuierai plutôt sur la définition que donne Fowler du mode, que l'on peut abstraire à partir d'un genre, et que Marielle Macé glose en ces termes : « les modes définissent non des groupes mais une qualité extraite d'œuvres représentatives d'un genre ; ils ne dénotent jamais une structure externe, ni une taille, mais une coloration » (*Le genre littéraire*, p. 238). Le mode vient souvent qualifier un genre et nuancer son identité.

³¹¹ Conférence de Jules Romains sur « Le Théâtre et les autres genres », citée par J. Robichez dans « Jules Romains et le théâtre », *Actes du colloque Jules Romains, Cahiers Jules Romains n° 3*, Paris, Flammarion, 1979, p. 110-112.

génériques³¹². Au contraire, le roman-fleuve charrie toutes les scories possibles. La tentative première de Martin du Gard, au reste, était de faire du roman « objectif » où le narrateur s’effacerait entièrement derrière un collage de tous les genres³¹³.

Le roman-fleuve est donc le lieu privilégié où s’expriment ce que Bakhtine appelle les « genres intercalaires », une manifestation de la polyphonie et du dialogisme³¹⁴ qui définissent à ses yeux le roman : « n’importe quel genre peut s’introduire dans la structure d’un roman, et il n’est guère facile de découvrir un seul genre qui n’ait pas été, un jour ou l’autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique »³¹⁵. On suppose donc que ces genres intercalaires prennent la forme d’insertions qui se détachent aisément pour le lecteur sur l’ensemble du texte. Mais les « genres intercalaires », comme la confession, le journal intime, le récit de voyage, les lettres, peuvent s’élargir à la structure entière du roman, ce qui donne lieu à une interaction générique beaucoup plus serrée. Bakhtine ne conçoit pas l’écriture du

³¹² Édouard écrit dans son carnet : « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art, comme partout, la pureté seule m’importe) ait à s’en occuper. » ; Gide, *Romans*, p. 990. Voir aussi le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 58-59 : « Balzac, s’il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêla au roman et y annexa, et y amalgama, le plus d’éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman ; de sorte que la masse de ses livres reste à la fois une de choses les plus puissantes mais bien aussi les plus troubles, les plus imparfaites et chargées de scories, de toute notre littérature. » Mais Édouard n’arrivera jamais à écrire ce roman pur. Voir Sébastien Hubier, « Récits croisés et “roman pur” : épuration et hybridation générique chez Gide et Proust. », *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, dir. Hélène Baby, Paris, L’Harmattan, 2006, p. 251-265.

³¹³ « Toi, tu le connais, cet idéal ; tu as été le seul, avant mon mariage, à saisir ce que je rêvais de faire : le roman objectif, où la personne du romancier disparaît entièrement, où l’action n’est pas racontée comme dans le Flaubert, le Daudet, le Maupassant, mais saute aux yeux, par scènes détachées, par taches de vie, par fragments pris sur le vif, un bout de conversation, une lettre, un geste, un monologue pensé (c’est le plus dur, celui-là), une description exacte d’un décor, un portrait, une biographie. Puiser dans tous les genres littéraires, y prendre, dans chacun, ce qui rend le mieux la vie, et juxtaposer tout cela sans transition... » ; Martin du Gard, lettre à Marcel de Coppet du 8 mai 1906, *Journal*, t. 1, p. 189.

³¹⁴ « Le roman c’est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d’un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) ; chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l’auteur et des narrateurs, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d’elle admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman. » ; M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 88-89.

³¹⁵ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 141.

roman en dehors de ce dialogue générique : « Chacun de ces genres possède ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Le rôle de ces genres intercalaires est si grand que le roman pourrait paraître comme démuné de sa possibilité première d'approche verbale de la réalité, et nécessitant une élaboration préalable de cette réalité par l'intermédiaire d'autres genres, lui-même n'étant que l'unification syncrétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers³¹⁶. » Il illustre en ceci le « principe de contamination » et « l'économie du *parasite* »³¹⁷ qu'évoque Derrida dans « La loi du genre », concluant qu'« un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance »³¹⁸. Il faut donc s'attacher aux enjeux et aux fonctions de ces participations multiples.

Il s'agit de réfléchir à l'inscription, dans le texte même du roman-fleuve, d'une poétique en termes narratifs et stylistiques. Si une théorie du roman-fleuve est fournie, celle-ci s'inscrit en termes narratifs dans les textes mêmes³¹⁹. Le roman se présente, selon Bakhtine, comme un laboratoire permettant de confronter les registres ou les modes qui y sont importés : « Le verbe romanesque est toujours autocritique. (...) Tous les moyens directs de représentation et d'expression de ces genres, et ces genres en eux-mêmes, en entrant dans le roman y deviennent objets de représentation. Dans le roman tel qu'il se présente, tout discours direct – épique, lyrique, dramatique – s'objective plus ou moins, devient même limité, et, fréquemment, comique, du fait de cette limitation de sa représentation³²⁰. » On voudrait conclure cette étude en étudiant le roman-fleuve comme le laboratoire d'une réflexion générique narrativisée, ou incarnée par l'affrontement d'histoires potentielles.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ J. Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 256. *A priori*, la séparation des genres interdit de les mélanger, ce qui dénaturerait leur identité ou leur pureté. Cependant, il n'est pas évident que cette prescription puisse être respectée : « Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres ? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination ? » (*ibid.*, p. 254).

³¹⁸ J. Derrida, « La Loi du genre », p. 264.

³¹⁹ Chez Proust, de même, la théorie du roman est inséparable de son illustration. Jacques Neefs montre que le roman proustien réalise petit à petit, en se déployant dans le temps long, le programme esthétique qu'il déroule. Il insiste sur la « lenteur performative » qui lui permet de construire une architecture interne progressive, fondée sur la multiplication des échos, ainsi que sur l'écriture germinative d'une œuvre qui s'écrit « selon sa nécessité interne ». « La poétique explicite de l'œuvre s'effectue comme une formulation de la poétique "insciente" de son écriture », conclut-il. Voir J. Neefs, « Le roman et sa réflexion critique au XX^e siècle », *Point de rencontre : le roman*, p. 139.

³²⁰ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 409.

L'appel à la reconnaissance générique et à la lecture réflexive se manifeste de la façon la plus claire dans le développement de fictions secondes ou de textes inscrits, sous forme achevée ou fragmentaire. Il s'agit de montrer comment le roman-fleuve exhibe ses « textes possibles », les « affabulations » de l'auteur ou des personnages qu'il a fallu réfréner. Le texte est ainsi le lieu du développement de plusieurs fantômes ou potentialités du texte, à la fois exhibés et niés, dans la mesure où leur caractère délimité suggère que ces orientations génériques sont impossibles à maintenir. Ce sont autant de traces d'autres manières d'écrire le texte. L'étude suivra ici les contours de ces déviations génériques, en s'attachant tout d'abord à celles qui relèvent de l'insertion textuelle, puis en examinant les interactions plus diffuses qui se jouent par les emprunts à d'autres registres, modes ou tons.

5.3.1. Insertions génériques : miroirs et anti-miroirs

Dominique Maingueneau inclut dans le dispositif pragmatique du texte littéraire ce qu'il appelle les « miroirs légitimants », divisés en deux sortes opposées : « miroirs qualifiants » et « anti-miroirs »³²¹. Fragmentaires, isolés et cernés dans le texte, les miroirs s'en détachent – comme les *Mille et une Nuits* se détachent dans *À la recherche du temps perdu*, parce qu'elles sont illustrées sur les assiettes pendues au mur³²². Les miroirs qualifiants sont des mises en abyme, reflets transposés du texte (comme les compositions de Jean-Christophe, ou « La Laitière et le pot au lait » pour *Le Désert de Bièvres*³²³) ou allusions aux sources intertextuelles (comme la convocation de Rousseau et Baudelaire pour définir l'univers intellectuel de Jerphanion et Jallez). Dans le roman-fleuve, il semble à première vue qu'on ait essentiellement affaire à des anti-miroirs, comme le prédit Hamon dans « Un discours contraint »³²⁴, mais il semble réducteur de leur accorder une valeur purement

³²¹ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, p. 169.

³²² Dominique Jullien détaille les modes de présence des *Mille et une Nuits* et des *Mémoires* de Saint-Simon dans *Proust et ses modèles*.

³²³ Laurent rapporte ainsi une lettre de Justin, encore dans l'enthousiasme premier de son projet de phalanstère : « Il m'écrivit, le lendemain, car il ne pouvait venir me voir, une lettre brève, rédigée comme un bulletin de victoire. Je l'ai gardée. Je la relis parfois. Elle se termine ainsi : *La question de la nourriture est presque résolue, grâce au potager, qui est vaste, et au verger qui comporte de nombreux arbres en plein rapport. J'ai trouvé tous les renseignements auprès des spécialistes de l'endroit. On pourra même avoir, au prix d'un très petit effort, des poules, des lapins, peut-être un cochon, peut-être une chèvre. On peut songer à une vache, car elle peut donner du fumier, m'a-t-on dit, plus qu'elle ne coûterait de nourriture...* Dois-je avouer que, la première fois, je lus cette lettre charmante sans songer à La Fontaine ? » ; *Le Désert de Bièvres*, CP, p. 532.

³²⁴ Il évoque ainsi le refus du romanesque dans le roman réaliste : « Cette thématique "romanesque", si elle apparaît, sera "mise à distance" dans un ailleurs textuel ; elle s'incarnera dans l'apparition ou la citation de tel ou tel ouvrage célèbre qui sera implicitement ou explicitement tourné en dérision : tel *Jocelyn* de Lamartine qui

parodique. La comédie de Molière, ainsi, est dans *La Chronique des Pasquier* un miroir qualifiant. Joseph conseille Laurent sur l'art de donner toujours à son interlocuteur un titre supérieur à celui qu'il a effectivement. Duhamel délègue alors à Laurent le soin de signaler la référence :

— Tu sais, fit Laurent, qu'une scène tout à fait analogue a été composée par Molière. Ce que tu viens de me raconter là, c'est dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à quelques mots près. Joseph éclata de rire, puis il reprit avec naturel :
— Eh bien ! tu vois, moi aussi je suis un poète³²⁵.

Ce qui lui permet d'indiquer un emprunt plus important : Joseph est le bourgeois gentilhomme de Duhamel³²⁶.

Les miroirs peuvent être rapprochés du phénomène de la digression, puisqu'ils constituent des entités étrangères ou parasites. D'après Randa Sabry, « La digression est de tous les genres, mais elle a ceci de particulier, dans un texte, qu'elle y représente toujours l'*autre* genre³²⁷. » La digression, parce qu'elle est circonscrite, montre aussi les limites du genre et aide à délimiter son territoire :

une digression est un effet discursif par lequel, outrepassant son propos initial ou en cours, un texte est amené à *trahir* ses limites. Ceci en faisant jouer le verbe trahir dans les deux sens : celui de l'abandon, le texte renonce à ses premières frontières, les enfreint, les transgresse, cesse d'être fidèle aux contraintes de son projet de départ, pour s'étendre à de nouveaux espaces ; mais du même coup – et trahison signifie alors manifestation –, ces limites premières, le texte les montre, les marque, les révèle, tout en s'attachant à réaffirmer ou à moduler son propos et à s'expliquer sur les ajouts qu'il lui apporte³²⁸.

apparaît sur une table de cuisine de *Pot-Bouille* de Zola, *Lucie de Lamermoor* à Rouen dans *Madame Bovary*. Le discours réaliste, ne pouvant, on l'a vu, se situer par rapport à un *genre* historiquement défini et institué (du moins avant le XIX^e siècle), se situe et se définit en intégrant ce qu'il estime être ses contraires "littéraires" et en les niant ou les ridiculisant. » ; Ph. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, p. 152. Il souligne également le goût des personnages zoliens pour la construction fictionnelle, de l'hypothèse à l'hallucination : « Ces personnages délégués à la création de "personnages", fabricants de "contes" ou de "légendes", sont donc le lieu d'une intéressante surdétermination sémantique dans le système des personnages zoliens : leur goût pour la fiction les déréalise, en fait des personnages doublement fictifs, et en même temps ils s'assimilent par là-même à une fonction et une pratique bien réelle, celle du romancier lui-même. » ; Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p. 46.

³²⁵ *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 380-381.

³²⁶ Encore une fois, celui-ci s'avère plus proche de Balzac, avec qui il partage l'idée de « comédie humaine ». Balzac travaille aussi à une importante variation générique, qui tient en particulier au dialogisme et à la polyphonie de l'ensemble (le tout étant quand même contrôlé par un narrateur ironique et tout-puissant) : journal, roman épistolaire, lettre-confession, narrations à la troisième personne, nouvelles, etc. La réflexivité est la plus nette dans *Modeste Mignon*, *La Muse du département* et *Illusions perdues*. Dans *Illusions perdues*, on a affaire à un catalogue de formes littéraires, dont certaines sont rejetées et dont certaines servent à définir les ambitions esthétiques de Balzac (en particulier la leçon de littérature donnée par d'Arthez). À la limite, tout ce qu'écrit Lucien aurait pu être écrit par un Balzac jeune. C'est un apprentissage littéraire qui est mis en scène sur le mode parodique. On peut y voir une forte dimension satirique, voire une dénonciation en ce qui concerne les écrits journalistiques. Ce sont des formes littéraires qui incarnent autant de tentations surmontées ou de tentatives dépassées.

³²⁷ R. Sabry, *Stratégies discursives*, p. 236.

³²⁸ *Ibid.*, p. 213.

Dans *Lector in fabula*, Eco fournit un modèle d'interaction générique comparable, mais plus large. Il note qu'il se produit au cours de la lecture une « inférence de scénarios intertextuels ». De précision et de volume variable, ces scénarios peuvent aller du motif (l'animal adjuvant dans les contes, l'enlèvement de la jeune fille) à la scène (le combat de tartes à la crème dans la *slapstick comedy*)³²⁹. La notion de « scénario » permet aussi de prendre en compte les états possibles de la *fabula* forgés par les personnages eux-mêmes, qu'Eco nomme *attitudes propositionnelles* : « Les états successifs de la *fabula* doivent confirmer ou infirmer ces prévisions des personnages³³⁰. », précise-t-il. Le texte se déroule, comme chez Sartre et jusqu'aux réflexions de Raphaël Baroni, grâce à une négociation perpétuelle du texte avec les prévisions des personnages et du lecteur. La fréquence de la référence à l'activité imaginative des personnages ancre dans le tissu romanesque un ensemble de textes possibles portés par les ces derniers – et ce d'autant plus, rappelle Hamon, que le personnage est soumis à une hérédité intertextuelle et prédéterminé par des scénarios déjà formés : « Tout autant que des paysages “réels”, le personnage traverse des “paysages génériques”, et une hérédité textuelle le régit tout autant que la fameuse hérédité physiologique³³¹. » Le personnel romanesque se double donc d'un ensemble de fictions secondes, qui prennent toutes sortes de formes, de la rêverie à l'ekphrasis³³². Le roman-fleuve fait place à de multiples fictions internes, traces de textes potentiels. Le texte définit peu à peu la singularité d'une poétique propre en exhibant les divers fantômes textuels qui n'ont pu y trouver place. Il construit ainsi sa propre justification.

Formes brèves enchâssées : microfictions critiques

Les microfictions, forgées le plus souvent par les personnages, posent la question du rapport du roman-fleuve au romanesque³³³. Elles contribuent donc à isoler le roman-fleuve

³²⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, p. 101-103. Le scénario intertextuel prescrit « une série de “cas”, à savoir le nombre des acteurs, les instruments, les types d'action, les propos » (p. 103-104).

³³⁰ *Ibid.*, p. 199.

³³¹ Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p. 55.

³³² « Le texte zolien est rempli de la rumeur de ces fantômes, de ces personnages de la littérature et de la fiction (voir les “fictions” et les “romans” du juge Denizet dans *La Bête humaine*) qui entourent le personnage Rougon ou Macquart dans son action, qui peuplent son milieu de meubles particuliers (livres, bibliothèques dépareillées, affiches, images et tableaux “avec personnages”) et de constructions particulières (fictions, imaginations, rêves, traumatismes, souvenirs, hypothèses, comparaisons, “homme de paille” et “prête-noms” de Saccard, les diverses femmes mortes des “légendes”, etc.) » ; Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, p. 318.

³³³ Je renvoie à nouveau au collectif dirigé par D. Leclercq et M. Murat, *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, ainsi qu'aux travaux récents d'Alain Schaffner. On retient ici la définition du romanesque par J.-M. Schaeffer, reprenant les catégories proposées dans le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau : primauté de l'affectif dans l'enchaînement causal de la narration, caractère extrême des personnages et

comme un sous-genre, ou (dans l'esprit des auteurs) à définir plus étroitement le répertoire générique du roman. Les personnages des *Hommes de bonne volonté*, notamment, se font les porte-parole d'un refus du romanesque, et contribuent ainsi à maintenir l'univers du roman-fleuve dans les limites de la vraisemblance et du probable. Françoise tue dans l'œuf les romances étudiantes, déclarant à son amie Margot :

J'imagine bien ce pauvre Tanguier me disant un jour : "Mademoiselle... c'est plus profond que je ne croyais... Je me sens pris pour toute ma vie... Je sais bien que je suis encore beaucoup trop jeune, et que je n'ai pas de position. J'attendrai. Je travaillerai..." Brr ! Cela me rappelle ces romans qui se passent dans une arrière-cour, avec de la pluie, de la pluie et des enfants scrofuleux, et le mari qui n'a pas de chance³³⁴.

Même distanciation chez Haverkamp, partant à la recherche de l'âme sœur : « Je ne veux pas tomber dans la petite ouvrière... Je ne me fabrique pas une romance de carrefour. Tout cela doit rester dans le bon sens, dans les possibilités normales de la vie³³⁵. » Les attitudes propositionnelles des personnages mettent ainsi à jour une tension interne à un roman qui essaie de se définir en dehors du romanesque, et rejette la vision du monde inhérente au roman idéaliste au sens de Pavel – alors que du point de vue formel il regarde dans leur direction, cherchant à renouer avec un élan et une générosité narratifs. Même la jeune mère anonyme à qui l'abbé Jeanne vient faire une visite de charité n'assume pas le caractère outré et artificiel des codes romanesques. « Elle se rappelle vaguement le Notre-Père, au moins les premières phrases ; et elle se mettrait bien à les dire tout haut comme pour offrir son cœur ; mais elle est aussi une petite Parisienne des faubourgs, ironique et fine, qui se défie de l'emphase dans la vie, qui ne l'apprécie que dans les romans-feuilletons et les romances. Elle rougirait de honte, si elle se croyait suspecte de chercher un effet, tandis que le sentiment le plus vrai lui étreint la poitrine³³⁶. » Le romanesque est associé ici au bovarysme et au jeu d'acteur, et à ce titre refusé. Il faut cependant s'interroger sur la portée de cette mise à distance, dans la mesure où Haverkamp comme Françoise reçoivent pour finir un destin particulièrement romanesque – Haverkamp se décidant à organiser sa propre disparition et monter de toute pièces un faux accident d'avion pour pouvoir reprendre une nouvelle vie avec l'élue de son cœur³³⁷. L'élément décisif semble être le regard ironique et auto-dérisif dont font preuve les personnages : le romanesque peut effectivement envahir l'espace du roman-fleuve, à partir du moment où un regard distancié, une rhétorique de l'ironie, sont partagés par

des actions, saturation événementielle, et caractère anti-mimétique. Voir J.-M. Schaeffer, « Le romanesque », <http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm> (page consultée le 20 septembre 2010).

³³⁴ *Les Travaux et les joies*, HBV 4, p. 207.

³³⁵ *Françoise*, HBV 4, p. 762.

³³⁶ *Mission à Rome*, HBV 2, p. 1000.

³³⁷ Voir *Françoise*, HBV 4, chapitres 14 et 15.

narrateur, personnage et lecteur. Cette lecture ironique des événements rend d'autant plus précieux les moments d'abandon au romanesque qui se jouent dans *Françoise*, avec les deux idylles d'Haverkamp et de Jallez – personnages auparavant publics, qui basculent vers la sphère privée et intime.

L'exemple le plus spectaculaire de l'insertion de ces microfictions en « miroir », détachées stylistiquement du texte, est la nouvelle écrite par Jacques lors de sa fuite à Genève, et qui donne son titre à *La Sorellina*. La lecture de ce texte paru dans une revue littéraire prôtée par Jalicourt remet Antoine sur les traces de son frère. Le différentiel générique se creuse par le travail du style entre la nouvelle et le roman cadre. La nouvelle est définie par Jean-François Massol comme la construction d'une scène fantasmagorique et unique, qui est donc climactique. Il l'oppose au roman-cadre par son unité d'action, et par la subjectivité essentielle du narrateur, qui vient déformer l'univers dépeint et l'ajuster à ses désirs³³⁸. C'est donc pour lui un anti-miroir, et la représentation d'une hantise surmontée. Cependant, la portée de cette nouvelle imaginaire n'est pas univoque, et ne permet pas la lecture parodique qu'appelle par exemple le pseudo Journal des Goncourt, monument d'auto-dérision inscrit dans *Le Temps retrouvé*.

Cette nouvelle constitue pour commencer une capture précise des orientations stylistiques d'une certaine avant-garde. À partir d'une étude stylistique très précise, Julien Piat établit l'historicité de ce style, effectivement proche des avant-gardes de 1910, aussi bien que des *Nourritures terrestres* (qui déconcertent le jeune Jacques, mais sont le livre de chevet de Daniel). Il met en évidence les éléments linguistiques d'un style qui imite l'écriture moderniste (flou de la *deixis*, effacement des déterminants, importance de la substantivation, marqueurs de la subjectivité et écriture par « touches », mimant un profond lyrisme)³³⁹ – une écriture à la fois subjective et « phénoméniste », multipliant les notations visuelles. La nouvelle de Jacques est la photographie d'un moment esthétique caractérisé par une subjectivité à la scénographie paradoxale, qui s'exprime sans recours à la première personne.

³³⁸ J.-F. Massol, « La nouvelle et le roman-fleuve », *Poétique*, n° 81, 1990, p. 74 : « À une telle position générique, le roman-fleuve s'oppose diamétralement : loin de proposer continûment le même parcours, il l'élargit, englobe, intègre. Son système d'énonciation par narrateur absent en fait un récit de l'objectivité affirmée. Sa formule, issue des modèles flaubertien et tolstoïen, l'apparente partiellement au roman naturaliste. Au cœur de l'œuvre, pourtant, la nouvelle vient marquer la hantise de la subjectivité comme source de l'écriture, manifestation d'un désir qu'il convient de satisfaire plus indirectement, par un jeu habile de dénégation. L'ampleur du roman-fleuve et sa complexité sont le prix à payer pour cette opération. » Rappelons cependant qu'on ne peut pas dire que le narrateur des *Thibault* soit absent : c'est un narrateur dont l'ironie féroce imprègne toute la narration.

³³⁹ Voir J. Piat, « *La Sorellina* : le style comme effet autobiographique », *Roger Martin du Gard et le biographique*, dir. H. Baty-Delalande et J.-F. Massol, Grenoble, Ellug, 2009, p. 76-77.

Tout en identifiant l'omniprésence de cette subjectivité, et en reconnaissant avec certitude dans la nouvelle « un ramassis de souvenirs »³⁴⁰, Antoine méconnaît cet arsenal ou ce « patron » stylistique, ce qui le conduit à interpréter le texte entier en assimilant auteur et narrateur.

La scénographie de la nouvelle montre un lecteur attaché à l'expression de l'intime, et tombant dans le piège de la lecture biographique. Le texte enchâssé n'est pas retranscrit dans son intégralité, mais par fragments, et entrecoupé par les commentaires d'Antoine. Martin du Gard met ainsi en scène le rythme de cette lecture biographique, tendue vers la découverte des éléments qui ont causé la disparition de Jacques. La subjectivité du lecteur³⁴¹ joue en fait un rôle tout aussi essentiel que celle du narrateur dans l'élaboration du sens. L'agacement d'Antoine vis-à-vis des maniérismes de cette écriture, qui lui fait sauter impatientement les descriptions (p. 1174), correspond aux conceptions esthétiques de Martin du Gard. Le personnage est cependant happé par un récit qu'il parcourt fiévreusement et dans le désordre. Voici par exemple la réécriture par Jacques de la scène où il surprend Jenny au piano, la sensualité de l'épisode étant nettement accentuée par rapport à *La Belle Saison* :

Le visage impudemment découvert. Paupières qui battent, bouche tendue, tout n'est qu'aveu. L'âme est dessous ce masque, l'âme et l'amour sont ce masque même. Solitude transparente, secret surpris, viol, étreinte dérobée. Elle joue. La volute des sons s'enroule à cet instant merveilleux. Sanglot vite étouffé, détresse qui s'allège et plane et demeure suspendue avant de se résoudre miraculeusement dans le silence, comme dans l'espace un vol d'oiseaux, fuyant³⁴².

La réaction brutale d'Antoine coupe court à ce lyrisme : « Littérature, littérature ! Ce parti-pris de touches brèves et brutales est exaspérant³⁴³. » Cependant, la curiosité aidant, les extraits s'allongent, jusqu'à la scène climactique et incestueuse de la roseraie, entre le héros et sa jeune sœur. Scène qu'Antoine prend pour argent comptant, reconnaissant la couleur des roses pourpres et noires – alors que ce commentaire métatextuel devrait l'avertir : « *Alors, ce geste romantique. Annetta saisit la gerbe, la secoue. Un vol de pétales couvre l'herbe foulée qui garde l'empreinte d'un seul corps.* » (p. 1186).

Le récit moderniste de Jacques voit consommer l'union entre Gise et lui-même, alors que ce n'était pas concevable dans *La Belle Saison*. Antoine croit à la véracité de ce récit, parce qu'il a oublié que son frère et sa sœur adoptive sont des personnages de roman réaliste,

³⁴⁰ *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1175.

³⁴¹ Sa lecture s'attache à l'évaluation des personnages : un portrait acéré du père le met d'autant plus mal à l'aise qu'il en reconnaît la véracité, et il attend avec impatience d'être mentionné à son tour (*La Sorellina*, O.C. 1, p. 1176-1178).

³⁴² *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1180.

³⁴³ *Ibid.*

et en tant que tels conformes à une certaine bienséance. Le texte invite à confronter différentes possibilités narratives liées à différents genres, et par la cohérence de ses choix narratifs rappelle les termes du pacte de lecture. Raphaël Baroni souligne ainsi la fonction de la transgression générique comme révélateur du genre, précisément dans la mesure où l'usage « piégé » des orientations génériques, contribuant à tromper le lecteur pour mieux le détromper par la suite, laisse une impression forte :

Le savoir générique oriente la lecture comme une boussole, et il peut tout aussi bien servir à trouver son chemin à travers les dédales d'un texte, qui serait autrement incompréhensible, qu'à tomber dans une impasse ourdie par l'écrivain. (...) L'usage coopératif de la médiation générique ne laisse que peu de traces dans notre mémoire, mais l'usage piégé, à l'inverse, souligne de manière éclatante les présupposés qui nous ont conduits dans une impasse : la transgression générique est par conséquent un révélateur efficace du genre, et peut-être est-ce même son mode d'existence dynamique³⁴⁴.

Pour autant, la nouvelle de Jacques ne relève pas seulement du fantasme : c'est une réécriture en miniature d'un pan de *La Belle Saison*, marquée par un filtre romanesque. Même si le récit dévie par rapport aux choix de Martin du Gard, déléguer l'écriture à Jacques permet de livrer un symbolisme plus appuyé, mais non illusoire. Le personnage démontre sa maîtrise d'un code connotatif plus discret dans le roman cadre. Ce code est aussi la trace d'une lucidité et d'une sincérité plus complètes du narrateur. La caractérisation initiale de Sybil, reflet de Jenny, tente de rendre compte de son caractère inaccessible et de sa mélancolie : « *Ses gestes, songe-t-il, ne demanderaient qu'à être gracieux, mais elle ne consent jamais à elle-même* »³⁴⁵, ou encore la répétition de cette précision : « *Elle est anglaise et protestante* »³⁴⁶. Pour finir, le narrateur livre une clef interprétative de la relation entre Jacques et Jenny, que viendra confirmer *L'Été 1914* : « *Sybil irréaliste et lointaine, comme une héroïne qu'il aurait aimée, dans un livre*³⁴⁷. » Jenny est comme Jacques un personnage inadapté à son univers réaliste : elle relève presque trop du romanesque³⁴⁸ pour que l'idylle qui se noue brièvement puisse s'imposer. La promesse de cette idylle prend un tour onirique, à la lumière de la lune : « *Un soir pareil, un soir de lune. Sybil était venue le reconduire. Son ombre nette se découpait sur le crépi blanc. Il a osé, il s'est penché brusquement, il a baisé sur le mur son profil, elle a fui. Un soir pareil*³⁴⁹. » Mais cette scène n'est pas rêvée : c'est une réécriture de *La Belle Saison* :

³⁴⁴ R. Baroni, *La tension narrative*, p. 248.

³⁴⁵ *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1174.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 1190.

³⁴⁸ Rappelons que sa vie a été sauvée par un miracle, lors d'une scène fantastique orchestrée par le pasteur Gregory, dans *Le Cahier gris*.

³⁴⁹ *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1191.

Alors, sur le mur étincelant de lune, il aperçut l'ombre de la jeune fille, son profil, sa nuque, la torsade de ses cheveux, le menton, jusqu'à l'expression de sa bouche, – silhouette d'un noir de velours, d'une impeccable netteté. Il la désigna du doigt. Une idée folle traversa son esprit : et, sans vouloir réfléchir, avec cette audace que seuls peuvent se permettre les timides, il se pencha vers le mur et baisa l'ombre du visage aimé³⁵⁰.

Cette scène particulièrement romanesque puise en réalité dans une scène de rencontre qui ne l'est pas moins, et dont elle reconduit la sensualité inattendue de façon atténuée : celle où Félix de Vandenesse, à l'ouverture du *Lys dans la vallée*, embrasse les épaules d'une belle inconnue, Madeleine de Mortsauf. Le personnage de Jenny et sa relation avec Jacques sont donc marqués par un romanesque authentique, qui leur donne un caractère légèrement dissonant dans l'ensemble, et rend impossible la concrétisation de leur idylle.

La nouvelle écrite par Jacques donne à la fois une relecture de *La Belle Saison*, dont elle révèle le contenu latent, et un point de comparaison esthétique. Entre rejet et admiration, la nouvelle pose le problème d'une alternative radicale, et non seulement parodique, à l'écriture³⁵¹. Reste son artifice irréductible, qui est ressenti comme tel par Gide. Sceptique vis-à-vis de cette expérience, celui-ci écrit à Martin du Gard qu'on « voit [ses] mains » dans ce tour de passe-passe³⁵². La nouvelle reste à ses yeux un corps étranger dans le cours du roman, car la voix du personnage ne se fond pas dans l'ensemble. Mais il semble que ce soit là, précisément, ce que Martin du Gard s'est efforcé d'accomplir : l'écriture cherche ici une altérité radicale, susceptible de maintenir l'illusion d'une indépendance du personnage. La manœuvre permet également à l'auteur de montrer sa compréhension des enjeux esthétiques des années précédant la guerre. La nouvelle constitue ainsi une création hétérogène à un texte dont elle ne partage pas les présupposés, mais qu'elle éclaire d'une lumière nouvelle. Le personnage projette un monde alternatif, marqué par des influences littéraires opposées à celles de l'auteur, mais qui entre en résonance profonde avec le roman cadre. La fin de *La Sorellina* parachève la figure de Jacques en vagabond rimbaldien, homme aux semelles de vent dont l'errance est ici présentée comme euphorique – alors que son incapacité à se trouver une place prendra pour finir une dimension tragique :

Ici, la vie, l'amour sont impossibles.

Adieu.

Attrait de l'inconnu, attiré d'un lendemain tout neuf, ivresse. Oublier, recommencer tout.

Demi-tour. Filer jusqu'à la gare. Le premier train pour Rome. Rome, le premier train pour Gênes. Gênes, le premier paquebot. Pour l'Amérique. Ou pour l'Australie.

Et tout à coup, il rit.

³⁵⁰ *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 966.

³⁵¹ Le premier commentaire qui nous en est livré, celui du vieil universitaire Jalicourt, maintient la nuance : il confesse être trop vieux pour apprécier le style de Jacques, mais lui reconnaît du talent, et avoue pouvoir méconnaître les avant-gardes.

³⁵² Voir Martin du Gard, *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, O.C. 1, p. XCV.

*Amour ? Hé non, c'est la vie que j'aime.
En avant*³⁵³.

Ce dernier fragment, plus proche du monologue intérieur moderniste, rapproche Jacques de ces modèles de grands voyageurs de la poésie moderniste que sont Cendrars et Larbaud, et confirme la pertinence du poème de Whitman qu'il a retranscrit pour Jalicourt en guise d'adieu, et qui évoque le bonheur des départs³⁵⁴. Le personnage est ainsi réinscrit dans un ensemble de filiations littéraires qui fait comprendre une fois de plus au lecteur son inadaptation à un univers romanesque réaliste, mais révèle sa dimension poétique.

En instaurant un jeu sur la vraisemblance et l'intertextualité, ce qui se présentait *a priori* comme un anti-miroir permet en réalité au lecteur de délimiter le territoire du genre romanesque. En outre, le feuilletage intertextuel et générique enrichit la compréhension d'un texte qui retient les traces de différentes tentations génériques.

Le sens du théâtre

Le théâtre constitue sans doute la principale tentation générique du roman-fleuve, ce qui se traduit par la théâtralité qui imprègne constamment le récit. Même si *Les Thibault* signent le retour à une forme romanesque plus traditionnelle que la forme théâtrale et dialoguée de *Jean Barois*, la contrainte du roman-spectacle, d'une « forme presque scénique »³⁵⁵, est largement maintenue. L'influence du genre théâtral se traduit principalement par l'imitation d'une structure scénique, marquée par l'importance des dialogues et des notations visuelles. Dans *La Chronique des Pasquier*, qui assume une forte variation dans les dispositifs énonciatifs, non seulement le dialogue peut s'étendre aux dimensions d'un chapitre entier, mais deux chapitres, l'un attribué à Laurent (*Vue de la terre promise*, ch. 11) et l'un à Justin Weill (*La Nuit de la Saint-Jean*, ch. 9) reprennent la forme dialoguée : le nom du personnage est mentionné avant chaque réplique. Un chapeau introductif pose le cadre spatio-temporel et les éléments du décor, ainsi que les positions

³⁵³ *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1192.

³⁵⁴ Il le traduit pour Antoine : voir *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1169-1170.

³⁵⁵ Voici comment Martin du Gard présente le projet esthétique de *Jean Barois* : « Un roman qui enclot plus de 60 ans ! Traité par lambeaux de vie, par grands épisodes saillants ; une série de fresques, de tableaux, rendus aussi vivants que possible par une forme presque scénique. (Un vieux rêve de forme, que je cherche à réaliser, et qui devrait donner au roman toutes les particularités précieuses du théâtre, en lui laissant, en plus, les nuances, les demi-teintes, et une aisance plus grande à s'affranchir de la convention trop étroite des œuvres "à représenter"). » ; Lettre à Marcel Hébert du 18 mai 1911, *Correspondance générale*, t. 1, p. 198-199.

respectives des personnages, au présent de l'indicatif³⁵⁶. Ces chapitres prennent la forme d'insertions théâtrales.

Le dialogue entre Laurent et Justin, dans *Vue de la terre promise*, est emblématique de leur amitié, de son harmonie et de ses dissonances. L'entretien les mène d'une querelle avec Valdemar, qui a fait à Justin une remarque antisémite, à l'égoïsme des artistes, de Wagner à Beethoven, puis à la perte de la foi par Laurent et à l'Affaire Dreyfus. Le rejet du catholicisme par Laurent a cependant laissé place à l'affirmation de la noblesse des idéaux chrétiens – Justin se sent alors offensé : « Et voilà : tu es dreyfusard, tu es, comme on dit, prosémite. Et tu as l'air de penser que nous sommes en retard de vingt siècles. Alors, comment nous aimes-tu ? comme des bêtes curieuses³⁵⁷ ? » Mais ce malentendu est compensé par la qualité d'écoute que suggère le travail stylistique. Le dialogue est resserré par nombre de reprises terme à terme, d'une réplique à l'autre, et la fréquence des commentaires sur les termes employés, doublant la conversation d'une dimension métatextuelle. En somme, ce débat d'idées est fort proche de la thématique de *Jean Barois*, dont les sujets centraux sont l'athéisme et l'Affaire ; cela invite à lire la scène comme un hommage et comme un miroir qualifiant.

Les enjeux du second chapitre dialogué sont assez différents. Le retour à cette scénographie pour le passage où Renaud Censier se déclare à Laure Desgroux (dont l'écriture est cette fois prise en charge par Justin) s'explique probablement par la volonté de mettre à distance une scène nécessairement reconstruite, puisque le narrateur n'en a pas été témoin. La scène prend dès lors un caractère littéraire plus assumé, et s'écrit en regard avec des référents intertextuels qui permettent de la comprendre : on passe d'*Œdipe à Colone* à *Faust* et à Maeterlinck. À la référence proposée par Laure³⁵⁸, Renaud Censier répond : « Connaissez-vous ce passage de Maeterlinck dans lequel il peint ces âmes qui pleurent éternellement parce qu'elles ne sont pas nées en même temps ? » L'idylle de Laure Desgroux et Renaud Censier s'inscrit ainsi en référence à d'autres textes, qui contribuent à la justifier. Les scrupules professés par Renaud Censier, liés à son grand âge, ne l'empêchent pas de séduire la jeune femme. Une ambiguïté subsiste, dans la mesure où les références littéraires permettent aussi

³⁵⁶ Voir *Vue de la terre promise*, CP, p. 322 (où la personne 4 est employée, car Laurent est à la fois narrateur et personnage) ; et *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 435, où l'aspect didascalique est plus explicite encore : « Quelques jours plus tard. Une sordide venelle de la banlieue sud, entre Montrouge et Malakoff. Renaud Censier et Laure Desgroux sortent d'une maison misérable. (...) Le jour est à son déclin. Il fait chaud. Le ciel est sombre. Renaud, tourné vers l'intérieur de la mesure, parle à des personnes invisibles. »

³⁵⁷ *Vue de la terre promise*, CP, p. 327.

³⁵⁸ « LAURE, souriant. — Je vous conduirai, comme Antigone conduit Œdipe. RENAUD. — Voilà un admirable présent de l'indicatif. C'est vrai : Antigone conduit toujours Œdipe, depuis des siècles. » ; *La Nuit de la Saint-Jean*, CP, p. 436.

de faire jouer une illusion bienveillante sur son interlocuteur et sur soi. L'emprunt à une généricité³⁵⁹ théâtrale renforce ainsi le thème du bovarysme.

Les personnages sont en effet comparés à des acteurs, le roman-fleuve reprenant la comparaison du monde à un théâtre, mais non pas tant à des fins satiriques qu'à des fins existentielles. La référence au théâtre permet de dévoiler la solitude et l'illusion de personnages enfermés dans un rôle, et fournit au lecteur une représentation visuelle du thème de l'incompréhension. Ainsi pour Marc Rivière, « trop occupé par le problème que lui posait sa destinée. Il jouait son rôle, il jouait sa pièce, scène par scène, sans s'inquiéter de savoir quel serait le dénouement de la tragédie. Mais il jouait mal, parce que, comme ces mauvais acteurs dont parle Diderot, il était *trop pris* par son rôle, il ne le dominait pas »³⁶⁰. Pour Justin Weill, de même, le modèle de l'acteur est lié à un manque de recul :

Peut-être Laurent allait-il parler encore, mais il se produisit, à ce moment, une chose très surprenante. Justin venait de se précipiter sur son ami. C'était un Justin déchaîné, hurleur et renifleur. Il bourrait Laurent de coups de poings, et il criait d'une voix sanglotante :

— Ce n'est pas vrai ! ce n'est pas vrai ! J'ai mal lu. Je n'ai rien compris. Je t'ai engueulé dans le fond de mon cœur ; mais je ne t'ai jamais trahi ! Je ne suis pas un salaud, comme les autres, comme la multitude des autres ! Et je te le prouverai ! Dis-moi que tu me pardonnes ou je t'assomme, à l'instant, pour te prouver que je t'aime.

Il était tout à fait transformé, semblable au Justin de l'adolescence, vraiment beau de lyrisme. La crasse du chemin de fer marquait ses traits comme un fard et il reprenait, d'instinct, ce ton de théâtre, cette voix de tragi-comédie qui restait, dans leur souvenir, le chant même de leur jeunesse. Il se mit à rire, longtemps, en cascade, comme les acteurs du Français, ce qu'il faisait à merveille³⁶¹.

L'incongruité de cette irruption est soulignée par le dédoublement de Justin, qui devient un acteur, capable de métamorphoses. La théâtralité est présentée ici comme le fait d'un esprit de jeunesse. Elle règne aussi à Nesles, chez les Baudoin. Le séjour de Suzanne chez les Baudoin renferme un apologue implicite : il faut apprendre à reconnaître les représentations, à posséder les codes de la scène et du théâtre pour pouvoir s'en affranchir. La comédienne ne comprend qu'elle a été la spectatrice d'un conteur aux identités multiples que lorsque les applaudissements des enfants l'avertissent :

Le narrateur s'arrêta de narrer. Il y eut un très court instant de silence et il se produisit alors une chose bien étonnante³⁶² : tous ceux qui étaient là se mirent à battre des mains, comme l'on fait au théâtre. Le temps, vers le sud-ouest, était en train de s'essouffir. Un rayon de

³⁵⁹ J'emprunte ce concept à Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre : note sur la problématique générique », dans G. Genette et T. Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil coll. « Points », 1986, p. 204. La généricité désigne l'ensemble d'éléments d'un texte qui renvoient à un genre, l'ensemble des ressemblances qui crée un « air de famille » ; ce qui permet un usage plus souple que la catégorie taxinomique de genre.

³⁶⁰ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1235.

³⁶¹ *Le Combat contre les ombres*, CP, p. 1021.

³⁶² On remarque que ces deux moments de métalepse vers l'univers théâtral sont introduits par le même avertissement du narrateur, qui signale le caractère merveilleux ou fantaisiste de ce qui va suivre.

lumière jaune entra par les fenêtres, éclairant toute la salle. Alors M. Patureaud se leva modestement et salua l'assemblée, la main sur la poitrine. Comme il faisait très clair, Suzanne vit que M. Patureaud était, sans erreur possible, l'honorable Nicolas Lavoine, en personne, en chair et en os³⁶³.

Le théâtre représente l'euphorie que peuvent apporter l'illusion et la fantaisie, mais il correspond à un état d'enfance. La fonction de Nicolas Lavoine est bien consolatrice et non purement divertissante³⁶⁴. Mais Suzanne ne peut vivre indéfiniment dans cette fantaisie : cette parenthèse enchantée lui montre, peut-être en vain, la nécessité d'apprendre la distanciation, c'est-à-dire de sortir de la posture de l'acteur pour rejoindre celle du spectateur.

Car Suzanne, on l'a vu, est elle aussi enfermée dans un répertoire. Elle parle par collages, mêlant répliques issues du répertoire et répliques improvisées³⁶⁵, ce qui suscite une communication toujours en porte-à-faux. Elle permet ainsi à Richard Fauvet, le mari de sa sœur, de la séduire, en lui faisant répéter une scène de *Bérénice*³⁶⁶ ; ou bien elle retourne également le discours théâtral à ses fins, éludant tout véritable contact avec Philippe :

— «Plairait-il à Votre Majesté de marcher ?»
— Que me demandez-vous ? bredouilla Philippe.
— Pardon, c'est Cordélia qui parle par ma bouche³⁶⁷.

Lors de la scène douloureuse où elle doit enfin éconduire son jeune soupirant, elle utilise les répliques de *La Princesse d'Élide*, récitant au lieu de s'adresser à un interlocuteur qui comprend que toute tentative de sincérité est vouée à l'échec³⁶⁸. Ces insertions montrent la superficialité des échanges entre les personnages : *Suzanne et les jeunes hommes*, où le marivaudage blesse profondément les innocents, peut être lu comme une réécriture d'*On ne badine pas avec l'amour*. La scène se révèle petit à petit comme le lieu du malentendu, voire de l'incompréhension et de l'incommunicabilité (comme c'est le cas, dans *Les Thibault*, pour les scènes entre Jérôme et Thérèse de Fontanin). La comédie que l'on se joue à soi-même empêche que le dialogue puisse véritablement se nouer. L'incapacité de Suzanne à investir un langage non issu du répertoire révèle l'incompatibilité entre le monde du théâtre, tel qu'il s'incarne dans les grands textes dramatiques, et le monde du roman. On peut supposer, dès

³⁶³ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1173.

³⁶⁴ « Suzanne admirait beaucoup de si grands dons de comédien. Elle regardait M. Lavoine avec un intérêt presque respectueux. Le vieil homme tenait, sur la colline de Nesles, une foule de rôles variés. Il jouait les raisonneurs, les pédants, les personnages de composition et, en cas de besoin, les duègnes. Il tenait à merveille aussi les emplois de confidents, portait des messages, assignait des rendez-vous, nouait des intrigues. Que, dans la maison Baudoin, quelqu'un fût soucieux, triste ou même souffrant, et M. Lavoine accomplissait des prodiges. Il ramenait le sourire sur les visages et dans les cœurs. » ; *ibid.*, p. 1174.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 1133.

³⁶⁶ Voir *Cécile parmi nous*, CP, p. 871-874.

³⁶⁷ *Suzanne et les jeunes hommes*, CP, p. 1166.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 1182-1183.

lors, que le roman-fleuve cherche à faire reculer l'omniprésence du théâtre comme filtre perceptif. Il travaille contre le solipsisme que montre le faux échange théâtral, contre l'incomplétude et l'incompatibilité des points de vue individuels.

Le mode de l'insertion générique permet au roman de manifester sa polyvalence, et montre que le roman ne se définit pas tant comme un genre susceptible de prendre place dans un système général des genres, que comme un espace textuel plus ouvert, où peut se poursuivre le dialogue des genres. Le roman-fleuve *installe la variation sur les genres dans le répertoire générique du roman*. Démontrer sa capacité à englober les autres genres lui permet aussi de se présenter comme une synthèse critique : les insertions de nouvelles, contes, poèmes ou scènes dramatiques permettent une confrontation des moyens et des effets respectifs du roman et des genres inclus. Dans les exemples analysés, cette confrontation tourne à l'avantage du roman en ce qui concerne la mimésis – les insertions représentant des versions alternatives affublées en apparence d'un degré supplémentaire de fiction, ou correspondant à un monde fictionnel plus éloigné du monde qu'habite le lecteur. L'intervention et la mise à distance de ces insertions s'inscrivent ainsi dans une logique de décantation générique du roman-fleuve, qui exhibe à travers ces « anti-miroirs » ses renoncements successifs. Mais elles font aussi prendre conscience au lecteur de la relativité des choix narratifs, tout en offrant la possibilité d'adopter d'autres filtres littéraires ou d'autres « visions », d'autres « styles », dans le sens que donne Proust à ces termes. Telle est aussi la valeur essentielle de ces traces de fantômes des personnages : ils renvoient le lecteur à une capacité à esthétiser son univers.

5.3.2. *Réflexivité et interférences génériques*

On s'attachera ici à la présence, en pointillés mais persistante, de modes génériques alternatifs. Ces modes ne se présentent pas comme hétérogènes au texte romanesque, mais lui donnent une couleur évocatrice d'autres genres. À la différence des insertions, ces textes fantômes ont des contours beaucoup plus diffus, et ne se laissent pas contredire : ils informent durablement le roman-fleuve, lui prêtant des éléments essentiels de leur répertoire générique. Il faut penser ces déviations ou interférences génériques sur le mode adjectival : les différents modes viennent s'adjoindre comme des variantes au genre romanesque (comme on peut avoir

un roman épistolaire, un roman tragique ou un roman d'idées, etc.). On étudiera ici la dynamique qui s'instaure entre plusieurs logiques génériques, qui s'affrontent sur le terrain du roman-fleuve.

Du récit au discours : de la lettre au journal et à l'essai

Le roman-fleuve est envahi par trois genres qui modifient son dispositif énonciatif, en le faisant basculer du récit vers le discours : la lettre, le journal et l'essai. Le genre épistolaire et le genre diariste ne sont pas incompatibles avec le genre du roman, dont ils constituent des variantes possibles, et les fragments essayistes, autrement dit les passages de discours à portée générale, où le narrateur peut se faire le porte-parole de l'auteur, sont monnaie courante dans le roman. C'est pourquoi, en dépit de leur caractère circonscrit, ces modifications scénographiques ne pouvaient pas être traitées sur le même plan que les insertions génériques plus nettement hétérogènes : elles font partie de la variation générique inhérente au roman, mais ne produisent pas le même effet d'hybridation que les genres inscrits.

Ces variations sont partie intégrante de la pragmatique du roman-fleuve, et de son orchestration rhétorique. Inscrites dans le tissu narratif, les lettres s'en détachent par la mise en page et par la scénographie. Leur fréquence (en particulier dans les *Hommes de bonne volonté*) et leur volume leur fait déborder du statut de miroirs. Elles permettent d'introduire un nouveau dispositif énonciatif. La lettre permet notamment de réinvestir la dimension affective du discours. Cette missive adressée par Justin à Laurent, dans *Les Maîtres* (volume entièrement rédigé à la forme épistolaire), prend le ton passionné d'une héroïde :

J'avais à te donner des nouvelles de grande importance, j'avais à te raconter les événements qui, je peux le dire, m'ont bouleversé pendant toute une semaine et me bouleversent encore. Je ne te raconterai rien, du moins aujourd'hui, parce que tu te plais à tout embrouiller, parce que ton dernier message m'a mis hors de moi, parce que tu ne lis peut-être même pas ces longues lettres dont je m'arrache les syllabes du cœur et du ventre, ces lettres que tu me réclames à toute force et qui ne répondent sans doute guère à tes soucis les plus brûlants³⁶⁹.

Justin souligne ici l'équivoque épistolaire : forme de communication différée, la lettre est adressée, mais ne fait que renforcer l'absence ou le silence de celui qui est destiné à la recevoir. La tonalité sentimentale ne confirme pas seulement la personnalité théâtrale de Justin, mais installe la lettre comme lieu de l'échange intime. Elle permet de mettre un personnage en situation d'énonciateur, face à un destinataire. La lettre s'échange entre amis, frères et sœurs, ou amants – à l'exception des quelques lettres de mission pseudo-historiques

³⁶⁹ *Les Maîtres*, CP, p. 752.

que l'on peut trouver dans *Les Hommes de bonne volonté*. Celles qu'échangent Jallez et Jerphanion sont la continuation de leurs conversations. Ce sont des jalons de l'apprentissage accompli peu à peu par les protagonistes : elles sanctionnent des décisions professionnelles, politiques ou personnelles. C'est par lettres, encore, que peut seule se transmettre l'expérience du front. Dans cette correspondance sont retranscrits un ensemble de réflexions, une construction discursive qui s'échafaude dans l'attente de l'assentiment de l'autre. La correspondance est ainsi réinscrite dans les formes de l'écriture du moi.

De même, le Cahier gris est une réécriture fictive de leur propre vie par Jacques et Daniel. À la fois correspondance et journal, c'est un instrument de communication entre les deux amis, et le lieu d'expression de la vocation littéraire : on y trouve une réécriture en prose de l'« Invitation au voyage », des méditations désespérées à la Musset sur la vacuité de la vie de ce vieillard de quatorze ans qu'est Daniel – le tout formulé sur un ton passionné d'amitié amoureuse, avec toute l'emphase, les épanchements lyriques et les exclamatives de l'adolescence. On peut se demander si cette communication différée n'est pas au fond meilleure que l'échange que permettent les dialogues. Le texte à deux voix du Cahier gris, qui n'est adressé ni à la postérité, ni à un tiers, est le lieu d'une communion parfaite, et de la formation de deux esprits.

Ce n'est encore que par le biais de l'écriture intime qu'Annette Rivière ou Antoine Thibault prennent la mesure de la figure paternelle. Les papiers d'Oscar Thibault, dont Antoine prend connaissance dans *La Mort du père*, sont un exemple d'écriture testamentaire, dépositaire d'une *persona*. L'écriture de soi consiste ici en la mise en forme d'une éthique personnelle : tel est le rôle du centon rassemblé par Oscar Thibault. La découverte des lettres et des photographies conservées, éclairant le côté sentimental du père, jette une lumière rétrospective qui altère la perception du personnage par Antoine : « Mais, en écartant la liasse, dont le lien était lâche, ses yeux tombèrent sur des fragments qui, ainsi détachés, tout chargés de vie réelle, faisaient surgir de l'ombre un passé qu'il n'avait jamais entrevu, pas même pressenti »³⁷⁰. Les papiers personnels du père poussent à réévaluer une figure diminuée, et du même coup plus digne de sympathie : « Depuis qu'Antoine avait touché ces papiers, soulevé ce petit coin de voile, soupçonné des choses, il s'avisait avec une sorte d'angoisse que, sous ces majestueuses apparences, un homme – un pauvre homme, peut-être – venait de mourir ;

³⁷⁰ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1330.

que cet homme était son père, et qu'il l'avait entièrement ignoré³⁷¹. » L'écriture personnelle vient compenser l'insuffisance de la communication dialoguée.

L'écriture de soi dans le roman-fleuve répond à un double enjeu : celui de se construire une *persona*, et celui de communiquer, de façon différée, avec un destinataire. C'est là ce qui justifie l'entreprise du journal aux yeux d'un Jallez plutôt méfiant :

Le plus humble a le droit de se dire qu'un fils, un neveu, un inconnu fraternel – fils ou frère posthume selon l'esprit – retrouveront ces pages, y recueilleront le transitoire d'une existence – combien plus personnel à qui le transmet que l'héritage du sang, qui est si peu ! – et lui sauveront son âme encore un temps. Et le plus grand, même si lui ont été prodigués les moyens et les chances de se survivre, a le droit de penser que la création emprunte à l'art un élément impersonnel, qu'une œuvre proprement dite, si intime qu'en soit la substance, s'aliène de son auteur, et que, s'il a bien en effet des moyens de survivre comme artiste, il n'en a qu'un de survivre comme pauvre homme quotidien et irremplaçable, qui est de se raconter, de s'attester au jour le jour³⁷².

Comme le genre épistolaire, le journal empiète sur le récit, du volume central de *Salavin* aux carnets de Bartlett qui parsèment l'ensemble des *Hommes de bonne volonté*, et à *La Douceur de la vie*, qui concentre l'essentiel du journal de Jallez – il va parfois jusqu'à constituer sa scénographie principale, comme dans *La Chronique des Pasquier* et *Maumort*. Cette forme n'est cependant pas totalement assumée : prenant la plume à l'ouverture de la *Chronique des Pasquier*, Laurent Pasquier, tout comme Jallez dans les premières pages de son propre journal, rejette cet exercice narcissique au profit des mémoires³⁷³. Les mémoires, parce que fictifs, ne sont dans le roman-fleuve qu'une variante du journal, dont ils se distinguent par une écriture rétrospective, et non une écriture au jour le jour : la place historique et la dimension publique du scripteur n'y sont pas primordiales³⁷⁴. Les mémoires permettent une reconfiguration du moi, qui tend sous la plume de Laurent Pasquier vers une libération :

³⁷¹ *La Mort du père*, O.C. 1, p. 1344.

³⁷² *La Douceur de la vie*, HBV 3, p. 490-491.

³⁷³ Jallez écrit dans l'ouverture programmatique de son journal : « J'ai beaucoup d'indulgence pour les Mémoires : ces mains tendues pathétiquement vers un autrefois qu'on veut ressaisir sont émouvantes ; autrement émouvantes que l'embuscade d'un monsieur caché dans les pages de son journal, qui guette, pour leur tirer dessus avec une hausse repérée, ses amis, ses rivaux, ses ennemis, passant à découvert sur les chemins de l'avenir. » ; *La Douceur de la vie*, HBV 3, p. 489. De façon amusante, c'est Chalmers (dont la clef est Duhamel), qui est ici visé. Le journal posthume de Duhamel sera intitulé *Le Livre de l'amertume*...

³⁷⁴ Laurent Pasquier déclare : « Les mémoires que je me propose d'écrire n'auront donc aucun caractère historique et même aucun intérêt historique si les pensées, travaux et aventures d'un simple citoyen perdu dans la foule se trouvent vraiment dépourvus d'intérêt historique. » (*Le Notaire du Havre*, CP, p. 19). La définition des mémoires que retient le roman-fleuve est donc assez différente de celle que propose Jean-Louis Jeannelle, qui insiste sur le caractère public et historique des Mémoires, ce qui s'explique évidemment par le fait qu'il étudie les mémoires comme genre factuel et non fictif. Selon Jeannelle, « les Mémoires peuvent être définis comme le genre de l'apparence sociale, non pas au sens dégradé qu'on confère généralement aux récits des faits extérieurs, mais au sens d'un apparaître en commun : le mémorialiste n'a pas d'autre objet que les actions et les paroles les plus dignes de mémoire, tout ce qui est propre à constituer le tissu narratif liant les membres d'une génération entre eux et les reliant à leur tour à leurs prédécesseurs et à leurs successeurs. » ; voir J.-L. Jeannelle, « L'acheminement vers le réel », *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 294.

Ce Laurent qui pourchasse un rêve, au milieu de ses compagnons, dans le crépuscule d'hiver, je peux, sans un trop gros effort, l'apercevoir hors de moi-même, comme l'image vive et poignante d'une créature étrangère et dont pourtant toutes les pensées me resteraient fraternelles. Et maintenant je vais reprendre la plume du mémorialiste pour conter cette aventure qui nous a tous meurtris, désespérés et quand même éblouis. Il me faudrait, pour bien faire, donner sur moi-même et les événements de ma vie des renseignements que je n'ai ni l'envie, ni le courage de consigner avec ordre. Bah ! Je n'en dirai que trop ! Je n'espère plus de me peindre ; mais plutôt de m'oublier³⁷⁵.

L'écriture du journal est ainsi conçue comme constitutive du moi. Laurent tente alors de continuer la rédaction de ses mémoires à la troisième personne, mais y renonce rapidement. La difficulté inhérente à l'écriture du moi justifie donc une fois de plus une variation énonciative. C'est là de même tout l'enjeu de *Maumort*, qui part de la forme diariste, et où se fait jour une tension entre la dispersion de l'écriture quotidienne et le mouvement rétrospectif de la ressaisie du moi. Lorsque Maumort entame son journal, il insiste sur le caractère hétéroclite et fragmentaire des matériaux qu'il rassemble :

J'y inscrivais tout en vrac ; aussi bien des citations de lectures que des appréciations littéraires ou des réflexions morales, mes admirations du moment, aussi bien que mes répugnances et mes refus ; j'y consignais mes observations sur mon entourage, mes camarades, mes professeurs ; j'y contais l'emploi de mon temps, mes excursions à travers la capitale, ce que j'avais vu et entendu dans la rue, au Quartier Latin, à la Sorbonne, au théâtre, dans le salon de l'oncle Éric ; sans autre but que de donner une forme, une consistance à l'éphémère, de fixer par l'écriture toute cette mouvante richesse de la vie quotidienne, que j'accueillais avec tant de ferveur et dont je sentais l'instabilité³⁷⁶.

Au journal se substituent les mémoires, puis la correspondance, à mesure que l'écriture du moi cherche à se couler dans différentes formes. Michel Braud évoque dans *La forme des jours* le caractère fuyant du sujet autobiographique, qui ne se laisse pas mieux réduire à l'écriture qu'une fiction – bien que l'effet de lecture principal du journal cherche à imposer la réalité, l'historicité de ce sujet :

L'écriture de soi est une théâtralisation de l'existence au même titre que le fantasme ou le roman, et l'autobiographe est à lui-même un personnage sans consistance qui échappe à sa propre saisie : une fiction. Il est étranger à l'image de lui-même qu'il produit et ne peut que tendre, à l'infini, à la rencontre de la voix qui parle et de l'image qu'il se tend. (...) Mon récit n'est qu'une construction de langage d'un objet qui me glisse entre les doigts, mais qu'autrui peut identifier comme existant ou ayant existé réellement³⁷⁷.

Cette ressaisie du moi, en définitive, n'est jamais possible qu'en mouvement, comme chez Montaigne. Essentielle pour Martin du Gard, la référence à Montaigne apparaît dès les

³⁷⁵ *Le Désert de Bièvres*, CP, p. 500.

³⁷⁶ *Maumort*, p. 796.

³⁷⁷ M. Braud, *La forme des jours*, p. 256.

premières pages de *Maumort*, à propos des rapports entre père et fils³⁷⁸. On peut considérer cette allusion comme un miroir qualifiant, attirant l'attention sur la question de l'écriture d'un moi insaisissable. L'écriture fragmentaire de Maumort correspond à cette exploration intime, nécessairement parcellaire – et la perte matérielle des carnets accentue la fugacité de l'entreprise. *Maumort* se pose comme une lointaine réécriture des *Essais*, dont il reconduit les tentatives continuellement répétées de capturer une personne par l'écriture.

Cependant le but de cette écriture tâtonnante est également d'incarner une voix qui parle au lecteur. Martin du Gard nous livre des écritures testamentaires, en quête d'un destinataire. Le mouvement général des *Thibault* aboutit à l'écriture de soi, et la forme du journal dans *Épilogue* permet de faire don au personnage de cette écriture intime que l'auteur pratique depuis de longues années. L'échange de lettres avec Jenny, quasiment unilatéral, jusqu'à son refus de prendre le nom d'Antoine, assure la transition entre le récit et l'écriture intime. Il accompagne l'isolement progressif du protagoniste, qui choisira enfin de s'adresser à l'enfant qui ne peut pas encore le comprendre – autrement dit, à un futur lecteur. Cette écriture autobiographique fictive se fait survivance, établissement d'une relation avec autrui par-delà la mort.

Adressée et incarnée, l'écriture tente de conquérir les attributs de la parole : le même phénomène se joue encore dans l'emprise que prend peu à peu l'essai sur l'écriture romanesque. Même si aucun roman-fleuve n'accorde à l'essai la place prépondérante qu'il occupe dans *À la recherche du temps perdu*, le volume textuel du discours et de l'écriture essayiste peut y prendre des proportions hugoliennes (à ceci près que l'essai dans le roman-fleuve est beaucoup moins digressif), tant chez Romain Rolland que chez Jules Romains. Dans *L'Âme enchantée*, cette parole adressée directement au lecteur se fait pamphlétaire.

On s'amusait de l'esthétisme, qu'assaisonnaient quelques pincées de théosophie, en cultivant un « *narodnikisme* »³⁷⁹ tout verbal de pitié vague, de foi molle et idyllique en le pauvre peuple, ignorant, mal déclassé, riche de sagesse obscure et de bonté, qui dorment comme une nappe d'eau sous la croûte. L'idéalisme de bureau, qui était la religion du père, se confiait en la bonne Nature, en le Progrès humain qui va sans heurts son bonhomme de chemin, en la sagesse des événements, de la guerre même et de la défaite, pour réaliser sans trop d'efforts l'âge d'or : la sainte Russie de la raison libérale et des lumières du cœur bourgeois : Korolenko, le bon génie, le président que l'on rêvait à la République idéale de l'avenir... Même à la veille du grand assaut d'octobre, à Pétrograd, on ne croyait pas à la gravité de la menace ; on était si sûr de sa force qu'on n'avait même pas pris de précautions pour se défendre. Et on se réveilla vaincu, avant d'avoir combattu... La face du monde avait changé. Ce fut, d'un bout à l'autre du pays, comme la secousse d'un tremblement de terre.

³⁷⁸ *Maumort*, p. 23.

³⁷⁹ Le *Narodničestvo* fut le grand mouvement pré-révolutionnaire des intellectuels russes, « allant au peuple » (*Narod* = peuple. « Populisme ») [note de l'auteur].

Tout s'écroulait. Et l'énorme déplacement d'air dispersait en lambeaux des milliers de nids. Des volées d'oiseaux, affolés, tournoyaient au hasard, s'abattaient. On se retrouva, fuyant, dans le remous des armées. Et du jour au lendemain, tous les voiles de la vie, les derniers linges, furent arrachés. On découvrit avec stupeur l'amas de rancune et de haine, coagulées au cœur de ce peuple, hier encore bienfaisant et geignant. On vit la bête, ses yeux fous, sa gueule sanglante, son souffle de meurtre, et son rut... (...) La bête vous soufflait au visage. Et l'on se voyait semblable à elle³⁸⁰...

L'essai associé chez Rolland une écriture extrêmement personnelle, marquée par l'emportement oratoire, la parataxe, les accumulations et gradations, l'hyperbole, et une ironie acérée, avec une thématique collective. L'orateur donne voix aux nations, aux militants et aux générations pour rendre compte d'un imaginaire collectif, de l'esprit d'une époque. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, les moments de l'essai sont aussi ceux du collectif : ils sont liés à la capture, poétique ou politique, de soubresauts de la collectivité, de photographies d'une situation sociale et historique. Les cercles de l'essai s'élargissent de l'évocation de la ville à celle de la nation, puis de l'Europe. La parole du narrateur, rejoignant la parole auctoriale, prend alors appui sur un style oratoire et historique pour légitimer son discours aux yeux du lecteur.

L'écriture du roman-fleuve s'infléchit vers le discours adressé, en adoptant des scénographies qui mettent en évidence sa volonté de toucher un interlocuteur contemporain ou à venir, que ce soit par la voix d'un personnage ou celle de l'auteur lui-même. Les destinataires du roman-fleuve, ainsi, sont mis dans la position d'un public face à la scène, au pupitre ou au jongleur. Cette inflexion énonciative ouvre notamment la voie à des interactions avec les genres, cette fois étrangers au roman, de la tragédie et de l'épopée.

La tragédie dans Les Thibault

Dans son discours de Stockholm, Martin du Gard insiste sur la continuité de la clef tragique pour la compréhension de son œuvre :

J'étais encore très jeune, lorsque j'ai rencontré, dans un roman de l'Anglais Thomas Hardy, cette réflexion sur l'un de ses personnages : *La vraie valeur de la vie lui semblait être moins sa beauté que son tragique*. Cela répondait en moi à une intuition profonde, étroitement liée à ma vocation littéraire. Dès cette époque, je pensais déjà (ce que je pense encore) : que le principal objet du roman, c'est d'exprimer le tragique de la vie. J'ajouterai aujourd'hui : le tragique d'une vie individuelle, le tragique d'une destinée en train de s'accomplir.

L'incarnation de cette potentialité tragique du roman semble être Jacques. Ce dernier prend le devant de la scène au début de *L'Été 1914*, dont le sujet est ouvertement tragique, puisqu'il

³⁸⁰ *L'Annonciatrice*, AE, p. 992-993.

évoque la marche inévitable au conflit, en dépit des gesticulations d'un héros parfaitement impuissant à enrayer la catastrophe³⁸¹. La progression inéluctable de l'intrigue a pu conduire à proposer des modèles de structuration dramatique du roman³⁸². Plus qu'une division en actes qui ne semble pas s'imposer de façon incontestable, on peut peut-être retenir comme emprunt structurel au genre de la tragédie le phénomène d'alternance entre sphère publique et sphère privée qui parcourt tout *L'Été 1914*. Jacques, enfin décidé à aimer Jenny, sillonne Paris en vain à la recherche d'une action politique susceptible de se concerter. L'alternance entre public et privé se resserre au fil du roman, jusqu'au point où les deux fils se rejoignent, Jenny ne pouvant se résoudre à quitter Jacques. Mais la jeune femme n'est pas faite pour affronter les heures de marche et d'attente, et révèle malgré elle son inadaptation à la vie militante. Un conflit se noue ainsi entre la sphère de l'individu et celle du politique. Jacques et Jenny sont séparés à la fois par la mobilisation (puisque leur union est consommée dans la nuit du 1^{er} au 2 août) et par les interventions de leur famille. Antoine fait peser toute son incrédulité dans la balance, tandis que Mme de Fontanin est trop choquée pour accepter les faits³⁸³. Le croisement du fil politique et du fil amoureux conduit peu à peu le héros au renoncement amoureux et au sacrifice.

Cela ne suffit pourtant pas à autoriser une lecture tragique : Alain oppose de son côté la tragédie au roman, dans lequel il voit le « poème du libre arbitre »³⁸⁴. Une destinée choisie, explique-t-il, ne peut être tragique. On a vu que l'idée d'une machine infernale, de l'exercice

³⁸¹ Cette lecture est au reste appelée par les bandeaux de la première édition, comme le signale Hélène Baty-Delalande : « Les bandeaux des trois volumes qui constituent le roman portent à la fois une date précise, une caractérisation qu'on peut dire romanesque, vaguement métaphorique ("l'alerte", "le poker international" et "les journées tragiques"), et une citation frappante, de Beethoven : "le destin frappe à la porte", de Jaurès : "l'affirmation de la paix est le plus dur des combats" et de Shakespeare : "maudit le temps où les fous conduisent les aveugles". Tout un programme, donc : entre chronique historique et drame humain, l'ouvrage est ainsi ancré dans une logique fataliste, dont le caractère tragique nourrit l'intérêt romanesque. » ; H. Baty-Delalande, *La question de l'engagement chez Roger Martin du Gard*, p. 305-306.

³⁸² Des modèles de structuration de *L'Été 1914* en tragédie en cinq actes ont été proposés notamment par M. Rieuneau et R. Roza. « La structure même de *L'Été 1914* est celle d'une tragédie, dans ses mouvements profonds, mais aussi dans sa progression linéaire. Serait-il excessif d'y retrouver les cinq étapes essentielles de la tragédie classique, et de voir dans le foisonnement verbal du commentaire l'équivalent du chœur tragique ? », M. Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français (1919-1939)*, p. 493. Les deux structures proposées ne se recourent pas tout à fait. Alors que M. Rieuneau sépare le roman en quatre parties suivies du dénouement (ch. 1 à 25, exposition ; ch. 26 à 54, action de Jacques contre la guerre ; ch. 55 à 67, tension et angoisses croissantes ; ch. 68 à 77, effondrement des illusions), R. Roza distingue un troisième acte plus bref où se noue le drame : celui de la trahison de Meynestrel (ch. 1 à 12 exposition et 13 à 25 l'insouciance des parisiens, puis ch. 26 à 47 itinéraire de Jacques, et ch. 48 à 54 la trahison de Meynestrel, puis ch. 55 à 71 faillite de toutes les tentatives, et ch. 72 à 77 la réaction de Jacques).

³⁸³ Sa réaction de pudeur est rapportée sur un mode passablement ironique, dans la mesure où l'histoire entre Jacques et Jenny est mise sur le même plan que la tornade qui déferle sur l'Europe : « Pour la première fois de son existence, une impression de peur, de panique, pesait sur elle, sans qu'elle put réagir : la sensation qu'elle était prise, entraînée dans un tourbillon ; que des désordres terrifiants saccageaient l'Europe, son foyer ; que l'Esprit du Mal triomphait dans le monde. » ; *L'Été 1914*, O.C. 2, p. 652.

³⁸⁴ Alain, *Système des Beaux-Arts*, p. 332.

d'une transcendance toute-puissante, qui signe la tragédie³⁸⁵, était refusée par Jacques, accroché à un libre-arbitre qui constitue son seul soutien. Jacques choisit la mort parce qu'elle représente pour lui l'ultime espoir d'empêcher une guerre ; après d'atroces souffrances, il est exécuté par son propre camp parce qu'on le considère comme un espion. Cependant, son acquiescement au destin lui rend la place de héros tragique qu'il se refusait à occuper :

Par quels chemins, par quels détours, la destinée a-t-elle conduit jusqu'à ce dernier soir l'enfant de jadis ? Suite de hasards ? Non. Certes, non ! Tous ses actes se tiennent. Cela, il le sent, il l'a toujours confusément senti. Son existence n'a été qu'une longue et spasmodique soumission à une orientation mystérieuse, à un enchaînement fatal. Et maintenant, c'est l'aboutissement, l'apothéose.

Ce consentement final à un destin dont il reconnaît la nécessité – consentement dont le prologue de l'*Antigone* d'Anouilh a donné le modèle – signale le héros tragique. La conviction de l'exercice d'une fatalité est partagée par Maumort, qui affirme l'actualité des tragédies antiques et classiques : « Rien ne m'attirait plus que de retrouver, dans les tragiques grecs, dans les classiques français, cette constatation de la *fatalité* inéluctable qui plie sous son joug incompréhensible, Œdipe, Philoctète, Prométhée, Phèdre et Hermione, Andromaque et Bérénice. Là était la vérité³⁸⁶. » Cette constatation éclaire en retour d'un jour nouveau le premier pan des *Thibault*. Claude-Edmonde Magny reproche au roman-fleuve son absence totale d'optimisme, son refus de tout espoir :

Ainsi, considéré sous tous ses angles, l'univers des *Thibault* apparaît comme un monde où il n'y a aucun « jeu », ni en largeur ni en hauteur, muré dans le passé comme dans l'avenir, où la liberté est aussi inconcevable que le sublime ; comme une mécanique impitoyable où les engrenages les plus perfides ne sont pas les plus apparents ni les plus matériels, ceux qui amènent inexorablement l'homme à la souffrance physique et à la mort³⁸⁷.

La tyrannie du corps qui s'exerce sur tous les personnages des *Thibault* est l'empreinte de ce principe tragique. Martin du Gard nous montre des personnages innocents et souffrants, soumis au malaise physique (les élancements dus au clou de Jacques, à la blessure au doigt d'Antoine), à la maladie et à la mort, y compris de la façon la plus cruelle (la maladie qui emporte le bébé des Héquet, la déchéance et la démence d'Oscar Thibault). À partir de *La Consultation*, le thème de la mort et de la condamnation est récurrent. Dans ce volume défilent sous les yeux d'Antoine des malades dont la plupart sont condamnés – et qui finissent par lui inspirer le sentiment d'une absurdité de la vie. À l'égal du romancier, le médecin est

³⁸⁵ Henri Gouhier, dans *Le Théâtre et l'existence*, fait de l'exercice implacable d'une transcendance le critère distinctif entre tragédie et drame. Voir H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991, p. 34 sq.

³⁸⁶ Maumort, p. 906.

³⁸⁷ Cl.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, p. 310.

mensonger mais lucide sur le destin des personnages. Le principe tragique est donc bel et bien présent.

Il faut cependant insister sur l'absence de tout caractère religieux dans la fatalité qui semble régner sur les personnages de Martin du Gard³⁸⁸. Cette fatalité sans transcendance ôte aux personnages toute possibilité d'accorder un sens à leur souffrance, ce qui suscite un puissant effet pathétique. La destruction des personnages, représentée par leur inévitable souffrance physique, est absurde : c'est à partir de cette même intuition que se développera l'univers de Beckett. Le roman-fleuve ouvre ainsi la voie à une nouvelle compréhension du tragique. Autant la terreur y semble feutrée, cantonnée à des îlots de déchaînement de violence qui relèvent de l'exceptionnel, autant la pitié est peut-être son ressort essentiel. C'est une émotion sur laquelle Duhamel joue également en permanence, du pathétique Salavin aux drames personnels de Justin Weill ou de Cécile face à son enfant mourant, aux suicides de Désiré Wasselin et de l'antipathique Sénac, jusqu'au geste de désespoir du fils de Joseph, Jean-Pierre, qui se jette par la fenêtre juste avant que s'interrompe le récit.

En mettant la pitié au cœur de sa réception, le roman-fleuve emprunte à une généricité tragique qu'il modifie, en déséquilibrant les rapports entre terreur, pitié, cruauté et transcendance. Il garde la souffrance et la mort qu'imposent une fatalité mais leur ôte tout sens, et met le lecteur face à l'absurdité de cette souffrance, infléchissant ainsi la grandeur tragique accordée à ses personnages en grandeur pathétique – qui vient grandir les figures modestes et banales du roman-fleuve.

L'épopée

Le rapprochement a souvent été tenté entre l'épopée et ces œuvres démesurées que Tiphaine Samoyault appelle romans-mondes³⁸⁹. Mais ces œuvres-mondes sont vouées à l'échec. Franco Moretti explique que dans l'expression "modern epic", les deux termes entrent en tension, dans la mesure où l'ambition totalisante de l'épopée ne peut qu'être

³⁸⁸ La seule exception peut-être à l'absence de Dieu dans le paysage mental des *Thibault* tient à la foi, présentée comme assez naïve, de Thérèse de Fontanin.

³⁸⁹ Pourtant, l'épique apparaît sous la plume des critiques qui tentent de cerner les œuvres de dimensions et d'ambition comparables à celles de l'épopée : ces romans que Tiphaine Samoyault regroupe sous le nom de « romans-mondes », Franco Moretti les appelle « opere mondo » et développe leur appartenance à un genre nouveau, qu'il baptise « modern epic » (F. Moretti, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez (Opere Mondo : saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, trad. Quintin Hoare, London, Verso, 1996, p. 2).

déjouée par la fragmentation d'un monde qui se réveille brutalement du positivisme³⁹⁰. Lukács définissait déjà le roman, en creux, à partir de l'épopée : « Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité³⁹¹. »

L'épopée guerrière a pour point focal un héros hors du commun³⁹². Si cette figure est encore présente chez Romain Rolland sous les traits de Jean-Christophe³⁹³, dont le génie manifeste une part de « surhumain *dans* l'humain »³⁹⁴, elle ne s'incarne jamais pleinement dans le roman-fleuve de l'entre-deux-guerres, qui met largement à mal le modèle héroïque. Christophe, au reste, est un héros intempestif, qui s'inscrit pleinement dans la veine romantique. Entre-temps, les remous de l'Histoire ont offert le décor d'un combat à l'échelle de l'Europe même : la chute des empires et l'espoir fondé sur « Cette grande lueur à l'Est », comme l'appelle Jules Romains, appellent à renouer avec l'ampleur et l'élan épiques. La dimension quasi messianique que prenait peu à peu Christophe³⁹⁵ se retrouve de façon atténuée chez Marc Rivière. S'invitant dans le roman, l'auteur l'invite à faire coïncider son destin avec celui des héros épiques :

Chez vous, si un tel duel d'âme est possible, s'il est durable entre les forces, entre les dieux intérieurs, qui s'enveloppent de nuées et d'éclairs, c'est qu'il est une heure nécessaire du grand combat, de l'Iliade qu'écrit et livre l'humanité. Et plus les coups portés et reçus sont douloureux, plus l'héroïque nécessité du combat s'affirme.

— Mais si j'y meurs ?

— Meurs, mon petit ! *Stirb und werde* !... (Pardon de vous avoir tutoyé !³⁹⁶)

³⁹⁰ “They reveal a kind of antagonism between the noun and the adjective [modern epic] : a discrepancy between the totalizing will of the epic and the subdivided reality of the modern world. The imperfection of the world text is the sure sign that they live in history.” ; F. Moretti, *Modern Epic*, p. 5.

³⁹¹ G. Lukács, *La Théorie du roman*, p. 49.

³⁹² « Récit d'action, concentrant en celle-ci ses effets de sens, l'épopée met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration. » ; P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 105.

³⁹³ La musique permet en effet à Christophe de rejoindre un ordre cosmique du monde. La musique joue le rôle d'une divinité protectrice dans le roman, et les scènes de description musicale en constituent le motif principal. Il rejoint en cela la description que Madelénat fournit de la confrontation du héros aux épreuves : « Seconde révélation initiatique (après celle de la fatalité) commune à l'épopée et à la tragédie : l'affirmation du moi dans les remous de la lutte ou de la crise, l'individualisme du héros aboutissent au pressentiment de la désindividuation, à la prémonition d'un ordre cosmique ou d'un flux vital qui transcende les éphémères existences. » ; D. Madelénat, *L'épopée*, p. 127.

³⁹⁴ Telle est la caractérisation du héros épique que fournit Souriau (*Vocabulaire d'esthétique*, p. 673).

³⁹⁵ Dimension qui se révèle notamment dans la description de ses projets musicaux : « Je veux des symphonies, des chœurs, des danses. Pas de discours ! J'en suis las. Silence aux mots ! Brosse à larges traits, en de vastes symphonies avec chœur, d'immenses paysages, des épopées Homériques et Bibliques, le feu, la terre et l'eau et le ciel lumineux, la fièvre qui gonfle les cœurs, la poussée des instincts, des destins d'une race, le triomphe du Rythme, empereur du monde, qui asservit les millions d'hommes et qui lance leurs armées à la mort... » ; *Jean-Christophe*, p. 1026.

³⁹⁶ *L'Annonciatrice*, AE, p. 1106.

Ce combat s'assume cependant comme voué à l'échec. Alors que l'Histoire elle-même rejoint le décor de l'épopée, la première guerre mondiale semblant offrir la matière d'un retour au référentiel guerrier³⁹⁷, le récit de la guerre est éludé dans le roman-fleuve. Marc Rivière, comme Jacques Thibault, est résolu à désobéir en cas de mobilisation. Si tentative héroïque il y a, elle visera au contraire à empêcher le déclenchement des hostilités³⁹⁸. La possibilité de l'incarnation du héros se heurte au profond pacifisme des auteurs de romans-fleuves, qui adoptent la ligne tracée par Romain Rolland dans *Au-dessus de la mêlée* : il s'agit de révéler le mensonge inhérent au modèle guerrier. La guerre est en effet le signal d'une dissolution de l'individu dans une masse anonyme vouée au massacre – ce qui la rend incompatible avec le référentiel épique, dans lequel le héros est exalté dans son individualité triomphante.

La mort du héros est une pierre de touche de l'ambition épique. Si le héros épique est condamné³⁹⁹, à l'instar d'Achille ou de Roland, il n'est cependant pas le jouet de la fatalité. Souriau souligne ainsi que « l'épique se sépare du tragique par son *dynamisme*. Si le tragique est un long broiement où le héros ne s'accomplit que dans un destin fatal inéluctable, si le pathétique met l'accent sur la souffrance subie, dans l'épique comme dans le dramatique le héros est surtout agissant, et son action peut toujours modifier l'univers de l'œuvre ; les futurs n'y sont pas réglés d'avance par la fatalité, ils ne sont même pas en suspens, ils sont à créer »⁴⁰⁰. Or c'est bel et bien une machine tragique, rendue plus cruelle encore par son absurdité, son refus de toute forme de transcendance, que met en place *L'Été 1914*, aussi bien que *Verdun* et *Prélude à Verdun*. La mort de Jacques est non seulement atroce, mais désespérément inutile. Son enjeu est annulé par le fait que l'avion est piloté par Meynestrel, qui, bien que figure de proue du socialisme, est décidé au suicide à cause d'une déception sentimentale. Il s'installe une confusion déstabilisante entre motivations héroïques, dévouement à la collectivité, et instinct d'auto-destruction, pulsion de mort. Jacques disparaît

³⁹⁷ Rappelons que la guerre constituait pour Hegel le sujet idéal et le cadre par excellence du poème épique.

³⁹⁸ Le roman-fleuve semble illustrer ce propos de Le Dantec, biologiste qui a profondément influencé Martin du Gard : « Il y aura eu d'innombrables actes d'héroïsme, et l'histoire de l'antiquité ne nous apprendra plus rien qui mérite d'être enseigné, mais l'héroïsme est le résultat d'un état momentané, et ne laisse pas de traces durables dans la mentalité des hommes. » ; F. Le Dantec, *Savoir ! Considérations sur la méthode scientifique, la guerre et la morale*, p. 7.

³⁹⁹ Mircea Eliade écrit dans *Fragments d'un journal* : « Le héros meurt jeune bien qu'il soit quasi *invulnérable* (...) C'est là que réside peut-être le mystère, la fascination de l'existence héroïque (...) : bien qu'il soit « extraordinaire », presque un demi-dieu, le destin tragique du héros le rend semblable aux hommes. Au fond, le héros n'arrive même pas à jouir de ce qui constitue le *minimum* d'une existence humaine, les « saisons », les âges, le passage de l'enfance à la vieillesse. » ; M. Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, 1980, p. 464-465.

⁴⁰⁰ E. et A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, p. 673. Voir aussi la façon dont Paul Zumthor évacue la composante tragique de l'épopée : « L'épopée nie le tragique. Les catastrophes ne sont qu'une occasion d'honneur. Le héros fût-il écrasé, le peuple broyé par son malheur, le discours épique transcende la mort, individuelle et collective. » ; P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 110.

pour finir dans l'anonymat le plus complet : comme il a perdu l'usage de la parole, on le croit allemand, et c'est un soldat français qui finit par lui mettre une balle dans la tête. Hélène Baty-Delalande conclut ainsi que le sacrifice inutile de Jacques est la trace d'un scepticisme fondamental vis-à-vis d'un héroïsme qui ne peut être qu'un leurre. La guerre et la volonté de défendre sa patrie ne sont qu'une vaste duperie, comme l'affirme un blessé de guerre qu'Annette Rivière rencontre dans le train :

On lui avait tout pris. Il était parti pour la guerre, sans haine, par amour pour les siens, pour les hommes, pour le monde, et pour les idées saintes. Il allait tuer la guerre. Il allait délivrer d'elle l'humanité. Ses ennemis mêmes. Il rêvait de leur porter la liberté. Il avait tout donné. – Il avait tout perdu. Le monde l'avait joué. Il avait reconnu trop tard l'énorme iniquité, les ignobles calculs des joueurs de la politique, où il n'avait été qu'une pièce sur l'échiquier. Il ne croyait plus à rien. Il avait été dupé. Et il gisait, sans le désir même de la révolte⁴⁰¹...

C'est donc le doute qui l'emporte, même chez les héros prêts à donner leur vie. C'est là le trait qui les éloigne le plus peut-être du héros épique. Ce dernier, en effet, n'est jamais amené à remettre en question son système de valeur ou sa vision du monde⁴⁰². Mais dans le roman-fleuve, un doute grève systématiquement l'engagement. C'est déjà par ce passage de la certitude au doute, et ainsi la perte de sa valeur de modèle, que Vernant caractérisait le passage du personnage épique au personnage tragique : « Dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a donc cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème »⁴⁰³ : problème dont la société française dépeinte dans *L'Été 1914* se débarrasse en l'effaçant purement et simplement.

Cette mise à mal du modèle épique doit cependant être nuancée par une influence formelle de l'épopée. L'épopée guerrière construit de manière singulière une réflexion politique qu'elle ne peut pas expliciter. Florence Goyet, on l'a vu, en propose une lecture contextuelle : il faut voir dans la guerre qu'elle dépeint la métaphore d'un conflit entre deux systèmes de pensée. L'élément de poétique le plus constant dans l'épopée, ainsi, est le couple épique. L'affrontement entre deux tendances spirituelles, deux systèmes politiques, est incarné dans le conflit, explicite ou non, entre deux protagonistes.

⁴⁰¹ *Mère et fils*, AE, p. 676.

⁴⁰² « Ce mouvement d'expansion est enfin fondé sur la *certitude intérieure*. On a souvent remarqué que l'épique a une assurance sans tourments d'âme ni inquiétudes ; ainsi, comme le remarque Lukács dans sa *Théorie du roman*, il y a chez le héros épique « parfaite convenance des actions aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude », et il rencontre des obstacles, des dangers, pas des déchirements intérieurs. Il adhère à une table de valeurs sur laquelle il n'y a pas à s'interroger. » ; E. et A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, p. 673.

⁴⁰³ Vernant et Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1972, p. 14.

Le couple épique se retrouve dans le roman-fleuve. Jerphanion et Jallez, le politique et l'artiste, incarnent chacun un rapport au monde. Ayant découvert la misère sociale au fil de ses promenades parisiennes, l'un choisit de tenter d'agir sur la société, tandis que l'autre choisit une vie plus dilettante. Ses voyages le mènent peu à peu vers sa double destination : l'écriture et Françoise. Mais c'est Jerphanion qui constate l'impossibilité de l'action politique, tandis que Jallez découvre par le biais de l'écriture la seule possibilité d'action véritable. L'écriture et la communion instaurée par une lecture partagée sont l'unique manière de rassembler les hommes de bonne volonté. C'est donc le personnage a priori le moins proche du modèle héroïque qui l'emporte – mais tel était déjà le cas chez Homère. Alors qu'Achille est le héros immuable, quasi misanthrope, en retrait par rapport au monde et destiné à une mort tragique, Ulysse est le héros pérégrin, qui finit par retrouver Ithaque et sa famille au terme d'un itinéraire initiatique⁴⁰⁴. F.T. Griffiths et S.J. Rabinowitz montrent qu'André et Pierre, dans *Guerre et paix*, reproduisent l'antithèse des deux protagonistes homériques. Ce modèle rend parfaitement compte de l'opposition entre Jacques et Antoine Thibault : jusque dans leur dialogue de sourds de *L'Été 1914*, leur conflit porte sur le rapport à la politique et au contexte historique, mais aussi sur le rapport à la famille et la conception de l'amour.

Le fait que le conflit entre les deux frères Thibault porte aussi sur la conception de l'écriture, Antoine jugeant insupportable le style artiste de son frère, est significatif. Au fond, leur conflit est d'ordre littéraire : Jacques est l'incarnation du héros épique, dans un monde naturaliste auquel il est inadapté. Comme Achille, il souhaite se retirer du combat et du monde. Le couple de frères peut donc être relu comme la cohabitation problématique de deux genres littéraires, les personnages symétriques instaurant une tension dynamique entre les genres. Les deux frères fournissent ainsi l'incarnation narrative d'un débat littéraire, et ouvrent la voie à une nouvelle manière de définir la généricité. Leur conflit est la manifestation métaphorique d'une profonde historicité de l'évolution des genres, indissolublement liée à l'auditoire ou au lectorat. Mais l'incompatibilité historique du modèle épique n'est pas une simple condamnation.

La figure de Jacques, figure par laquelle l'épique est mis à mort, sape en effet les fondements du roman naturaliste. Le décès de Jacques l'impose comme un modèle à son frère. Les deux pôles du couple épique occupent chacun un dénouement (celui de *L'Été 1914*, celui de *l'Épilogue*), mais de l'un à l'autre l'opposition initiale entre deux attitudes politiques et deux visions du monde s'estompe dans une large mesure. L'exécution de Jacques ne donne

⁴⁰⁴ F.T. Griffiths et S.J. Rabinowitz, « Tolstoy and Homer », *Comparative Literature* n°35 (1983), p. 97-125.

pas raison à la vision du monde naturaliste : elle constitue plutôt l'ultime attaque de Martin du Gard contre la société qu'il décrit. Ce que nous apprennent la cruauté et l'ironie tragique de sa mort, c'est peut-être que le retour des héros est aussi nécessaire qu'impossible⁴⁰⁵. À partir du moment où Jacques disparaît de la narration, Antoine ressent le besoin d'occuper sa place – besoin que symbolise son désir d'adopter le fils de Jacques et d'épouser Jenny. En définitive, les deux figures de Jacques et d'Antoine, le martyr volontaire et le martyr involontaire, se superposent : tous deux ont été emportés par une logique guerrière qui n'a plus rien d'épique, dans la mesure où elle invalide la possibilité de l'héroïsme. Cependant leur défaite, si cruelle fût-elle, n'invalide pas la vision du monde qu'ils transmettent à travers le journal d'Antoine. Au fond, le fait que la Seconde Guerre mondiale se déclenche à la fin de l'écriture du roman ne fait que donner raison à son profond pacifisme, même s'il le présente comme vain. Ce qui est vrai pour le pacifisme et les idéaux surannés de Martin du Gard l'est aussi pour la tentative épique. L'opposition qui se résout en parallélisme entre les deux frères reproduit le scénario critique qui lie le roman à l'épopée : celui d'une incompatibilité persistante.

Le roman-fleuve met donc en scène une interrogation de l'épique et de sa problématique pertinence historique. En dépit d'un rejet de la vision du monde épique, l'incarnation de l'épopée dans le roman, par exemple sous les traits de Jacques, n'en fait pas un simple repoussoir. L'épopée n'est pas tant la rivale du roman qu'un horizon déjà dérobé, conservant malgré tout une présence souterraine.

Le roman-fleuve fournit donc au lecteur tous les instruments d'une lecture métatextuelle. Si le roman-fleuve n'évoque pas à proprement parler le roman-fleuve, du moins met-il en scène ses hésitations stylistiques, ses expériences d'écriture, et sa variation énonciative. C'est peut-être là que l'effacement de l'auteur cher à Martin du Gard se réalise dans une certaine mesure : dans la capacité que démontre le récit du roman-fleuve à s'étoiler en une mosaïque de discours complémentaires ou concurrentiels. Il faut insister, pour finir, sur la tendance que laisse transparaître cette variation générique : celle d'un passage du récit au discours. Les genres discursifs gagnent peu à peu l'espace narratif du roman-fleuve, par

⁴⁰⁵ Je rejoins ici les analyses de Michel Zérafra : « De Marivaux à Rousseau et à Goethe, et encore chez Tolstoï (mais en Russie), les valeurs s'offrent au regard et à l'espoir, mais ceux qui veulent les atteindre et les réaliser sont promis à la mort ou à la résignation. C'est que, croyons-nous, l'histoire s'arrêterait si les idéaux consacraient immédiatement le travail humain, au lieu de le couronner à terme. Les romanciers, nous l'avons dit, traduisent et trahissent la bourgeoisie : ils montrent que la continuité et la finalité de son effort dans le travail et dans le négoce seraient en danger si ses idéaux étaient provisoirement présents, et non plus à l'horizon. Par la médiation de Heathcliff, de Robinson, du Prince André, une civilisation devra apprendre qu'il est vain de rechercher un idéal à travers ce monde-ci, mais que la vie cesse d'être humaine si cette recherche n'est point entreprise par certains. » ; M. Zérafra, *Roman et société*, p. 108.

des voies différentes. Chez Jules Romains et Romain Rolland, la parole essayiste prend régulièrement le relais : le roman-fleuve laisse la voix de l'auteur s'engouffrer dans le texte. Cette mise en voix de l'auteur, dont le narrateur se fait le truchement, matérialise un dialogue entre auteur et lecteur. Ce dialogue est également mis en abyme par l'usage prégnant d'autres genres discursifs, au premier rang desquels la lettre, essentiellement dans *Les Hommes de bonne volonté* et la *Chronique des Pasquier*. Le même phénomène se joue dans l'émergence irrésistible du journal, tant dans *Les Thibault* et dans *Maumort* que dans la *Chronique des Pasquier*. La parole, ici déléguée à un moi fictif, manifeste là encore un processus d'incarnation, qui participe à son investissement éthique. L'importance croissante que prend le journal fait une fois de plus du texte le lieu d'un dialogue, même s'il s'agit d'un dialogue *in absentia*. Le roman-fleuve travaille à l'incarnation du lecteur en interlocuteur. C'est par exemple le cas lorsque le paradigme théâtral s'impose comme un filtre, permettant de modéliser les relations humaines et d'appeler le lecteur-spectateur à la pitié. Installer le lecteur au sein de ce dialogue critique, c'est aller contre le solipsisme généralisé dont rend compte le roman-fleuve.

L'ensemble des dispositifs rhétoriques que nous avons dégagés au fil de ce chapitre n'a plus rien à voir avec l'idée d'une mimésis intégrale : le roman-fleuve est au contraire le lieu où s'éprouvent les formes d'une reprise problématique et incertaine de la représentation du monde. Le corpus du roman-fleuve permet de mettre en évidence le passage progressif du paradigme d'un auteur effacé, caractéristique du « roman objectif », à celui d'un dialogue qui émerge entre auteur et lecteur, dialogue dynamisé par les multiples échanges qui se jouent entre les instances du texte. Cet avènement de la parole de l'auteur répond à une urgence historique qui la rend d'autant plus précaire. Il vise à assurer, après l'épuisement de la parole auctoriale, une mise en voix du lecteur, à qui le texte offre une exploration des moyens de l'écriture et de l'expression du moi. Par l'orchestration des phénomènes de reconnaissance, le roman-fleuve achemine le lecteur vers la conscience d'une vocation littéraire. Mais il lui permet également de confronter différentes approches génériques du monde, en lui révélant les modalités selon lesquelles s'éprouve la voix narrative. Cette dimension réflexive invite en définitive le lecteur à prendre la mesure du monde à partir duquel s'écrit le roman-fleuve – monde qui en est venu à exclure certaines orientations génériques, reflets de visions du monde intempestives, mais qui trouvent dans le texte la possibilité d'une survivance fantomatique.

Conclusion

*Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement.*

Paul Ricœur

Les lieux auxquels donnent forme les mondes fictionnels ne sont donc pas autre chose que des prolongements de la terre arpentable et mesurable : nous habitons les uns comme les autres, et les uns comme les autres nous hantent¹.

Situation du roman-fleuve

Le roman-fleuve, cet avatar démesuré du roman, prend place parmi une nébuleuse de formes romanesques. Cette longue étude s'est efforcée, plutôt que de diluer la notion de roman-fleuve en le rattachant au corpus immense des romans longs et des cycles, de recentrer l'analyse sur un corpus restreint, afin d'en dégager la singularité historique et esthétique. Choix qui s'est avéré d'autant plus pertinent que les auteurs de romans-fleuves cherchent à légitimer leur entreprise en se démarquant des cycles romanesques, et préfèrent se réclamer des romans russes et anglo-saxons, à entrée unique, du siècle précédent. C'est là une stratégie, cependant, dont se démarque Duhamel, qui se situe plus explicitement dans l'ombre de Balzac. Ses romans-fleuves doivent donc être repoussés aux marges du corpus, sans pour autant en être exclus.

Plutôt que dans le cercle des cycles romanesques et des romans-mondes, le roman-fleuve demande à être resitué dans celui des romans modernistes qui lui sont contemporains. La comparaison au corpus réuni par Philippe Chardin est particulièrement éclairante. Le rapprochement est d'autant plus tentant que le « roman de la conscience malheureuse » est lui aussi caractérisé par une longueur qui émane de la nécessité d'explorer d'un monde à l'étrangeté inquiétante et irréductible. Comme le roman-fleuve, *La Montagne magique*, *Le Temps retrouvé* ou *L'Homme sans qualités* narrent l'écroulement et la disparition d'un monde, et mettent en scène le caractère suranné d'un personnage dont le référentiel politique

¹ B. Vouilloux, *Julien Gracq : la littérature habitable*, p. 12.

ne lui permet plus de comprendre le monde contemporain. Contrairement au roman-fleuve, en revanche, le roman de la conscience malheureuse s'attache au développement de la pensée d'un protagoniste unique, et approfondit la question du moi, bien plus que celle de la collectivité. Ce qui entraîne une autre divergence, dans le traitement du thème politique : là où les protagonistes des romans de la conscience malheureuse sont apolitiques, les personnages de roman-fleuve ne sauraient lâcher prise, et s'engagent dans le combat contre les moulins à vent de l'Histoire.

Le roman-fleuve doit enfin être situé en regard de l'esthétique moderniste. Il pose de la même façon la question de la perte de maîtrise face au texte fragmenté du monde, et creuse des directions parallèles en termes de disposition du texte romanesque, conquérant de nouveaux modes de structuration, travaillant en termes de motif et de montage. La mémoire et la reconnaissance sont au cœur de ce renouveau de la forme romanesque. *À la recherche du temps perdu* est le paradigme perdu puis retrouvé, dans la mesure où le roman-fleuve, sans se réclamer de Proust, reprend à son compte les interrogations sur la mémoire et le temps du roman proustien. Il reconduit également la question de la *vocation littéraire* et la structure de *l'apprentissage de l'artiste*, qui se transpose auprès du lecteur. La narration, dans *À la recherche du temps perdu* comme dans les romans-fleuves, interroge les structures du roman, définit une pragmatique et une rhétorique romanesques. Le roman-fleuve éclaire en retour le roman de Proust et son rapport à un passé révolu, en le resituant dans le contexte d'une parole précaire, survivante, à transmettre.

Si le roman-fleuve constitue effectivement la « face cachée » du modernisme, c'est parce que l'absence de renouveau stylistique dans ses choix d'écriture l'a trop rapidement exclu des objets d'étude choisis par la critique. La différence essentielle tient en effet à la conception du style. Le choix de la transparence, qu'assume le roman-fleuve, était pourtant inévitable, dans la mesure où il répondait à la conception démocratique et inclusive d'une écriture ambitieuse, mais adressée au plus grand nombre. Cette volonté de retour au lecteur, à la générosité d'un flot narratif, lui fait creuser une autre voie.

Un répertoire générique mouvant

Les romans-fleuves sont bel et bien un sous-genre ou un mode du roman, dans la mesure où ils construisent dans la mémoire des lecteurs un univers commun, peuplé de personnages parents, aux éducations et aux convictions politiques similaires : les personnages

partagent ainsi cet « air de famille » par lequel Wittgenstein proposait de définir le genre littéraire.

Plutôt qu'une définition taxinomique nécessairement imparfaite, on a esquissé ici un répertoire générique. Les critères initiaux de la publication échelonnée et de la volonté unificatrice se sont avérés opératoires, mais non suffisants. Au terme de ce parcours critique, s'est dégagé en outre un ensemble de traits récurrents, dont aucun n'est cependant obligatoire ni suffisant. On peut imaginer ce répertoire comme un ensemble de cercles (à la manière dont on représente les ensembles mathématiques) dessinant des intersections, dans lesquelles les textes viendraient se ranger. En ce qui concerne les critères sémantiques, qui ont fait l'objet du troisième chapitre, il est apparu que la situation historique singulière imposait de reprendre à nouveaux frais les éléments thématiques que l'on aurait pu supposer issus du référentiel naturaliste, comme la famille, le temps générationnel, etc. On a nuancé l'importance du critère de la famille et de la collectivité, mais une unité thématique très serrée s'est faite jour à travers le traitement de l'Histoire, de la guerre et du temps.

Les critères syntaxiques peuvent être synthétisés en deux paradigmes structurels : la ligne qui prévaut pour les romans-fleuves de Romain Rolland, illustrant la métaphore critique du fleuve, et l'éclatement chez Martin du Gard et Jules Romains. L'œuvre de Duhamel occupe une place intermédiaire : la narration de chaque tome est linéaire, mais l'ensemble se disperse au fil des tomes, rejoignant le modèle du cycle. Le différentiel est aussi chronologique : la conception architecturale s'efface au profit de structures plus dissimulées, dont la perception réclame une participation plus importante du lecteur.

Enfin, les critères pragmatiques mettent en évidence de nouvelles distinctions : les phénomènes de croisement entre réalité et fiction ou de métalepse apparaissent surtout dans *L'Âme enchantée*, *Les Hommes de bonne volonté* et *La Chronique des Pasquier*, et moins dans *Les Thibault*. L'expérimentation générique, en revanche, est moindre dans *L'Âme enchantée*, alors qu'elle est très prégnante chez Martin du Gard, Jules Romains et Duhamel. Enfin, le corpus se rejoint sur le terrain politique, chaque roman-fleuve mettant en œuvre, avec des degrés divers d'implicite et d'ironie, une défense du pacifisme conjuguée à une attaque du système capitaliste. Duhamel lui donne une forme très balzacienne, à travers l'ascension et la chute de Joseph Pasquier, le béotien qui croit pouvoir acheter de la culture en espèces sonnantes et trébuchantes. Chez Rolland, l'attaque politique est explicite et portée par un narrateur ou des personnages porte-parole de l'auteur. Chez Jules Romains, la charge est plus discrète, bien que la parole auctoriale assume également des contenus politiques. Enfin, dans *Les Hommes de bonne volonté* comme dans *Les Thibault*, le discours politique à

proprement parler, tel qu'il est tenu par les personnages, semble tourner à vide : c'est une lecture portée par l'ironie narrative qui doit dégager la pensée politique du récit.

Bien que partielles et mouvantes, ces superpositions permettent tout de même d'affiner la définition du roman-fleuve, en mettant en évidence les problèmes poétiques qu'il affronte. L'esthétique du roman-fleuve doit être définie plus par ses hésitations que par des positions tranchées, dans la mesure où le texte maintient toujours la complexité d'une gageure poétique.

Mises en tension du roman-fleuve

Aujourd'hui, l'ouragan souffle, la maison est en ruine ; le jour, avec le vent, est entré dans notre cave. D'une minute à l'autre, l'édifice suspendu peut s'écrouler sur nous : nous le savons ; mais par les fentes, on voit le ciel, les nuées chassées, le vent. Et sans illusion, sur la vie et les hommes et la minute qui vient, nous vivons, au bord de l'abîme absurde et magnifique, à toute volée. Qu'il dure ou tombe, nous élevons sur nos épaules notre univers d'un jour².

On peut lire dans le tableau esquissé par Marc pour sa mère l'allégorie d'un roman-fleuve qui s'écrit contre sa propre impossibilité, assumant la précarité d'une construction post-apocalyptique. Sur les ruines d'un monde s'élève une construction fragile, témoin d'une sorte d'optimisme désespéré. L'écriture du roman-fleuve est bel et bien intempestive, dans la mesure où elle va à l'encontre des circonstances historiques dont elle fait par là comprendre la portée. Loin d'être le fruit d'une esthétique anachronique, cette écriture est profondément informée par l'Histoire, et analyse le fossé infranchissable qui se creuse entre l'époque contemporaine et un passé disparu, auquel le texte offre le lieu d'une survivance problématique.

Si le roman-fleuve devient un « grand » et « grave » problème, selon Paulhan, c'est par ce caractère quichottesque : le texte du roman-fleuve se conquiert sur une impuissance à reprendre le fil des discours passés. C'est pourquoi *Les Thibault* et *Maumort* se concluent par un épuisement physique de la parole. Mauriac prédit l'échec des romanciers qui ont eu l'orgueil ou la témérité d'entreprendre cette gageure, « rendre cette symphonie humaine où nous sommes tous engagés, où toutes les destinées se prolongent dans les autres et se compénètrent » – mais l'échec programmé de ces textes qui hésitent entre le monument et la ruine leur donne un pathétique et une complexité fascinants. Si Jules Romains et Duhamel

² *Épilogue*, AE, p. 729.

font preuve d'un certain optimisme humaniste – qui justifie malgré tout l'entreprise ironique de la reconstruction d'un monde situé entre deux apocalypses – un plus grand pessimisme se fait jour chez Romain Rolland et Martin du Gard. Au point d'aboutissement du corpus, dans *Maumort*, ce pessimisme se métarialise dans la remise en question inlassable d'une forme narrative qui semble se défaire, à mesure que gagne l'oubli et que Maumort professe le sentiment d'une inactualité irréductible.

Le roman-fleuve n'est un « roman-monde » que dans la mesure où l'on considère l'élan totalisant comme une visée problématique, et non comme une donnée préalable. Le bouleversement historique et épistémologique auquel l'écriture du roman-fleuve se fait écho remet en question les conditions et les moyens de cette écriture. C'est dans ce décalage entre les formes issues du passé et la fragmentation nouvellement exigée par une perception éclatée du présent que s'éprouve la forme romanesque. Au fil des chapitres, on a vu chaque roman-fleuve négocier sa position au sein de systèmes antithétiques, réunissant les pôles d'une tension poétique : collectivité et individualisme, mémoire et oubli, temps cyclique et temps linéaire, construction et déconstruction, achèvement et inachèvement, retrait politique et engagement, idéalisme et réalisme. Le roman-fleuve, loin de trancher ces alternatives, maintient ces tensions et se situe dans un lieu d'ambiguïté poétique. Le roman-fleuve se constitue ainsi en laboratoire du romanesque. C'est tout d'abord le lieu d'une *expérimentation notionnelle*, cherchant à adapter les concepts légués par la philosophie bergsonienne, la psychanalyse et la sociologie naissantes ; mais c'est aussi, en ce qui concerne la poétique du roman proprement dite, le lieu d'une *expérimentation structurelle*, d'une *expérimentation sur les pouvoirs de la fiction* et d'une *expérimentation générique*.

La structure du roman-fleuve oscille indéfiniment entre construction et la dispersion, entre déprise et reprise. Ces romanciers « de nature constructrice » cherchent à combler un hiatus infranchissable entre un divers irréductiblement chaotique et un texte toujours trop maîtrisé, dans lequel il faudrait insuffler la composante du hasard. Ces romans démiurgiques élaborent des mondes fictionnels dont les failles et l'incomplétude sont exhibées et non plus dissimulées, et dont les modes de structuration doivent être reconquis de manière souterraine. Tous les romans-fleuves posent également la question de la fin du texte, de la difficulté et de la pertinence de l'achèvement du texte, de la signifiante ou de la gratuité d'une fin qui ne garantit aucunement le bouclage du sens – une fin qui n'est donc pas nécessairement une conclusion.

On le voit, l'enjeu de ces questions est lié à la mimésis : c'est la volonté de fournir une représentation fidèle de notre perception du monde, par exemple, qui rend impossible le

bouclage du sens qu'apporterait un dénouement de type dramatique. La deuxième expérience qu'entreprend le roman-fleuve porte en effet sur la compréhension d'une mimésis à la fois fantasmatique et fantomatique, qui outrepassa largement l'idée d'imitation, et ouvre de multiples fenêtres entre les mondes. Cette mimésis, marquée notamment par l'idée de l'indépendance du personnage, ne répond pas à une conception rétrograde ou naïve, mais assume le caractère hallucinatoire d'une projection visuelle : c'est pourquoi elle est définie à travers les cadres conceptuels de la scène, de la représentation théâtrale et de la projection cinématographique. Elle rejoint par là le thème de la mémoire : le texte cherche à offrir au lecteur de nouveaux souvenirs, qui iront s'agrèger indistinctement à ses souvenirs réels, grâce au pouvoir d'indistinction de l'oubli. Porteur d'une écriture du deuil et du renoncement, le roman-fleuve cherche à vaincre un oubli qu'il met pourtant en œuvre dans l'écriture même, s'efforce de fixer des traces et des fantômes, ménageant un ancrage du passé par la fiction, dans un monde subitement privé de mémoire.

À l'opposé de ce monde isolé par la « crise de la durée » qu'y décèle Thibaudet, le roman-fleuve se présente enfin comme un espace ouvert à la mémoire des œuvres. Le texte du roman-fleuve est placé sous le signe d'une ironie narrative, qui ménage un dialogue des genres dans l'espace hospitalier du roman-fleuve, lieu d'une réappropriation de tout un passé littéraire. En dépit de son orientation réaliste, le roman-fleuve devient ainsi le lieu où cohabitent mondes et textes possibles. Les insertions génériques, entrant en tension avec le texte cadre, ne sont pas purement minées par l'ironie : elles peuvent au contraire mettre en accusation un univers mental appauvri, qui les rend inconcevables. Cette tension se manifeste par exemple dans l'ironie tragique qui préside à la peinture d'un héroïsme que récuse une société contemporaine parfaitement indifférente. Le roman-fleuve, de ce fait, apparaît comme le seul lieu où puisse survivre ce référentiel inactuel. Le roman-fleuve est un *espace ouvert à des horizons d'attentes moribonds ou disparus*. C'est par l'inventaire des formes et des genres qu'il nous livre que le roman-fleuve constitue, malgré tout, une forme totalisante. Cet inventaire permet aussi au texte de conserver, sous la forme de textes fantômes, les traces des choix narratifs opérés par l'auteur : il appelle ainsi à une lecture réflexive.

La voie du lecteur

On le voit, la participation du lecteur s'est avérée bien plus sollicitée que l'on ne pouvait le croire, dans le cadre de textes qui pouvaient paraître essentiellement « lisibles ». Le

récit du roman-fleuve instaure peu à peu un étroit dialogue entre auteur et lecteur. C'est dans la place accordée au lecteur, la négociation des positions respectives de l'auteur et du lecteur au sein du dispositif rhétorique et éthique du roman-fleuve, qui constitue peut-être sa plus grande audace. On assiste à l'incarnation progressive de la voix de l'auteur et de ses truchements, le narrateur et le personnage, à travers les multiples insertions de genres discursifs. Cette émergence de la parole signe un investissement éthique du texte, qui se fait de plus en plus prégnant. Or cette voix précaire cherche dans le lecteur un relais. Le roman-fleuve charge le lecteur d'une responsabilité, lui enjoignant de continuer son œuvre dans deux directions essentielles : il lui faut d'une part reporter dans la cité une parole devenue action, et d'autre part reprendre le fil du discours et entreprendre d'écrire à son tour.

Le roman-fleuve se propose en effet de participer à la formation politique du lecteur. Le texte tend à se constituer en lieu de rassemblement des bonnes volontés, ménageant l'émergence des voix invisibles. Il exprime l'urgence de réinventer la cité et l'éthique, en réponse à la menace que les guerres font peser sur l'idée même de civilisation. Le roman-fleuve esquisse une voie de gauche, bien qu'ancré dans le milieu bourgeois que partagent auteurs et personnages, et dont ils chercheraient en vain à s'émanciper : il exprime un moment de politisation distanciée du roman – une politisation moins dogmatique que ne l'était le naturalisme et que ne le sera la littérature de l'engagement.

La politique du roman-fleuve ménage la possibilité d'une lecture actualisante, dans la mesure où le questionnement sur la place des intellectuels dans l'espace public, l'impuissance de l'activisme et le façonnement d'un imaginaire collectif s'impose au lecteur contemporain avec une actualité étonnante. Les romans-fleuves montrent déjà le pouvoir du *storytelling*, dont ils proposent un modèle positif. L'impuissance des intellectuels n'invalide en rien la force agissante des histoires : le roman est au contraire l'unique moyen d'atteindre les lecteurs et de les éveiller à l'utilité de la fiction, cette antichambre des métamorphoses de la cité. Elle appelle à un certain idéalisme politique expérimental. Comme le rappelle Yves Citton : « La pratique de la littérature, en tant qu'elle est l'une des incarnations les plus riches du "mode utopique" mobilisé par la fiction, mérite donc bien d'être mise au cœur des différents projets politiques affirmant aujourd'hui qu'*un autre monde est possible*³. » Il incombe donc au lecteur de reporter dans la cité les nouveaux modèles communautaires dont le roman-fleuve peut donner l'exemple, et de participer ainsi à la fondation d'un autre monde. Il se peut, cependant, que pour lui aussi le seul moyen de l'action soit l'écriture. Forger un nouveau

³ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 182.

monde, c'est aussi l'écrire. Aussi l'apprentissage politique du lecteur est-il doublé par un apprentissage littéraire.

Les romans-fleuves deviennent pour le lecteur des *romans de la reconnaissance* – notion qui joue à tous les niveaux de la lecture. Elle permet au lecteur de rétablir la composition d'un texte ménageant de multiples effets mémoriels. Elle signe le rôle central de la dialectique de l'oubli et de la remémoration dans l'écriture. Elle est aussi un embrayeur de réflexivité, dévoilant une interpénétration entre réalité et romanesque et posant la question de l'intelligibilité du monde. L'ultime reconnaissance que ménage le roman-fleuve au lecteur, enfin, est celle de sa propre responsabilité dans le tissage du texte.

Duhamel décrivait un « double courant d'osmose », une dynamique mimétique réciproque, entre le livre et la société. Modèles et paradigmes circulent entre monde réel et monde fictionnel, ce qui se traduit par les échanges perpétuels qui se jouent entre les différentes instances du texte : le personnage et le lecteur peuvent à leur tour se faire auteurs. Cette perméabilité réciproque débouche donc sur le don d'une créativité littéraire : c'est là une audace qui fait écho à la fin du *Temps retrouvé*. La reconnaissance de la vocation littéraire invite le lecteur à reprendre le fil de l'écriture.

La complexité des conceptions de la fiction et de la lecture qui se font jour dans le roman-fleuve en font un objet d'étude fort stimulant, et dont ce travail est loin d'avoir épuisé les potentialités. S'il ne s'aventure pas loin sur le terrain stylistique, cultivant au contraire un minimalisme de l'expression, le roman-fleuve s'avère beaucoup plus expérimental que n'a pu le laisser croire l'histoire littéraire. Tous ses choix de poétique imbriqués élaborent une conception réflexive de l'écriture romanesque. Par la mise en scène de ses orientations esthétiques, le roman-fleuve révèle une ambition esthétique que son apparente clarté a pu faire oublier : il importe de retourner à ces romans du liseur avec le regard du critique.

Bibliographie

1. CORPUS

1.1. *Les romans-fleuves*

DUHAMEL, Georges, *Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1933-1944, 10 tomes [édition originale].

1. *Le Notaire du Havre*, 1933.
2. *Le Jardin des bêtes sauvages*, 1934.
3. *Vue de la terre promise*, 1934.
4. *La Nuit de la Saint-Jean*, 1935.
5. *Le Désert de Bièvres*, 1937.
6. *Les Maîtres*, 1937.
7. *Cécile parmi nous*, 1938.
8. *Le Combat contre les ombres*, 1939.
9. *Suzanne et les jeunes hommes*, 1941.
10. *La Passion de Joseph Pasquier*, Montréal, Édition de l'Arbre, 1941 ; *La Revue des Deux Mondes*, t. LXX, 15 juillet 1942 ; Paris, Mercure de France, 1945.

DUHAMEL, Georges, *Chronique des Pasquier*, Paris, Omnibus, 1999 [édition de référence].

DUHAMEL, Georges, *Vie et Aventures de Salavin*, Paris, Mercure de France, 1920-1932, 5 tomes [édition originale].

1. *Confession de minuit*, 1920.
2. *Deux Hommes*, 1924.
3. *Journal de Salavin*, 1927.
4. *Le Club des Lyonnais*, 1929.
5. *Tel qu'en lui-même...*, 1932.

MARTIN DU GARD, Roger, *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, éd. André Daspre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

MARTIN DU GARD, Roger, *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, éd. André Daspre, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2008.

MARTIN DU GARD, Roger, *Les Thibault*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, puis Gallimard, 1922-1940 [édition originale].

1. *Le Cahier gris*, 1922.
2. *Le Pénitencier*, 1922.
3. *La Belle Saison*, 1923 [2 tomes].
4. *La Consultation*, 1928.
5. *La Sorellina*, 1928.

6. *La Mort du père*, 1929.
7. *L'Été 1914*, 1936 [3 tomes].
8. *Épilogue*, 1940.

MARTIN DU GARD, Roger, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, 2 volumes [édition de référence].

ROLLAND, Romain, *L'Âme enchantée*, Paris, Ollendorff, 1922-1934 [édition originale].

1. *Annette et Sylvie*, 1922.
2. *L'Été*, 1923.
3. *Mère et Fils*, 1927.
4. *L'Annonciatrice*, 1933 et 1934 [3 tomes].

ROLLAND, Romain, *L'Âme enchantée*, Paris, Albin Michel, 1959 [édition de référence].

ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1904-1912, 10 volumes [édition originale].

1. *L'Aube*, 1904.
2. *Le Matin*, 1904.
3. *L'Adolescent*, 1905.
4. *La Révolte*, 1906 et 1907 [2 tomes].
5. *La Foire sur la place*, 1908.
6. *Antoinette*, 1908.
7. *Dans la maison*, 1909.
8. *Les Amies*, 1910.
9. *Le Buisson ardent*, 1911.
10. *La Nouvelle Journée*, 1912.

ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1966 [édition de référence].

ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1932-1945, 27 volumes [édition originale].

1. *Le 6 octobre*, 1932.
2. *Le Crime de Quinette*, 1932.
3. *Les Amours enfantines*, 1932.
4. *Éros de Paris*, 1932.
5. *Les Superbes*, 1933.
6. *Les Humbles*, 1933.
7. *Recherche d'une Eglise*, 1934.
8. *Province*, 1934.
9. *Montée des périls*, 1935.
10. *Les Pouvoirs*, 1935.
11. *Recours à l'abîme*, 1936.
12. *Les Créateurs*, 1936.
13. *Mission à Rome*, 1937.
14. *Le Drapeau noir*, 1937.
15. *Prélude à Verdun*, 1938.

16. *Verdun*, 1938.
17. *Vorge contre Quinette*, 1939.
18. *La Douceur de la vie*, 1939.
- [Pendant la guerre, les tomes 19 à 24 paraissent à New York, aux Éditions de la maison française. La publication reprend chez Flammarion en 1945]
19. *Cette grande lueur à l'Est*, 1945.
20. *Le Monde est ton aventure*, 1945.
21. *Journées dans la montagne*, 1946.
22. *Les Travaux et les Joies*, 1946.
23. *Naissance de la bande*, 1946.
24. *Comparutions*, 1946.
25. *Le Tapis magique*, 1946.
26. *Françoise*, 1946.
27. *Le 7 octobre*, 1946.

ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, éd. Olivier Rony, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, 4 volumes [édition de référence].

ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté, adaptés et lus par Jules Romains*, éd. Frémeaux et associés, 2001 [14 CD, 27 lectures].

1.2. *Autres romans, essais, journaux, correspondances*

1.2.1. *Duhamel*

DUHAMEL, Georges, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, avec la collaboration de R. Héron de Villefosse et Berthold Mahn, Paris, Union latine d'éditions, 1951.

Correspondance Jean Prévost / Georges Duhamel, Cahiers de l'Abbaye de Créteil n° 20, éd. Arlette Lafay, décembre 2001.

DUHAMEL, Georges, *Chronique des saisons amères (1940-1943)*, Paris, Hartmann, 1944.

DUHAMEL, Georges, *Civilisation*, Paris, Mercure de France, 1918.

DUHAMEL, Georges et Blanche, *Correspondance de guerre, 1914-1919*, éd. A. Lafay, Paris, Champion, 2007 [2 volumes].

DUHAMEL, Georges, *Défense des lettres : biologie de mon métier*, Paris, Mercure de France, 1937.

DUHAMEL, Georges, *Entretien sur l'esprit européen*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1928.

DUHAMEL, Georges, « Les écrivains médecins de France », tiré à part du *Symposium Ciba*, vol. 4, n° 4, octobre 1956, p. 105-109.

DUHAMEL, Georges, *Esquisse pour un portrait du chirurgien moderne* [discours à l'Académie de Chirurgie du 26 janvier 1938], Paris, Masson, 1938.

DUHAMEL, Georges, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925.

DUHAMEL, Georges, *Essai sur une renaissance dramatique*, Éditions Lapina, coll. « Les Panathénées », 1926.

DUHAMEL, Georges, « Georges Duhamel nous dit... », *La Revue doloriste*, n° 8, mai-juin 1946, p. 11.

DUHAMEL, Georges, *Guerre et littérature* [Conférence du 13 janvier 1920 à la Maison des amis des Livres], *Les Cahiers des Amis des Livres*, n° 2, 1920.

DUHAMEL, Georges, *Homère au XX^e siècle*, Paris, Union Latine d'Éditions, 1947.

DUHAMEL, Georges, *Lettre sur les malades*, Paris, La Centaine, 1926.

DUHAMEL, Georges, *Lettres au Patagon*, Paris, Mercure de France, 1926.

DUHAMEL, Blanche et Georges, *Le Livre de l'amertume : Journal 1925-1956*, Paris, Mercure de France, 1983.

DUHAMEL, Georges, *Lumières sur ma vie I : Inventaire de l'abîme (1884-1901)*, Paris, Mercure de France, 1949.

DUHAMEL, Georges, *Lumières sur ma vie II : Biographie de mes fantômes (1901-1906)*, Paris, Mercure de France, 1949.

DUHAMEL, Georges, *Lumières sur ma vie III : Le Temps de la recherche (1906-1914)*, Paris, Hartmann, 1947.

DUHAMEL, Georges, *Lumières sur ma vie IV : La Pesée des âmes (1914-1919)*, Paris, Mercure de France, 1949.

DUHAMEL, Georges, *Lumières sur ma vie V : Les Espoirs et les épreuves (1919-1928)*, Paris, Mercure de France, 1953.

DUHAMEL, Georges, « Le miracle », *N.R.F.*, n° 69, t. 13 (1), 1919, p. 55-67.

DUHAMEL, Georges, *La Musique consolatrice*, Paris, Éditions du Rocher, 1989 [1944].

DUHAMEL, Georges, *Paul Claudel suivi de Propos Critiques*, Paris, Mercure de France, 1919.

DUHAMEL, Georges, *La Possession du monde*, Paris, Mercure de France, 1959 [1919].

DUHAMEL, Georges, *Refuges de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1954.

DUHAMEL, Georges, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1933.

DUHAMEL, Georges, *Semilles au vent*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947.

Témoins d'un temps troublé : Martin du Gard, Georges Duhamel, Correspondance 1919-1958, éd. Arlette Lafay, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1987.

Correspondance François Mauriac – Georges Duhamel (1916-1966) : le croyant et l'humaniste inquiet, éd. J.-J. Hueber, Paris, Klincksieck, 1997.

Georges Duhamel – Stefan Zweig : correspondance, éd. Claudine Delphis, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2001.

1.2.2. Martin du Gard

Correspondance Jacques Copeau / Martin du Gard, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1972 [2 volumes].

Correspondance André Gide / Roger Martin du Gard, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1968 [2 volumes].

Correspondance Roger Martin du Gard / Jacques de Lacretelle (1922-1958), éd. Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2003.

MARTIN DU GARD, Roger, *Jean Barois, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

MARTIN DU GARD, Roger, *Journal*
t. I, 1892-1919, éd. Claude Sicard, Paris, Gallimard, 1992.
t. II, 1919-1936, Paris, Gallimard, 1993.
t. III, 1936-1958, Paris, Gallimard, 1993.

MARTIN DU GARD, Roger, *Correspondance générale*, 10 tomes, éd. B. Duchatelet puis M. Rieuneau, A. Daspre et Cl. Sicard, Paris, Gallimard, 1980-2006.

1.2.3. Romain Rolland

ROLLAND, Romain, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Ollendorf, 1916.

ROLLAND, Romain, *Beethoven. Les Grandes époques créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966.

Choix de lettres à Malwida von Meysenbug, Cahiers Romain Rolland n° 1, éd. Marie Romain Rolland, 1948.

ROLLAND, Romain, *Clérambault : histoire d'une conscience libre pendant la guerre*, Paris, Albin Michel, 1920.

Le Cloître de la rue d'Ulm, Cahiers Romain Rolland n° 4, Paris, Albin Michel, 1952.

ROLLAND, Romain, *Compagnons de route : essais littéraires*, Paris, Albin Michel, 1936.

Correspondance Romain Rolland – Maxime Gorki, Cahiers Romain Rolland n° 28, éd. Jean Pérus, Paris, Albin Michel, 1991.

ROLLAND, Romain, *De Jean-Christophe à Colas Breugnot : pages de journal*, Paris, Éditions du salon carré, 1946.

Deux Hommes se rencontrent : correspondance entre Jean-Richard Bloch et Romain Rolland, Cahiers Romain Rolland n° 15, Paris, Albin Michel, 1964.

ROLLAND, Romain, *Inde : Journal 1915-1943*, Paris, Albin Michel, 1960.

L'Indépendance de l'esprit : correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland, Cahiers Romain Rolland n° 23, Paris, Albin Michel, 1975.

ROLLAND, Romain, *Journal des années de guerre 1914-1919*, Paris, Albin Michel, 1952.

ROLLAND, Romain, *Mémoires et fragments du journal*, Paris, Albin Michel, 1956.

Monsieur le comte : Romain Rolland et Léon Tolstoy, Cahiers Romain Rolland n° 24, éd. M. Romain Rolland, Paris, Albin Michel, 1978.

Paul Claudel – Romain Rolland : une amitié perdue et retrouvée, éd. Gérard Antoine et Bernard Duchatelet, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 2005.

Pour l'honneur de l'esprit : correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland, Cahiers Romain Rolland n° 22, éd. Auguste Martin, Paris, Albin Michel, 1973.

Romain Rolland et la N.R.F. : correspondances avec Jacques Copeau, Gaston Gallimard, André Gide, André Malraux, Roger Martin du Gard, Jean Paulhan, Paul Schlumberger et fragments du Journal, Cahiers Romain Rolland n° 27, éd. Bernard Duchatelet, Paris, Albin Michel, 1988.

Salut et fraternité : Alain et Romain Rolland, Cahiers Romain Rolland n° 18, éd. Henri Petit, Paris, Albin Michel, 1968.

Une amitié française : correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland, Cahiers Romain Rolland n° 7, éd. Alfred Saffrey, Paris, Albin Michel, 1955.

Voyage à Moscou, juin-juillet 1935, Cahiers Romain Rolland n° 29, éd. Bernard Duchatelet, Paris, Albin Michel, 1992.

ROLLAND, Romain, *Vie de Tolstoï*, Paris, Albin Michel, 1978 [1921].

ROLLAND, Romain, *Le Voyage intérieur, Songe d'une vie*, Paris, Albin Michel, 1959.

VERMOREL, Henri et Madeleine, *Sigmund Freud et Romain Rolland : correspondance 1923-1936 : de la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole »*, Paris, PUF, 1993.

1.2.4. Jules Romains

ROMAINS, Jules, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, Paris, Wesmaël-Charlier, coll. « Les auteurs juges de leurs œuvres », 1964.

ROMAINS, Jules, « Amour couleur de Paris », *N.R.F.*, n° 70, t. 13 (1), 1919, p. 202-203.

ROMAINS, Jules, « Aperçu de la psychanalyse », *Problèmes d'aujourd'hui*, Paris, Kra, 1931 [*N.R.F.*, janvier 1922].

ROMAINS, Jules, *Le Colloque de novembre* [Discours de réception de Jules Romains à l'Académie française et réponse de Georges Duhamel, 7 novembre 1946], Paris, Flammarion, 1946.

Correspondance Jules Romains / Guillaume Apollinaire, éd. Claude Martin, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

Correspondance Jules Romains / Jacques Copeau : deux êtres en marche, *Cahiers Jules Romains* n° 2, éd. Olivier Rony, Paris, Flammarion, 1978.

« Correspondance Jules Romains / André Cuisenier », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, 1995, n° 71-72, p. 19-59 et n° 73-74, p. 37-54.

Correspondance Jules Romains / André Gide : l'individu et l'unanime, *Cahiers Jules Romains* n° 1, éd. Claude Martin, Paris, Flammarion, 1976.

« Correspondance Jules Romains / Adrienne Monnier », éd. Sophie Robert, *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 73-74 et n° 75-76, 1995, p. 5-66 et p. 7-70.

ROMAINS, Jules, *Amitiés et rencontres*, Paris, Flammarion, 1970.

ROMAINS, Jules, « La chevelure inextricable », *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, octobre 1906, p. 352-353.

ROMAINS, Jules, *Donogoo-Tonka, conte cinématographique*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1920.

ROMAINS, Jules, « Essai de réponse à la plus vaste question », *N.R.F.*, n° 311, t. 53, 1939, p. 177-196.

ROMAINS, Jules, *Hommes, médecins, machines*, Paris, Flammarion, 1959.

ROMAINS, Jules, *Le Fils de Jerphanion*, Paris, Flammarion, 1956.

ROMAINS, Jules, « La génération nouvelle et son unité », *N.R.F.*, n° 7, t. 2, 1909, p. 30-39.

ROMAINS, Jules, « Introduction à la version américaine de *Mort de quelqu'un* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 31, 1983, p. 9-16 [1944].

ROMAINS, Jules, « La justice du rassemblement », *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, août 1905, p. 116-117.

ROMAINS, Jules, « Le roman-épopée », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 7-8, 1977, p. 32-33 [parution originelle dans *L'Intransigeant*, 9 avril 1932].

ROMAINS, Jules, *Manuel de déification*, Paris, Sansot et Cie, 1910.

ROMAINS, Jules, *Mort de quelqu'un*, Paris, Figuière et Cie, 1915.

ROMAINS, Jules, « Nouvelle préface à la vie unanime », *Le Navire d'argent*, n° 2, 1925, p. 130-140.

ROMAINS, Jules, *Paris des Hommes de bonne volonté*, Paris, Collection Capitale, 1991 [1949].

ROMAINS, Jules, « Petite introduction à un cours de technique poétique », *N.R.F.*, n° 94, t. 17, 1921, p. 18-25.

ROMAINS, Jules, « Préface » à la réédition de *Quinette* au Club des Éditeurs en 1960, *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 39, 1985, p. 13-19.

ROMAINS, Jules, *Problèmes d'aujourd'hui*, Paris, Kra, 1931.

ROMAINS, Jules, *Puissances de Paris*, Paris, Figuière, 1911.

ROMAINS, Jules, *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard coll. « L'imaginaire », 2000.

ROMAINS, Jules, « Rabelais vu par Jules Romains en 1953 », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 71-72, 1994, p. 5-18.

ROMAINS, Jules, « Le rassemblement : récit de la vie unanime », *Le Penseur*, juin 1905.

ROMAINS, Jules, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952.

ROMAINS, Jules, « Les sentiments unanimes et la poésie », *Le Penseur*, avril 1905.

ROMAINS, Jules, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Fayard, 1958.

ROMAINS, Jules, « Sur la poésie actuelle », *Revue des poètes*, 10 septembre 1905.

ROMAINS, Jules, *La Vie unanime*, Paris, Gallimard coll. « Poésie », 1983.

ROMAINS, Jules, *Zola et son exemple*, Paris, Flammarion, 1935.

2. ESSAIS ET CRITIQUE AU TEMPS DU ROMAN-FLEUVE

ADAM, Paul, *La Littérature et la Guerre*, Paris, Crès, coll. « Bellum », 1916.

AGATHON (Henri Massis et Alfred de Tarde), *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Imprimerie nationale, 1995 [1913].

ALAIN, *Balzac*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1999.

ALAIN, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1936 [1921].

ALAIN, *Propos*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [2 volumes].

ALAIN, *Propos sur les Beaux-Arts*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1998.

ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, Paris, PUF, 1975 [1949].

ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1953 [1926].

ARLAND, Marcel, *Essais et nouveaux essais critiques*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1952 [1931].

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Gallimard coll. « Tel », 1968.

BAZALGETTE, Léon, *Walt Whitman, l'homme et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1908.

BENDA, Julien, *Belphégor : essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paul, 1918.

BENDA, Julien, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1927.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, précédé d'*Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.

BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 2008 [1932].

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1992 [1922].

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 2008 [1896].

- BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Œuvres, Paris, PUF, 2001 [1934].
- BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 2007 [1907].
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1981.
- BILLY, André, *La Littérature française contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1941.
- BLOCH, Jean-Richard, *Destin du siècle*, Paris, PUF, 1996 [1931].
- BOPP, Léon, *Esquisse d'un traité du roman*, Paris, Gallimard, 1935.
- BOURGET, Paul, *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon-Nourrit, 1912, et *Nouvelles Pages de Critique et de Doctrine*, Paris, Plon-Nourrit, 1922.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Œuvres complètes, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. 1.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1914.
- CAILLOIS, Roger, *Puissances du roman*, Marseille, Le Sagittaire, 1942.
- CASSOU, Jean, *Grandeur et infamie de Tolstoï*, Paris, Grasset, 1932.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Le Style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1987.
- CHEVALLEY, Abel, *Le Roman anglais de notre temps*, Oxford, Oxford University Press, 1921.
- CONRAD, Joseph, « Preface », *The Nigger of the Narcissus*, New York, Norton, 1979.
- COPEAU, Jacques, « Chronique des romans, sur *Mlle de Jessincourt* et *L'Invasion*, de Louis Bertrand », *N.R.F.*, n° 38, t. 7, 1912, p. 468-476.
- COPEAU, Jacques, « Chronique des romans », *N.R.F.*, n° 41, t. 7 (2), 1912, p. 880.
- COPEAU, Jacques, « Un essai de rénovation dramatique : le *Vieux-Colombier* », *N.R.F.*, n° 57, t. 10 (1), p. 337-353.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1924.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Inventaires : Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931.
- DANIEL-ROPS, Henri, « Freud parmi nous », *Le Correspondant*, 25 novembre 1931, p. 578-608.
- DANIEL-ROPS, Henri, *Le Monde sans âme*, Paris, Plon, 1932.

DANIEL-ROPS, Henri, « Le monologue intérieur. Une technique nouvelle. », *Le Correspondant*, 25 janvier 1932, p. 281-305.

DANIEL-ROPS, Henri, *Notre inquiétude*, Paris, Perrin, 1953 [1926].

DURKHEIM, Émile, *L'Éducation morale*, édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.edu2> [1902-1903]

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Paris, Le Livre de Poche coll. « Classiques de la philosophie », 1991 [1912].

DURKHEIM, Émile, « Introduction à la sociologie de la famille », *Textes. 3. Fonctions sociales et institutions*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 9 à 34 [1888].
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.int2>

DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.reg1> [1894].

DURKHEIM, Émile, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 6, mai 1898.
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.rep1>

DURKHEIM, Émile, « Le rôle des grands hommes », *Textes. 1. Éléments d'une théorie sociale*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », p. 409 à 417 [1883].
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.due.rol>

EINSTEIN, Albert et FREUD, Sigmund, *Pourquoi la guerre : correspondance*, éd. Institut International de Coopération Intellectuelle et de la Société des nations, 1933. Édition électronique de l'UQAC : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/freud.html

FAGUET, Émile, *L'Art de lire*, Paris, Armand Colin coll. « L'Ancien et le Nouveau », 1992 [1912].

FERNANDEZ, Ramon, « Freud et la philosophie morale », *Le Disque Vert*, « Freud et la psychanalyse » (numéro spécial), 2^e année, 3^e série, 1924, p. 833-840.

FERNANDEZ, Ramon, *Messages*, Paris, Grasset, 1981 [1926].

FERNANDEZ, Ramon, « Remarques sur *La Fin de l'Éternel* », *N.R.F.*, n° 190, t. 33, juillet 1929, p. 104-110.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. 3.

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves Le Lay, Paris, Payot, 1924.

FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide », préface aux *Frères Karamazov*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1994 [1928].

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963 [1927].

FREUD, Sigmund, trad. Marie Bonaparte et Mme Edouard Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001 [1922].

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la culture*, trad. P. Cotet, R. Lainé, J. Stute-Cadiot, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1995.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, *Revue française de psychanalyse*, t. VII, n° 4, 1934.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936.

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne : application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie courante*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1922.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1990.

GAULTIER (de), Jules, *Le Bovarysme*, Paris, PUPS coll. « Mémoire de la critique », 2006.

GHÉON, Henri, « Les poèmes : le whitmanisme », *N.R.F.*, n° 42, 1912, p. 1053-56.

GIDE, André, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1981 [1923].

GIDE, André, *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

GIDE, André, *Journal 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

GIDE, André, *Journal 1926-1950*, éd. Martine Sagaert, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

GIDE, André, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard coll. « L'Imaginaire », 1995 [1927].

GRASSET, Bernard, *Les Chemins de l'écriture*, Paris, Grasset, 1942.

GUILLOUX, Louis, *L'Herbe d'oubli*, Paris, Gallimard, 1984.

GUISAN, Gilbert, *Poésie et collectivité (1890-1914). Le message social des œuvres poétiques de l'Unanimisme et de l'Abbaye*, Lausanne, Éditions des Trois Collines, 1936.

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Sagittaire, 1932.

HENRIOT, Émile, *À quoi rêvent les jeunes gens. Enquête sur la jeunesse littéraire*, Paris, Champion, 1913.

HERMANT, Abel, *Lettres à Xavier sur l'art d'écrire*, Paris, Hachette, 1926.

HERMANT, Abel, *Discours 1902-1903, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas, Emile Zola, Honoré de Balzac, Alphonse Houssaye*, Paris, Ollendorff, 1903.

HERMANT, Abel, *Discours de réception de M. Jacques de Lacretelle à l'Académie française, et Réponse de M. Abel Hermant, prononcés à l'Académie française, le jeudi 27 Janvier 1938*, Paris, Gallimard, 1938.

HERMANT, Abel, *Essais de critique*, Paris, Grasset, 1912.

HERMANT, Abel, *La vie littéraire*, Paris, Flammarion, 1928.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999.

HURET, Jules, *Interviews de littérature et d'art*, Vanves, Éditions Thot, 1984.

HYTIER, Jean, « Psychanalyse et technique littéraire », *Le Disque vert*, « Freud et la psychanalyse » (numéro spécial), 2^e année, 3^e série, 1924, p. 823-832.

JALOUX, Edmond, *Au pays du roman*, Paris, Corrêa, 1931.

JALOUX, Edmond, « Observations sur la psychanalyse », *Le Disque Vert*, « Freud et la psychanalyse » (numéro spécial), 2^e année, 3^e série, 1924, p. 730-739.

JAMES, Henry, *Literary Criticism : French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, éd. Leon Edel, New York, The Library of America, 1984.

JAMES, William, « On Some Omissions of Introspective Psychology », *Mind*, n° 33, janvier 1884, p. 1-26.

LACRETELLE (de), Jacques, « Roger Martin du Gard », *L'Heure qui change*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, 1941, p. 34-41.

LALOU, René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, PUF, 1941.

LALOU, René, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Paris, Kra, 1926.

LANSON, Gustave, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Figuière, 1913.

LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965.

LANSON, Gustave, *Méthodes de l'histoire littéraire précédé de Hommes et livres*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

- LARBAUD, Valery, « James Joyce », *N.R.F.*, n° 103, t. 18, avril 1922, p. 385-409.
- LAURE, Raymond, *Entretien avec Julien Teppe sur le dolorisme*, Paris, René Debresse, coll. « Œuvres et visages », 1941.
- LE BON, Gustave, *La Psychologie des foules*, 1895.
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.leg.psy2>
- LE DANTEC, Félix, *L'Athéisme*, Flammarion, 1906.
- LE DANTEC, Félix, *Le Chaos et l'Harmonie universelle*, Paris, Alcan, 1911.
- LE DANTEC, Félix, *Le Conflit*, Paris, Armand Colin, 1901.
- LE DANTEC, Félix, *L'Égoïsme, seule base de toute vie en société : étude des déformations résultant de la vie en commun*, Paris, Flammarion, 1911.
- LE DANTEC, Félix, *Le Problème de la mort et la Conscience universelle*, Paris, Flammarion, 1917.
- LE DANTEC, Félix, *Savoir ! Considérations sur la méthode scientifique, la guerre et la morale*, Paris, Flammarion, 1917.
- LE DANTEC, Félix, *Science et conscience*, Paris, Flammarion, 1908.
- LEE, Gerald Stanley, *Crowds : A Study of the Genius of Democracy and of the Fears, Desires, and Expectations of the People*, London, Methuen, 1913.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Une heure avec...*, Laval, Siloë, 1996 (t. 1) et 1997 (t. 2 et 3).
- MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- MANN, Thomas, *Avertissement à l'Europe*, trad. R. Biemel, Paris, Gallimard, 1937.
- MANN, Thomas, *Sur le mariage, Lessing, Freud et la pensée moderne, Mon Temps*, trad. L. Servicen [édition bilingue], Paris, Aubier Flammarion, 1970.
- MANN, Thomas, *Wagner et notre temps*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », 1978.
- MASSIS, Henri, *Comment Émile Zola composait ses romans, d'après ses notes personnelles et inédites*, Paris, Fasquelle, 1906.
- MASSIS, Henri, *Dix ans après : réflexions sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1932.
- MASSIS, Henri, *Jugements*, t. 2, Paris, Plon, 1924.
- MASSIS, Henri, *Réflexions sur l'art du roman*, Paris, Plon, 1927.
- MAUROIS, André, *Dialogues des vivants*, Paris, Fayard, 1959.

- MAUROIS, André, *Études littéraires*, Paris, Sfelt, 1947 [2 volumes].
- MAUPASSANT (de), Guy, « Les Foules », *Le Gaulois*, 23 mars 1882.
- MAURIAC, François, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- MAURIAC, François, *Le Roman*, Paris, Artisan du Livre, 1928.
- MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933.
- MITCHELL, Bonner, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque* [anthologie critique], Paris, Seghers, 1966.
- MUSIL, Robert, *Essais : conférences, critique, aphorismes, réflexions*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, Seuil, 1978.
- NIZAN, Paul, *Aden Arabie*, Paris, La Découverte, 2002 [1931].
- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard coll. « Folio Essais », 1990 [1941].
- Correspondance Paulhan – Arland (1936-1945)*, *Cahiers Jean Paulhan* n° 10, Paris, Gallimard, 2000.
- PÉGUY, Charles, « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne », *Œuvres complètes en prose*, t. 3, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1245-1277.
- PÉGUY, Charles, *Notre Jeunesse*, Paris, Gallimard, 1969 [1910].
- PRÉVOST, Jean (dir.), « Problèmes du roman », *Confluences*, n° 23, 1943.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1988.
- PROUST, Marcel, *Journées de lecture*, éd. Alain Coelho, Paris, 10/18, 1993.
- PROUST, Marcel et GIDE, André, *Autour de La Recherche : lettres*, éd. Pierre Assouline, Paris, Complexe coll. « Le regard littéraire », 1988.
- RIVIÈRE, Jacques et FERNANDEZ, Ramon, *Moralisme et littérature*, Paris, Corrêa, 1932.
- RIVIÈRE, Jacques, « La Nouvelle Revue Française », *N.R.F* n° 70, t. 13 (2), juillet 1919, p. 1-12.

RIVIÈRE, Jacques, « Marcel Proust et la tradition française », *N.R.F.* n° 77, t. février 1920, p. 14, 192-200.

RIVIÈRE, Jacques, « Le Roman d'aventure », *Études (1909-1924)*, Paris, Gallimard coll. « Les cahiers de la N.R.F. », 1999.

RIVIÈRE, Jacques, « Sur une généralisation possible des thèses de Freud », *Le Disque Vert*, « Freud et la psychanalyse » (numéro spécial), 2^e année, 3^e série, 1924, p. 746-763.

SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre : septembre 1939 – mars 1940*, éd. Arlette Elkäim-Sartre, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1995.

SCHLUMBERGER, Jean, *Notes sur la vie littéraire 1902-1968*, édition établie, présentée et annotée par Pascal Mercier, Paris, Gallimard coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme vérité et comme représentation*, trad. Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, 2009 [2 tomes].

SCHOPENHAUER, Arthur, *Les Deux Problèmes fondamentaux de l'éthique*, trad. Christian Sommer, Paris, Gallimard, 2009.

SÉNÉCHAL, Christian, *L'Abbaye de Créteil*, Paris, Librairie André Delpeuch, 1930.

STEIN, Gertrude, *Picasso*, Londres, Batsford, 1938.

SUARÈS, André, *Dostoïevski*, Cahiers de la Quinzaine 13/8, décembre 1911.

SUARÈS, André, *Le portrait d'Ibsen*, Cahiers de la Quinzaine 10/5, décembre 1908.

SUARÈS, André, *Tolstoï vivant*, Cahiers de la Quinzaine 12/7, février 1911.

TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, texte de 1895 numérisé [1890].
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.tag.loi1> et
<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.tag.loi2>

TARDE, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, 1901.
Édition électronique de l'UQAC : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.sif.tag.opi>

TEPPE, Julien, *Apologie pour l'anormal ou Manifeste du dolorisme, suivi de Dictature de la douleur*, Paris, Vrin, 1973 [1935 et 1946].

TEPPE, Julien, « Duhamel doloriste », *La Revue doloriste*, n° 1, p. 25-28.

THÉRIVE, André, *Opinions littéraires*, Paris, Bloud & Gay, 1925.

THIBAUDET, Albert, « Le groupe de Médan », *N.R.F.*, n° 87, t. 15, 1920, p. 923-933.

THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, éd. Jean Paulhan et Léon Bopp, Paris, Stock, 1936.

- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1938 (t. 1) et 1940 (t. 2).
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard coll. « Quarto », 2007.
- THIBAUDET, Albert, « Roman et politique », *N.R.F.*, n° 151, t. 26, 1926, p. 474-480.
- THIBAUDET, Albert, « Romans pendant la guerre », *N.R.F.*, n° 69, t. 13 (1), 1919, p. 129-142.
- THIBAUDET, Albert, *Trente ans de vie française (t. 3) : le bergsonisme*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1923.
- THIBAUDET, Albert, « Unanimisme », *N.R.F.*, n° 94, t. 17, 1921, p. 85-92.
- VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit », *N.R.F.*, n° 71, t. 13 (1), 1919, p. 321-337.
- VALÉRY, Paul, *Variété IV*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1938.
- VALÉRY, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- VAN RYSSELBERGHE, Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame*, Cahiers André Gide n° 4-7, Paris, Gallimard, 1973-1974.
- VETTARD, Camille, « Proust et Einstein », *N.R.F.*, n° 107, t. 19, 1922, p. 246-252.
- VETTARD, Camille, « Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité, par Julien Benda », *N.R.F.*, n° 47, t. 8 (2), 1912, p. 940-944.
- VOGÜÉ, Eugène-Melchior de, *Le Roman russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme coll. « Slavica », 1971 [1886].
- WELLS, Herbert-George, "The Contemporary Novel", *H.-G. Wells's literary criticism*, Totowa, Barnes and Nobles, 1980, p. 192-205.
- ZOLA, Émile, *Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de poche, 2004.
- ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes, Œuvres complètes n° 32*, Genève, Fasquelle, 1969.
- ZWEIG, Stefan, *Émile Verhaeren*, trad. Paul Morisse et Henri Chervet, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1910].
- ZWEIG, Stefan, *Journaux 1912-1940*, trad. Jacques Legrand, Paris, Belfond, 1986.
- ZWEIG, Stefan, *La guérison par l'esprit : Sigmund Freud*, trad. Alzir Hella et Juliette Pary, Paris, Stock, 1932.

ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier : souvenirs d'un européen*, trad. Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1982 [1944].

ZWEIG, Stefan, *Tolstoï*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1928.

ZWEIG, Stefan, *Trois maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski*, trad. Henri Bloch et Alzir Hella, Paris, Le Livre de poche coll. « Biblio essais », 2004.

3. HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS

3.1. Approches du roman-fleuve

ABLAMOWICZ, Aleksander, « Autour du roman-fleuve », *Romanica Wratislaviensia X*, 1975, p. 105-118.

ABLAMOWICZ, Aleksander, « Roman-fleuve, épopée contemporaine », *Prace Historycznoliterackie*, t. 16, Katowice, 1980, p. 7-35.

ABLAMOWICZ, Aleksander, « Quelques problèmes du roman de famille », *Prace Historycznoliterackie*, t. 22, Katowice, 1983, p. 110-128.

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

BESSON, Anne, FERRÉ, Vincent, et PRADEAU, Christophe (dir.), *Cycle et collection, Itinéraires et contacts de culture*, vol. 41, Paris, L'Harmattan, 2008.

CUPERS, Jean-Louis, « Affinités esthétiques et construction romanesque : problèmes d'interprétation du roman cyclique », *Narration et interprétation*, dir. C. Gothot-Mersch, R. Celis et R. Jongen, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 49-73.

DUCHATELET, Bernard (dir.), *Cahiers du CERF XX*, n° 1 et 2, « L'inscription de l'histoire dans quelques romans français (1930-1940) », 1985-1986.

DUCHATELET, Bernard (dir.), *Cahiers du CERF XX*, n° 4, « Titrologie romanesque », 1988.

FELBER, Lynette, *Gender and Genre Novels Without End : The British Roman-Fleuve*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

FRYDRYCHS, Anna, « Quelques problèmes concernant le roman-fleuve », *Zgadnienia Rodzajów Literackich*, vol. 11, n° 1 et 2, Łódź, 1968, p. 36-59 et p. 23-45.

PRADEAU, Christophe, *L'Idée de cycle romanesque*, Thèse de l'Université de Saint-Denis sous la direction de Jacques Neefs, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2000.

PRADEAU, Christophe, « Embrasser du regard », *La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n° 17, décembre 2004, p. 110-119.

PRADEAU, Christophe, « Le décloisonnement du monde », *Romantisme*, n° 136, « L'œuvre-monde au XIX^e siècle », juin 2007, p. 53-64.

RIEUNEAU, Maurice, « Réflexions sur le roman-fleuve : formes et idéologie », *Cahiers de Malagar*, n° 3, été 1989, p. 83-107.

RU, Yi-Ling, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Romans-mondes. Les formes de la totalisation romanesque au XX^e siècle*, sous la direction de Jacques Neefs, Université de Paris VIII, décembre 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *Romantisme*, n° 136, « L'œuvre-monde au XIX^e siècle », juin 2007, p. 95-104.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Le roman-fleuve ou le monde déplié », *Point de rencontre : le roman (Actes du colloque international d'Oslo)*, éd. J. Frölich, Oslo, KULTs skriftserie n° 37, 1995, p. 141-156.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Du roman-fleuve littéraire au roman-fleuve populaire : avatars de la série », *De l'écrit à l'écran*, sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, PULIM, 2000, p. 271-280.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Le présent illimité », *Littérature*, n° 122, « L'œuvre illimitée », mars 2002, p. 12-24.

3.2. *Éléments contextuels*

La Nouvelle Revue Française de 1908 à 1943, dir. Claude Martin, Lyon II, Centre d'études gidiennes, 1975-1977 [5 volumes].

AMOSSY, Ruth, « Deauville, ou l'écrivain en médecin du front belge : témoignage de guerre et littérature », *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, dir. P. Schoentjes, Droz, Genève, 2008, p. 55-76.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1991.

ANGENOT, Marc, *Les Grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles, religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ANTOINE, Régis, *La Littérature pacifiste et internationaliste française 1915-1935*, Paris, L'Harmattan coll. « Espaces littéraires », 2002.

ASTIER, Pierre, *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968.

BACKÈS, Jean-Louis, « Le Roman russe et l'esthétique du roman », *Eugène-Melchior de Vogüé, le héraut du roman russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1989, p. 29-36.

BATY-DELALANDE, Hélène, « De l'«engagement» chez les écrivains avant Sartre », *Les Temps Modernes*, n° 635-636, nov.-déc. 2005-jan. 2006, p. 207-248.

BERGER, James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

BIDAL, Marie-Laure, *Les Écrivains de l'Abbaye*, Paris, Boivin et Cie, 1938.

BRISSET, Laurence, *La N.R.F. de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

BROCH, Hermann, *Théorie de la folie des masses*, trad. Pierre Rusch et Didier Renault, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008.

CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Littérature et médecine*, Bordeaux, Université Montaigne Bordeaux 3, coll. « Eidolon », 1997.

CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Littérature et médecine II*, Bordeaux, Université Montaigne Bordeaux 3, « Eidolon », 2000.

CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1999.

CHARLE, Christophe, *La République des universitaires*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1994.

CHAUBET, François, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 2005.

COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

CORNICK, Martyn, *Intellectuals History. The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

CRU, Jean-Norton, *Du témoignage*, Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus. Notre temps », 1930.

CRU, Jean-Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étoiles, 1929.

CRUICKSHANK, John, *Variations on Catastrophe : Some French Responses to the Great War*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1966.

DELOUVÉE, Sylvain, *La Psychologie des foules : recueil de textes XIX^e et XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DUBOIS, Jacques, « Proust et le temps des embusqués », *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, dir. P. Schoentjes, Droz, Genève, 2008, p. 205-222.

FAVIER, René et GRANET-ABISSET, Anne-Marie (dir.), *Récits et représentations des catastrophes depuis l'Antiquité*, Grenoble, Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford University Press, 1977.

HENRY, Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

HERMETET, Anne-Rachel (dir.), *Les Romanciers français lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'université Charles de Gaulle, 2004.

HEBEY, Pierre (dir.), *L'Esprit N.R.F., 1908-1940*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1990.

GODARD, Henri, *Une grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 2003.

GOUHIER, Henri, *Bergson dans l'histoire de la pensée occidentale*, Paris, Vrin, 1989.

GUÉRIN, Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

HEMMINGS, Frederick William John, *The Russian Novel France (1884-1914)*, Oxford, Oxford University Press, 1950.

HEURGON-DESJARDINS, Anne (dir.), *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny : études, témoignages et documents inédits*, Paris, PUF, 1964.

HURCOMBE, Martin, *Novelists in Conflict : Ideology and the Absurd the French combat novel the Great War*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004.

JANICOT, Christian (éd.), *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1999.

JAY, Martin, *Downcast Eyes : the Denigration of Vision Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des Idées », 2008.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.

KALIFA, Dominique, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005.

KAUFMANN, Vincent, « Le médecin, le prêtre et l'hystérique », *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, Paris, BPI, 2001, p. 72-73.

KAUFMANN, Vincent, *Ménage à trois, littérature, médecine, religion*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires : Avant-gardes 1920-1970*, Paris, PUF coll. « Écriture », 1997.

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880 – 1918*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1983.

KOPP, Robert (dir.), *La Place de la N.R.F. : 1908-1943*, Paris, Gallimard, 2009.

LAKOFF, Georges et JOHNSON, Michael, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. M. Deformel, Paris, Minuit, 1985.

LEFRANC, Jean, « De la foule à la horde (Freud lecteur de Le Bon) », *La Foule : mythes et figures de la révolution à aujourd'hui*, dir. Jean-Marie Paul, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 25-42.

LYON-CAEN, Judith, *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil coll. « Points », 1950.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Les Sandales d'Empédocle*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1945.

MARX, William (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, PUF, 2004.

MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, et PICKERING, Robert (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2000.

MOPIN, Michel, *Littérature et politique*, Paris, La Documentation française, 1996.

- MOREL, Jean-Pierre, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire en France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985.
- MOSCOVICI, Serge, *L'Âge des foules : un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Historiques », 1985.
- NORRISH, Peter, « Unanimist Elements the Works of Durkheim and Verhaeren », *French Studies*, n° 11, 1959, p. 38-49.
- ORY, Pascal et SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1986.
- PAUL, Jean-Marie (dir.), *La Foule : mythes et figures de la révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- PROCHASSON, Christophe, *Les Intellectuels, le Socialisme et la Guerre (1900-1938)*, Paris, Seuil coll. « L'univers historique », 1993.
- PROCHASSON, Christophe et RASMUSSEN, Anne, *Au nom de la patrie, les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996.
- PROCHASSON, Christophe, *Les Années électriques : 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1966.
- RAIMOND, Michel, *Éloge et critique de la modernité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2000.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1981.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933.
- RASSON, Luc, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français (1919-1939)*, Paris, Klincksieck, 1974.
- ROUSSEAU, Frédéric, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003.
- RUBINO, Gianfranco, « Visions de l'entre-deux-guerres : Martin du Gard, Romains », *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, dir. P. Schoentjes, Droz, Genève, 2008, p. 237-250.
- RUBIO, Vincent, *La Foule, un mythe républicain ?*, Paris, Vuibert, 2008.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1997.

SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, coll « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009.

SCHOENTJES, Pierre, « Les véritables écrivains de guerre ont-ils “rarement dépeint ce qu’ils avaient vu” ? », *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, dir. P. Schoentjes, Droz, Genève, 2008, p. 17-44.

S.I.E.C.L.E, *Colloque de Cerisy, 100 ans de rencontres intellectuelles de Pontigny à Cerisy*, Paris, Éditions de l’IMEC, coll. « Inventaires », 2005.

SIRINELLI, Jean-François, *Génération intellectuelle : khâgneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 1988.

SMADJA, Robert, *Famille et littérature : Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O’Neill et Ionesco, Musil et Tournier*, Paris, Champion, 2005.

SMITH, Leonard V., « “Ce que finir veut dire” : l’explicit dans le roman de la Grande Guerre des années 30 », *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, dir. P. Schoentjes, Droz, Genève, 2008, p. 251-262.

SMITH, Leonard V., *The Embattled Self: French Soldiers’ Testimony of the Great War*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

SMITH, Leonard V., « Le récit du témoin. Formes et pratiques d’écriture dans les témoignages sur la Grande Guerre », trad. Christophe Prochasson, *Vrai et Faux dans la Grande Guerre*, dir. C. Prochasson, Paris, La Découverte coll. « L’espace de l’histoire », 2003, p. 277-301.

STOLTZFUS, Ben, « Georges Chennevière et l’unanimisme (1884-1927) », *Revue des Lettres modernes*, n° 111-113, 1965.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket coll. « Agora », 1997.

THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *Presses et plumes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

THIESSE, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil coll. « Points », 2000.

TONNET-LACROIX, Éliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires 1919-1924*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1991.

TRÉVISAN, Carine, *Les Fables du deuil : la grande guerre, mort et écriture*, Paris, PUF coll. « Perspectives littéraires », 2001.

VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Limoges, PULIM, 1994.

WEIL, Simone, *L’Expérience ouvrière et l’adieu à la révolution, 1934-1937, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1991.

WEINRICH, Harald, *Léthé, art et critique de l'oubli*, trad. Diane Meur, Paris, Fayard, 1999.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Esthétique et épistémologie de la foule », *La Foule : mythes et figures de la révolution à aujourd'hui*, dir. Jean-Marie Paul, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13-23.

ZÉRAFFA, Michel, « Le temps et ses formes dans le roman contemporain », *Revue d'esthétique*, n° 19, 1966, p. 43-65.

4. THÉORIE LITTÉRAIRE

4.1. Esthétique et genres littéraires

« Le biographique », *Poétique* n° 63, 1985.

Dictionnaire des termes littéraires, dir. Hendrik Van Gorp, Lieven D'Hulst, Rita Guesquiere, Rainier Gutman, Georges Legros, Paris, Honoré Champion, 2001.

Literary Theory and Criticism, dir. Patricia Waugh, Oxford, Oxford University Press, 2006.

The Oxford Companion to French Literature, dir. Sir Paul Harvey, Oxford, Clarendon Press, 1959.

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2007.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Éditions Albatros, 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, trad. Daria Olivier, Gallimard coll. « Tel », 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, trad. Alfreda Lecouturier, Gallimard coll. « Bibliothèque des idées », 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

BARONI, Raphaël et MACÉ, Marielle (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil coll. « Points », 1970.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir*, Paris, PUF coll. « Écritures », 1988.

BESSIÈRE, Jean, et PHILIPPE, Gilles (dir.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Champion, 1999.

- BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955.
- BORDWELL, David, et THOMPSON, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York, Mc Graw and Hill, 2004.
- BRAUD, Michel, *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2006.
- CAVE, Terence, *The Cornucopian Text: Problems of Writing the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- CAVELL, Stanley, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.
- CHARDIN, Philippe (dir.), *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDES, 2002.
- CLERC, Jean-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
- COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (dir.), *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil coll. « Points », 1998.
- COSTE, Claude, *Les Malheurs d'Orphée : musique et littérature au XX^e siècle*, Paris, L'Improviste, 2003.
- DAMBRE, Marc, et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Presses de l'Université de Vincennes, 2002.
- DAUNAIS, Isabelle, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008.
- DAUNAIS, Isabelle, « Le temps dévié du roman », *Poétique* n° 139, septembre 2004, p. 259-269.

- DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 249-287.
- DIMOCK, Wai Chee, « Genre as World System: Epic and Novel on Four Continents », *Narrative* n° 14, janvier 2006, p. 85-101.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.
- DUFOUR, Philippe, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2010.
- EISENSTEIN, Sergeï, *Film Form : Essays Film Theory*, éd. Jay Leda, New York, Brace and World, 1949.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard coll. « Folio Histoire », 1993.
- FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Classics, 2000.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, New York, Clarendon Press, 1982.
- GAUDREAUULT André et JOST François, *Cinéma et récit, II : le Récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2002.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art, tome 2 : la relation esthétique*. Paris, Seuil coll. « Poétique », 1997.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, Gérard, et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil coll. « Points », 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil coll. « Points », 1986.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette coll. « Pluriel », 1997.
- GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, reprise par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1997.

JACQUIER, Claude, « Cinéma et crise du roman », *Confluences*, « Problèmes du roman », dir. Jean Prévost, Lyon, août 1943.

JAMES, Henry, *The Art of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1948.

JEANNELLE, Jean-Louis, « “L’acheminement vers le réel” : pour une étude des genres factuels, le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 279-297.

KAUFMANN, Vincent, *L’Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

KAUFMANN, Vincent, « Le livre à la limite », *Revue des Sciences humaines*, n° 236, « Le Livre total », 1994, p. 9-31.

KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2005.

LARUE, Anne (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996.

LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude et SALADO, Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007.

LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

LACHET, Claude (dir.), *Les Genres insérés dans le roman*, Lyon, C.E.D.I.C, 1992.

LECHEVALIER, Agathe, *La Théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*, thèse de l’Université Paris III, Lille, ANRT, 2009.

LUKÁCS, Georg, *Le Roman historique*, trad. Robert Saille, Payot coll. « Petite bibliothèque », 2000.

LUKÁCS, Georg, *Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1968.

MACÉ, Marielle (éd.), *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2004.

MACÉ, Marielle, *Le Temps de l’essai : histoire d’un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L’extrême contemporain », 2006.

MADELÉNAT, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.

MADELÉNAT, Daniel, « Biographie et roman, je t’aime, je te hais », *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991, p. 235-247.

MADELÉNAT, Daniel, *L’Épopée*, Paris, PUF, 1986.

MASSON Alain, *Le Récit au cinéma*, Paris, Éditions de l’Etoile / Cahiers du cinéma, 1994.

- MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003.
- MONCOND'HUY, Dominique et SCEPI, Henri (dir.), *Les Genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MORETTI, Franco (dir.), *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2002 [4 volumes].
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.
- MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary Theory*, London, Verso, 2005.
- MOSES Gabriel, *The Nickel Was for the Movies: Film the Novel from Pirandello to Puig*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- MURAT, Michel, « Comment les genres font de la résistance », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.
- MURAT, Michel, « Reconnaissance au romanesque », *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et M. Murat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223-232.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1988.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (éd.), *Le Roman*, Paris, Garnier Flammarion coll. « Corpus », 2005.
- PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- PINGAUD, Bernard, *La Bonne aventure : essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Seuil coll. « Réflexion », 2007.
- PRINCE, Gerald, « Romanesque et roman : 1900-1950 », *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et M. Murat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 183-191.
- RAOUL, Valérie, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, 1999.
- ROBERT, Marthe, *L'Ancien et le nouveau*, Paris, Payot, 1967.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1972.
- RYAN, Marie-Laure (dir.) *Poetics*, vol. 10, n° 2-3, « Genre », juin 1981.
- SABOURIN, Lise, « La légitimation du genre romanesque », *RHLF*, n° 2, 1999, p. 233-248.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1989.

SCHAFFNER, Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier coll. « Verdier Poche », 2008.

SOURIAU, Étienne et Anne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

SPIEGEL, Alan, *Fiction and the Camera Eye : Visual Consciousness Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1996.

TOBIN, Patricia Drechsel, *Time and the Novel : The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1970.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.

YATES, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966.

WALTON, Kendall, *Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1983.

4.2. *Éthique, politique, analyse du discours*

Annales. Histoire, Sciences sociales, 2010/2, « Savoirs de la littérature ».

Presse et littérature. La circulation des discours dans l'espace public, Études françaises, vol. 36, n° 3, Presses universitaires de Montréal, 2000.

AMOSSY, Ruth, et MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

BOOTH, Wayne C., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988.

BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCŒUR, Guiomar et MACÉ, Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

CAVELL, Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.

CAVELL, Stanley, *Dire et vouloir dire*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions du Cerf, 2009.

CITTON, Yves, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil coll. « Points », 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2009.

DUFOUR, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2004.

GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006.

GRALL, Catherine et MACÉ, Marielle (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2006.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.

- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF coll. « Écriture », 2001.
- LAUGIER, Sandra (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, coll. « Éthique et philosophie morale », 2006.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LUKÁCS, Georg, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- LUKÁCS, Georg, *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975.
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF coll. « Pratiques théoriques », 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire : paratopies et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Mc HALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1996.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. essais », 2003.
- PRENDERGAST, Christopher, *The Order of Mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette coll. « Pluriel », 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- SALMON, Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.
- SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, PUF coll. « Le sociologue », 1971.

4.3. Sur la lecture

L'Analyse structurale du récit, *Communications* 8, Paris, Seuil coll. « Points », 1981.

ARANDA, Daniel, « Le lecteur dans le retour », *Poétique*, n° 128, novembre 2001, p. 409-420.

ARANDA, Daniel, « Les retours hybrides de personnages », *Poétique*, n° 139, septembre 2004, p. 351-362.

ARANDA, Daniel, *Le Retour des personnages dans les ensembles romanesques. Essai de synthèse*, Thèse de l'Université Paris III, Lille, ANRT, 1997.

BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2007.

BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil coll. « Points », 1993.

BARTHES, Roland ; BOOTH, William ; KAYSER, Wolfgang ; HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Seuil coll. « Points », 1977.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2007.

BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2002.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2008.

BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit coll. « Paradoxe », 2002.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard coll. « Folio Essais », 2000 [3 tomes].

BROOKS, Peter, *Reading for the Plot : Design and Intention Narrative*, New York, Knopff, 1984.

CAVE, Terence, *Recognitions. A Study Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

CAVE, Terence, « Recognition and the reader », *Comparative Criticism*, vol. 2, Cambridge University Press, 1980, p. 49-69.

CAVE, Terence, « Suspense and the Pre-history of the Novel », *Revue de littérature comparée*, n° 280, 1996, p. 507-516.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte de la Mancha*, Paris, trad. Jean-Raymond Fanlo, Livre de Poche coll. « Classiques », 2010.

CHARLES, Michel, « Digression, régression (arabesques) », *Poétique* n° 40, 1979, p. 395-407.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes littéraires*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1995.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1977.

CHARLES, Michel, « Le souci du détail », *Poétique* n° 116, décembre 1998, p. 387-424.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

COMPAGNON, Antoine, « À la recherche du temps perdu, roman de la reconnaissance », *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, dir. Bruno Clément et Marc Escola, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 45-58.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2001.

DE MAN, Paul, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979.

DEL LUNGO, Andrea, et LYON-CAEN, Boris (dir.), *Le Roman du signe : fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2007.

DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le Début et la Fin : une relation critique (roman, B.D., cinéma)*, en ligne sur Fabula, <http://www.fabula.org/colloques/document790.php>.

DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2008.

DUCHET, Claude et TOURNIER, Isabelle (dir.), *Genèse des fins, de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1996.

DUMASY, Lise (éd.), *La Querelle du roman feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur*, Grenoble, Ellug, 1999.

DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998.

DÜRRENMATT, Jacques (dir.), *La Ponctuation*, Poitiers, La Licorne, n° 52-53, 2000.

ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche coll. « Biblio essais », 2005.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1989.

ESCOLA, Marc et RABAU, Sophie (dir.), *La Lecture littéraire*, n° 8, « La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles », 2006.

ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes coll. « L'Imaginaire du texte », 2003.

FISH, Stanley, *Is There a Text this Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

FORSTER, Edward Morgan, « Un aspect du roman : dessin et rythme », *Revue de Genève*, février 1929, p. 163-178.

FRANK, Joseph, « Spatial Form Modern Literature », *The Sewanee Review*, vol. 53, 1945, p. 221-240, p. 433-456, p. 643-653.

FRANK, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

FRYE, Northrop, *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Strasbourg, Circé coll. « Bibliothèque critique », 1998.

FRYE, Northrop, « Dickens and the Comedy of Humours », *The Stubborn Structure*, London, Methuen & Co, 1970, p. 218-240.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2002.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions: pour une théorie de la lecture*, Longueil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, éd. M. Rueff, trad. M. Aymard, Ch. Paolini, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier Poche », 2010.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [2 volumes].

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973.

HAMON, Philippe, « L'architecture/le sens/le réel/la représentation », *Romans, réalités, réalisme*, dir. Jean Bessière, Paris, PUF, 1989.

- HAMON, Philippe, *L'Illusion réaliste*, Paris, PUF coll. « Écritures », 1994.
- HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- HAMON, Philippe (dir.), *Littératures et architecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986.
- HIPPOLYTE, Pierre (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2006.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- JAYOT, Delphine, *Le Bovarysme. Histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, Thèse de l'Université Paris VIII, Lille, ANRT, 2007.
- JOLLES, André, *Formes simples*, trad. A.-M. Buguet, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1972.
- JOUBE, Vincent (dir.), *L'expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005.
- JOUBE, Vincent (dir.), *La Lecture littéraire* n° 3, « L'illisible », 1999.
- JOUBE, Vincent et PAGÈS, Alain (dir.), *Les Lieux du réalisme*, Presses de la Sorbonne Nouvelle et L'Improviste, 2005.
- JOUBE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur coll. « Contours littéraires », 1992.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF collection « écriture », 1992.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 1967.
- LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, traduction collective, dir. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1971.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, trad. Christine Le Bœuf, Paris, Babel, 1998.
- MANGUEL, Alberto, *La Cité des mots*, trad. Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 2009.
- MATHIEU, Georges, *Changer de chapitre dans Les Misérables*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, PUF coll. « Écritures », 1997.
- MOREL, Jean-Pierre, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Paris-Lausanne, Presses de la Cité, L'Âge d'homme, 1978, p. 38-73.

- MORTIMER, Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit coll. « Critique », 1986.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit coll. « Critique », 1989.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (éd.), *Le Lecteur*, Paris, Garnier Flammarion coll. « Corpus », 2002.
- PHILIPPE, Gilles, « Humanisme romanesque, anti-humanisme critique : la déconstruction et le roman », *Pour un humanisme romanesque*, dir. Gilles Philippe et Agnès Spiquel, Paris, SEDES, 1999, p. 255-266.
- PRADEAU, Christophe, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, novembre 2002, p. 387-400.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil coll. « Points », 1991.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil coll. « Points », 1991.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil coll. « Points », 1991.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, trad. D. Delas, Paris, Flammarion coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1973.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1989.
- RUFFEL, Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier coll. « Chaoïd », 2005.
- SABRY, Randa, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ? (Situations II)*, Paris, Gallimard coll. « Folio Essais », 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1999.
- SEEBACHER, Jacques, « Misères de la coupure, coupure des *Misérables* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 156, 1974, p. 569-580.

THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 2007.

THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion coll. « Romantisme et modernités », 2003.

TODOROV, Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1980, p. 175-188.

TODOROV, Tzvetan (éd.) *Théorie de la littérature* [textes des Formalistes russes], Paris, Seuil coll. « Points », 1965.

VOUILLOUX, Bernard, *Julien Gracq : la littérature habitable*, Paris, Hermann, 2007.

5. ÉTUDES SUR AUTEURS

5.1. Études sur Martin du Gard

Cahiers Roger Martin du Gard, Gallimard coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 1989-2002.

La Belle saison et L'Été 1914 de Roger Martin du Gard, Roman 20-50, 1993.

Destins du siècle. Jean-Richard Bloch et Martin du Gard. Mélanges offerts au professeur Tivadar Gorilovics, Debrecen, Kossuth Egyetemy Kiadó, 2003.

« Roger Martin du Gard », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 5-6, 1982.

« Hommage à Roger Martin du Gard », *Nouvelle N.R.F.* n° 72, 1958, p. 962-1176.

« Roger Martin du Gard », *L'Ull Crític*, n° 12, Université de Lleida, 2007.

« Roger Martin du Gard », *Europe*, 1992.

Roger Martin du Gard [catalogue d'exposition], Paris, Bibliothèque Nationale, 1981.

Roger Martin du Gard et les crises de l'histoire, Actes du colloque de l'Université de Nice (16 au 18 novembre 2000), Nice, Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 2001.

ALLUIN, Bernard, *Martin du Gard romancier*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

ANDRIEUX, Charlotte, *L'Écriture de la politique chez Roger Martin du Gard : de l'utilisation des documents*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

ASHOLT, Wolfgang, « Le début de la Grande Guerre vu comme expérience des limites chez Drieu la Rochelle et Martin du Gard », *L'Expérience des limites dans le récit de guerre (1914-1945)*, dir. Pierre Glaudes et Helmut Meter, Paris, Slatkine, 2001, p. 47-62.

BATY, Hélène, *Le Lieutenant-colonel de Maumort, testament littéraire de Roger Martin du Gard*, mémoire de maîtrise (Paris IV), 2001.

BATY-DELALANDE, Hélène, « Canaliser le roman-fleuve : *Les Thibault* de Roger Martin du Gard », *Le Début et la Fin : une relation critique*, en ligne sur Fabula, <http://www.fabula.org/colloques/document737.php>

BATY-DELALANDE, Hélène, « Un écrivain réaliste à l'épreuve du fait divers : la fin de *L'Été 1914* de Roger Martin du Gard », *Tout contre le réel : miroirs du fait divers, littérature, théâtre, cinéma*, dir. Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz, Paris, Le Manuscrit, 2008.

BATY-DELALANDE, Hélène, « “Ce n’est pas une enclave ; c’est un noyau” : L’affaire Dreyfus dans *Jean Barois*, à partir de la réception critique du roman en 1913-1914 », *Problèmes du roman historique*, dir. A. Déruelle et A. Tassel, Paris, L’Harmattan, 2008.

BATY-DELALANDE, Hélène, « “Cette déconcordance progressive de la pensée et de l’action” : la représentation désenchantée de l’engagement politique chez R. Martin du Gard », *Fiction et engagement politique*, dir. Jeanyves Guérin, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

BATY-DELALANDE, Hélène, « De l’atopie énonciative à la concurrence discursive : les modalisations autonymiques de l’engagement dans les écrits personnels de Roger Martin du Gard », *Une langue à soi*, dir. C. Lignereux et J. Piat, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

BATY-DELALANDE, Hélène, « De l’“engagement” chez les écrivains avant Sartre », *Les Temps Modernes*, n° 635-636, novembre 2005-janvier 2006, p. 207-248.

BATY-DELALANDE, Hélène, « La première réception critique d’*Épilogue* de Roger Martin du Gard », *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 1, 2007, p. 121-179.

BATY-DELALANDE, Hélène, « Une grande voix silencieuse : pacifisme et hésitations de Roger Martin du Gard, de Munich à *Épilogue* », [*Das Münchener Abkommen und die Intellektuellen: Literatur und Exil Frankreich zwischen Krise und Krieg*](#), dir. Martine Boyer-Weinmann, Frank Estelmann, Olaf Müller, Tübingen, Narr, 2008.

BATY-DELALANDE, Hélène, *La Question de l’engagement chez Roger Martin du Gard*, thèse de l’Université de Lyon II, Lille, ANRT, 2007.

BATY-DELALANDE, Hélène, et MASSOL, Jean-François (dir.), *Martin du Gard et le biographique*, Grenoble, Ellug, 2009.

BARON, Philippe, « Le docteur Antoine Thibault dans *Les Thibault* de Martin du Gard », *Littérature et médecine*, dir. M. Miguet-Ollagnier et Ph. Baron, Besançon, Presses de l’université franc-comtoise, 2000, p. 259-267.

BOAK, Denis, « Roger Martin du Gard dans la lignée de Zola et de Maupassant », *Roger Martin du Gard, études sur son œuvre*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 117-127.

BOAK Denis, “Roger Martin du Gard. The Need to Dramatize”, *Journal of the Australasian Universities* 45, 1981, p. 69-79.

BOAK, Denis, *Roger Martin du Gard*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

BORGAL, Clément. *Roger Martin du Gard*, Paris, Éditions Universitaires, 1957.

BORGAL, Clément. « Roger Martin du Gard et les problèmes de la création romanesque », *Le Français dans le monde* n°10, 1962, p. 15-27.

BREE Germaine, « RMG : the Corneille of the bourgeois novel », *An Age of Fiction : The French Novel from Gide to Camus*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957, p. 76-83.

BRENNER, Jacques, « Martin du Gard architecte », *La Quinzaine littéraire* n° 202, 16 janvier 1975, p. 9.

CRÉMIEUX Benjamin, « La Mort du père, par Roger Martin du Gard », *N.R.F.*, n° 191, t. 33, août 1929, p. 256-262.

CRYLE, Peter M., *Roger Martin du Gard : ou de l'intégrité de l'être à l'intégrité du roman*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1984.

DAIX, Pierre, *Réflexion sur la méthode de Roger Martin du Gard*, suivi de *Lettre à Maurice Nadeau et autres essais*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1957.

DASPRE, André, « À propos de l'influence de Tolstoï sur Roger Martin du Gard », *Études et recherches de littérature générale et comparée*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 233-240.

DASPRE, André, « De l'utilité de la littérature selon J.-P. Sartre et R. Martin du Gard », *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, Aleksander Ablamowicz (dir.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 1996, p. 94-102.

DASPRE, André, « Le regard de Martin du Gard dans *Maumort* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 5-6, 1982, p. 848-855.

DASPRE, André, *Roger Martin du Gard romancier, à partir de Jean Barois*, Université Paris III, Lille, ANRT, 1976.

DASPRE, André, « Roger Martin du Gard et Freud : morale et sexualité », *L'Ull Crític*, n° 12, « Roger Martin du Gard », Université de Lleida, 2007, p. 267-280.

DASPRE, André et SCHLOBACH, Jochen (dir.), *Roger Martin du Gard, études sur son œuvre*, actes du colloque de Saarbrücken des 9-10-11 nov 1981, Paris, Klincksieck, 1984.

DASPRE, André, et SCHLOBACH, Jochen (dir.), *Roger Martin du Gard : son temps et le nôtre*, Paris, Klincksieck, 1984.

DASPRE, André, « Sur les portraits dans *L'Été 1914* », *Roman 20-50*, n° 15, mai 1993, p. 27-39.

DEGRAEVE, Dirck, « Exotisme et désir : Rachel dans *La Belle Saison* », *Roman 20-50*, n°15, mai 1993, p. 41-51.

DEGRAEVE, Dirck, « La figure du père dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard », *Roman 20-50*, n° 12, décembre 1991, p. 123-134.

DEGRAEVE, Dirck, *La Fraternité dans l'œuvre de Roger Martin du Gard*, thèse de l'Université de Lille, Lille, ANRT, 1990.

DRAPIER, Laurent, *D'une guerre à l'autre, figures de l'imaginaire et intertextualité : du Feu à la Route des Flandres, 1915-1960, quarante-cinq années de littérature de guerre*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2001.

DUCHATELET, Bernard, « Lecture d'une séquence : l'arrivée chez Dédette », *Roman 20-50*, n° 15, mai 1993, p. 65-70.

DUCHATELET, Bernard, « Roger Martin du Gard : la guerre ou la double faillite du penseur et du romancier », *Roger Martin du Gard et les crises de l'histoire (colonialisme, Seconde Guerre mondiale)*, dir. André Daspre et Alain Tassel, Publications de la faculté des lettres de Nice, 2001, p. 185-198.

DUCHATELET, Bernard, « "Encore Romain Rolland..." Maumort et Roger Martin du Gard », *Chemins ouverts*, dir. Sylvie Vignes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

EMEIS, Harald, « Interférences artistiques dans l'œuvre de Roger Martin du Gard », *Studia Romanica Posnaniensia XXX*, 2003, p. 177-188.

EMEIS, Harald, *L'œuvre de Roger Martin du Gard. Sources et significations*, Essen, Die Blaue Eule, 2003.

FILIPOWSKA, Irena, « La vision tragique du monde de Martin du Gard présentée dans ses romans », *Studia Romanica Posnaniensia XXVII*, 2001, p. 3-10.

FRAISSE, Simone, « Roger Martin du Gard et Jaurès », *Jaurès et les écrivains*, dir. Julie Bertrand Sabiani et Gerald Leroy, Orléans, Centre Charles Péguy, 1993, p. 77-82.

GALLANT, Melvin, *Le Thème de la mort chez Roger Martin du Gard*, Paris, Klincksieck, 1971.

GARGUILO, René, *La Genèse des Thibault. Le problème de la rupture de construction entre La Mort du Père et L'Été 1914*, Paris, Klincksieck, 1974.

GHÉON Henri, « Martin du Gard et le roman », *La Vie intellectuelle*, 1^{er} février 1929, p. 348-358.

GILBERT John, « Symbols of continuity and the Unity of *Les Thibault* », *Image and Theme : Studies Modern French Fiction*, éd. W. M Frohock, Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 124-148.

GORILOVICS, Tivadar, « Gide, Martin du Gard et les *Faux-Monnayeurs* », *Mélanges Daspre*, éd. Marjan et Jean-Pierre Regour, Nice, Publications de la faculté des lettres de Nice, 1993.

GORILOVICS, Tivadar, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Martin du Gard*, Budapest, Tankönyvkiado, 1962.

GUGGENHEIM, Susanna, « Roger Martin du Gard giudicato da Romain Rolland », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 3-4, 1957, p. 284-289.

HOWE Irving, « Martin du Gard : The Novelty of Goodness », *Decline of the New*, New York, Harcourt, 1963.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Maumort de Roger Martin du Gard : Mémoires, histoire et travail du deuil », *Littérature*, n° 128, « Biographiques », décembre 2002, p. 65-79.

JESSULA, Georges, « Le romancier que Balzac ennuyait », *Le Courrier balzacien* n° 82, 2001, p. 14-21.

JOUBERT, Jean-Louis, « Humanisme et socialisme dans l'œuvre de Roger Martin du Gard », *Annales de l'université de Madagascar*, n° 8, Tananarive, 1968, p. 53-65.

KIM, Hyon-Sook, « Microlecture d'un passage de *L'Été 1914*. Une lecture cinématographique », *Relire « L'Été 1914 » et « Épilogue » de Roger Martin du Gard*, dir. Angels Santa et Montserrat Parra, Universitat de Lleida, Pagès editor, 2000, p. 257-271.

KRIVOSIJA, Dragica, *Perspectives romanesques sur la première guerre mondiale : Henri Barbusse, Ernst Junger, Jules Romains, Roger Martin du Gard, Drieu la Rochelle*, Thèse de troisième cycle, Université de Toulouse 2, 1982.

LALOU, René, *Roger Martin du Gard*, Paris, Gallimard, 1937.

LEBLOND, Aude, « *Les Thibault*, roman du regard », journée d'études sur « Le regard dans le roman au XX^e siècle », Paris III Sorbonne Nouvelle, publié en ligne : http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2719

LEBLOND, Aude, « Une interrogation romanesque du biographique : *Les Thibault* », *Martin du Gard et le biographique*, dir. Hélène Baty-Delalande et Jean-François Massol, Ellug, 2009, p. 107-124.

LENOIR, Catherine, « Les Thibault entre rive droite et rive gauche ou l'univers parisien de Martin du Gard », *L'Écrivain auteur de sa ville*, dir. J. Vion-Dury, Limoges, PULIM, 2001, p. 195-208.

LEROY-BÉDIER, Marie-Laure, « Roger Martin du Gard et Georges Duhamel », *Cahiers Roger Martin du Gard* n° 2, Paris, Gallimard, 1991, p. 181-189.

LEROY-BÉDIER, Marie-Laure : *Les Docteurs A. Thibault, L. Pasquier et B. Rieux : trois moments romanesques d'une foi humaniste*, thèse de doctorat, Paris IV, 1993.

LEROY-BÉDIER, Marie-Laure, « La belle saison d'Antoine Thibault », *Roman 20-50*, n° 15, mai 1993, p. 19-26.

MASSOL, Jean-François, « Deux belles soirées chez Packmell », *Roman 20-50*, n° 15, mai 1993, p. 5-18.

MASSOL, Jean-François, « À propos du roman dialogué dans *Jean Barois* et *La Carrière* d'Abel Hermant », *Cahiers Roger Martin du Gard*, n° 4, Paris, Gallimard, 1992, p. 107-120.

MASSOL, Jean-François, « La nouvelle et le roman-fleuve : à propos de Martin du Gard », *Poétique*, 1990, p. 63-75.

MASSOL, Jean-François, « Le révolutionnaire et le bourgeois, deux figures de l'artiste dans la fin des *Thibault* », *Relire « L'Été 1914 » et « Épilogue » de Roger Martin du Gard*, dir. Angels Santa et Montserrat Parra, Universitat de Lleida, Pagès editor, 2000, p. 239-256.

MASSOL, Jean-François, « Roger Martin du Gard épistolier : quelques remarques sur les lettres dans le roman », *Cahiers Roger Martin du Gard*, n° 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 89-103.

MASSOL, Jean-François, « Roger Martin du Gard et l'événement, du Journal de l'écrivain au *Journal de Maumort* », *Roger Martin du Gard et les crises de l'histoire (colonialisme, Seconde Guerre mondiale)*, dir. André Daspre et Alain Tassel, Publications de la faculté des lettres de Nice, 2001, p. 213-234.

MÜLLER, Olaf, « Les “guerriers appliqués” et la parole de paix de Roger Martin du Gard dans l'*Épilogue* (1940) », *Paroles de paix en temps de guerre*, dir. Sylvie Caucanas, Rémy Cazals et Nicolas Offenstadt, Toulouse, Privat, 2006, p. 307-317.

O'BRIEN Justin, “Martin du Gard: the world of the Thibaults.”, *The French Literary Horizon*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1967, p. 245-250.

PANDELESCU, Silvia, « Insertion de l'histoire et configurations textuelles », *Roger Martin du Gard et les crises de l'histoire (colonialisme, Seconde Guerre mondiale)*, dir. André Daspre et Alain Tassel, Nice, Publications de la faculté des lettres de Nice, 2001, p. 253-264.

PANDELESCU, Silvia, « Le tissu temporel dans *Le lieutenant-colonel de Maumort* », *Cahiers Roger Martin du Gard* n° 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 180-196.

PARRA, Montserrat, et SANTA, Angels (dir.), *Relire L'Été 1914 et l'Épilogue de Roger Martin du Gard*, Université de Lleida, Pagès, 2000.

PEYRE Henri, « Martin du Gard, Duhamel, Romains, and Radiguet », *French Novelists of Today*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 41-66.

PICON, Gaëtan, « Portrait et situation de Roger Martin du Gard », *Mercure de France* t. 334, n° 1141, 1^{er} septembre 1958, p. 5-25.

POCKNELL, Brian S., *Roger Martin du Gard et le théâtre*, Paris, Klincksieck, 1970.

PRÉVOST, Jean, « Roger Martin du Gard et le roman objectif », *Confluences*, « Problèmes du roman », août 1943.

RIEUNEAU, Maurice, « André Gide et Roger Martin du Gard », *Entretiens sur André Gide*, dir. M. Arland et J. Mouton, La Haye, Mouton, 1967, p. 97-117.

ROZA, Robert, *Roger Martin du Gard et la banalité retrouvée*, Paris, Didier, 1970.

RUBINO Gianfranco, « Secret et communication dans *Les Thibault* », *Roman, histoire, société, mélanges offerts à Bernard Alluin*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 2005, p. 347-356.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « La lettre du ressassement », *Cahiers Roger Martin du Gard* n° 6, « Inédits et nouvelles recherches 2 », Paris, Gallimard, 1999, p. 62-72.

SANTA, Angels, « La littérature de tendance réaliste-naturaliste dans le Journal de Roger Martin du Gard : l'exemple de Zola », *Cahiers Roger Martin du Gard* n° 5, « L'écrivain et son journal », Paris, Gallimard, 1996, p. 152-167.

SANTA, Angels, « Construction dramatique : alternance entre la vie privée et les événements dramatiques dans *L'Été 1914* et *l'Épilogue*. À propos de la religion et des questions politiques et sociales », *Relire « L'Été 1914 » et « Épilogue » de Roger Martin du Gard*, dir. Angels Santa et Montserrat Parra, Universitat de Lleida, Pagès editor, 2000, p. 135-148.

SCHLOBACH, Jochen, « *L'Été 1914* : Roger Martin du Gard, historien et romancier », *Le Mouvement social*, n° 49, oct.-déc. 1964, p. 119-138.

SCHLOBACH, Jochen, *Geschichte und Fiktion « L'été 1914 » von Roger Martin du Gard*, München, W. Fink, 1965.

SCHLOBACH, Jochen, *Livres, lectures, envois d'auteurs. Catalogue de la bibliothèque de Roger Martin du Gard*, Paris, Champion coll. « Histoire du livre et des bibliothèques », 2000.

SCHLOBACH, Jochen, « Roger Martin du Gard et l'histoire », *RHLF*, septembre-décembre 1982, p. 773-788.

SCHLOBACH, Jochen, « *Les Thibault* : du roman d'une famille au roman d'une époque », *Europe*, n° 762, octobre 1992, p. 30-41.

SICARD, Claude, *Roger Martin du Gard, les années d'apprentissage littéraire (1891-1910)*, Paris, Champion, 1976.

SPURDLE, Sonia, « Tolstoy and Martin du Gard's *Les Thibault* », *Comparative Literature*, vol. 23, n° 4, 1971, p. 325-345.

STEFANSON, Blandine, « L'influence de Tolstoï sur Roger Martin du Gard », *Revue de littérature comparée* 4/6, 1974, p. 318-335.

TÉZENAS DU MONTCEL, François, *L'Esthétique narrative de Roger Martin du Gard, genèse et problématique d'un pseudo naturalisme d'après le journal*, Lille, ANRT [microfiche], 2000.

TOURET, Michèle, « Le colonel de Maumort : l'ambiguïté d'une morale », *Cahiers Roger Martin du Gard* n° 5, « L'écrivain et son journal », Paris, Gallimard, 1996, p. 186-197.

TOURET, Michèle, « L'ironie, fait de style et de relation, peut-elle être compatible avec un discours politique et historique? », *Relire « L'Été 1914 » et « Épilogue » de Roger Martin du Gard*, dir. Angels Santa et Montserrat Parra, Universitat de Lleida, Pagès editor, 2000, p. 63-80.

WEHRMANN, Renée, *L'Art de Roger Martin du Gard dans Les Thibault*, Birmingham, Summa publications, 1986.

WEHRMANN, Renée, *Roger Martin du Gard, son temps et le nôtre*, Paris, Klincksieck, 1984.

WILSON, William D., *La structure du dédoublement. Objectivité et mythe dans Les Thibault de Roger Martin du Gard*, Birmingham, Summa publications, 1986.

5.2. Études sur Romain Rolland

Romain Rolland, la pensée et l'action, mélanges offerts à M. le professeur Bernard Duchatelet, Brest, Université de Bretagne Occidentale et CNRS, Centre d'Études des Correspondances des XIX^e et XX^e siècles, 1997.

Permanence et pluralité de Romain Rolland, Actes du Colloque tenu à Clamecy, 22-24 sept. 1994, Nevers, Conseil général de la Nièvre, 1995.

ALAIN, « Sur le *Jean-Christophe* de Romain Rolland », *Europe*, n° 10, 1926, p. 272-278.

BARRÈRE, Jean-Bertrand, « Romain Rolland : les "racines" et le "souffle" », *Mercure de France*, n° 1092, 1954, p. 668-689.

BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Romain Rolland: l'âme et l'art*, Paris, Albin Michel, 1966.

BRESKY, Dushan, *Cathedral or Symphony : essays on Jean-Christophe*, Francfort, Peter Lang, 1973.

CHEVAL, René, *Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre*, Paris, PUF, 1963.

CLAUDEL, Paul, « La pensée religieuse de Romain Rolland », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 594-612.

DUCHATELET, Bernard, « La correspondance Curtius-Rolland », *E.R. Curtius et l'idée de l'Europe*, Paris, Champion, 1995, p. 145-165.

DUCHATELET, Bernard, *La Genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland, tome premier, livre premier*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1978.

DUCHATELET, Bernard, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002.

FISHER, David J., *Romain Rolland and the politics of intellectual engagement*, University of California Press, 1988.

FRAISSE, Luc, « Juste avant la *Recherche du temps perdu*. Proust et le Jean-Christophe de Romain Rolland », *Romanische Forschungen CXVI*, 2004, p. 468-484.

FRANCIS, Richard A., *Romain Rolland*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

HAROUX, Marilène, *Romain Rolland et les itinéraires de formation dans Jean-Christophe, le cheminement d'une œuvre fleuve*, Thèse de l'Université de Lille III, Lille, ANRT, 2005.

HÜLLE-KEEDING, Maria, *Romain Rollands Visionäres Beethovenbild im "Jean-Christophe"*, Frankfurt, P. Lang, 1997.

LOCATELLI, Aude, « Culture musicale et transposition littéraire dans *Jean-Christophe* de Romain Rolland et *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann », *La Littérature et les arts t. 1*, dir. Florent Montclair, Besançon, Centre d'études pour l'éducation et l'interculturalité, 1997, p. 175-184.

NAKAMURA, Kaname, *La création artistique chez Romain Rolland*, Thèse de l'Université Paris VII, Lille, ANRT, 1992.

POIRIER, Jacques, « Rolland ou les errances du désir », *L'esprit du lieu. La Bourgogne et ses écrivains*, Dijon, Centre de recherches « Le Texte et l'édition », 1998, p. 137-151.

ROBICHEZ, Jacques, *Romain Rolland*, Paris, Hatier, 1961.

ROLLAND, Romain, *Romain Rolland par lui-même*, éd. Jean-Bertrand Barrère, Paris, Seuil coll. « Écrivains de toujours », 1966.

ROOS, Jacques, « Romain Rolland et Tolstoï », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1962, p. 5-31.

SCHLANGER, Judith, « La pauvreté enchantée », *Fabula LHT*, n° 4, « L'écrivain préféré », 1^{er} mars 2008, <http://www.fabula.org/lht/document375.html>

SICES, David, *Music and the Musician Jean-Christophe, The Harmony of Contrasts*, New Haven and London, Yale University Press, 1968.

THIBAUDET, Albert, « Jean-Christophe. La Nouvelle journée, par Romain Rolland », *N.R.F.*, n° 50, t. 9 (1), février 1913, p. 316-322.

YEH-FLEURY, Hsiao Yuan, *Romain Rolland et sa technique romanesque*, Université de Créteil, Lille, ANRT, 2001.

ZWEIG, Stefan, *Romain Rolland*, Paris, Belfond, 2000.

5.3. Études sur Jules Romains

Actes du Colloque Jules Romains, Bibliothèque nationale, 17-18 février 1978, éd. A. Bourin, Paris, Flammarion, 1979.

Bulletin des amis de Jules Romains, n° 1 à 80, Saint-Étienne, Association des Amis de Jules Romains, 1977-1996.

Cahiers des Hommes de bonne volonté, Paris, Flammarion, 1948-1950.

Cahiers Jules Romains, n° 1-8, Paris, Flammarion, 1976-1990.

Jules Romains [catalogue d'exposition], Paris, Bibliothèque nationale, 1978.

ANGREMY, Annie, *Cahiers Jules Romains* n° 5 et n° 6, « Les dossiers préparatoires des *Hommes de bonne volonté* », t. 1 et 2, Paris, Flammarion, 1983 et 1985.

BACONSKY, Rodica, « Lecture possible des *H.B.V.* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 15, 1979, p. 31-36.

BANCQUART, Marie-Claire, « Jules Romains : de la déification à la bonne volonté », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 55-56, 1990, p. 5-14.

BANCQUART, Marie-Claire, « Jules Romains et Paris », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 40, 1985, p. 3-12.

BIARD, Jean-Dominique, « Renvois à Zola dans les *H.B.V.* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 52, 1989, p. 53-59.

BILLY, André, « Les Hommes de bonne volonté », *Hommage à Jules Romains pour son sixième anniversaire*, Paris, Flammarion, 1945, p. 21-26.

BLOCH, Victor, « Le temps vaincu. Un côté des *Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 32, 1983, p. 5-20.

BOAK, Denis, *Jules Romains*, New York, Twayne Publishers, 1974.

BOURIN, André, *Connaissance de Jules Romains : essai de géographie littéraire*, Paris, Flammarion, 1961.

CUISENIER, André, *Jules Romains : l'unanimité et les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1969.

DÉCAUDIN, Michel, « Le début des *Hommes de bonne volonté* et l'élaboration d'une technique romanesque », *Actes du colloque Jules Romains, Bibliothèque nationale, 17-18 février 1978*, Paris, Flammarion, 1979, p. 212-224.

DÉCAUDIN, Michel, « Roman et histoire : l'exemple de Jules Romains », *Irruption de l'Histoire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres*, dir. A. Ablamowicz et R. Garguilo, Katowice, Université de Silésie et Université de la Sorbonne nouvelle, 1986, p. 107-116.

DÉCAUDIN, Michel et ZOPPI, Sergio (dir.), *Quaderni del Novecento Francese*, n° 4, « Unanimismo : Jules Romains », Rome et Paris, Bulzoni et Nizet, 1978.

DEGRAEVE, Dirck, « La famille et les figures parentales dans *Les Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 73-74, 1995, p. 55-90 et n° 75-76, 1995, p. 67-104.

DEGRAEVE, Dirck, *La part du mal : essai sur l'imaginaire des Hommes de bonne volonté*, Genève, Droz, 1997.

DELMAS, Claude, « Individuel et collectif dans l'œuvre de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 65-66, 1993, p. 39-64.

DEMIRKAN, Murat, *Le simultanésisme et le langage cinématographique dans l'œuvre de Jules Romain*, Thèse de l'Université Paris III, Lille, ANRT, 1994.

FARAUD, Jean, « Un motif unanimiste : la rue », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 67-68, 1993, p. 35-64.

FARAUD, Jean, « L'unanimisme et le groupe de l'Abbaye », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 11, 1978, p. 18-26.

FRANK, Waldo, « La vie américaine de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n°54, 1990, p. 22-24.

GAPPER, Richard, « Jumpers », *French Studies Bulletin* n° 88, 2003, p. 14-17.

GARGUILO, René, « Artistes en représentation dans les *Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 67-68, 1993, p. 65-74.

GARGUILO, René, « Jules Romains et Martin du Gard : une amitié heureuse sur les rives du Paillon », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 43-44, Université de Saint-Etienne, juin 1986, p. 45-58.

GHANNAM, Abir, *Le pacifisme de Jules Romains vu à travers le traitement de la guerre de 1914-1918 dans les Hommes de Bonne Volonté*, Thèse de l'Université Paris III, Lille, ANRT, 1990.

GIANSANTE, Gabriella, « La menzogna Romains. Unanismo e patologia del collettivo », *Bérénice IX*, n° 26, 2001, p. 156-159.

GUYON, André, « Jules Romains et l'impensable événement », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 46, 1986, p. 35-51.

GUYON, André, « Jules Romains et les passages », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 75-76, 1995, p. 69-84.

GUYON, André, *Le Tourment de l'unanimisme : les années de formation de Jules Romains (1885-1916)*, Thèse de l'Université Paris IV, Lille, ANRT, 1990.

JULES ROMAINS, Lise, *Les Vies inimitables : souvenirs*, Paris, Flammarion, 1985.

LALOU, René, « À la recherche des hommes de bonne volonté », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 53, 1989, p. 25-30.

LALOU, René, « Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 59-60, 1991, p. 25-47.

LANOUX, Armand, « Perspective cavalière des *Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 20, 1980, p. 5-18.

LARDOUX, Jacques, « Ode à la foule qui est ici, de Jules Romains », *La foule : mythes et figures de la révolution à aujourd'hui*, dir. Jean-Marie Paul, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 149-160.

LEBLOND, Aude, « “Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature” : le récit impossible de *Prélude à Verdun* et *Verdun* », *Roman 20-50* n° 49, dir. Alain Tassel, juin 2010.

LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 4, 1975, p. 48-57, et *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 15, 1979, p. 55-63.

LEHOUCK, Émile, « Le scénario *Paris* de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 57-58, 1991, p. 42-46.

LEHOUCK, Émile, « Littérature et cinéma dans l'œuvre de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 52, 1989, p. 13-26.

LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *L'illusion politique au XX^e siècle (Jules Romains, Drieu la Rochelle, Aragon, Bernanos, Camus, Malraux)*, Paris, Economica, 1999.

MARTIN, Claude (éd.), *Dossier de presse des Hommes de bonne volonté*, *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 2, 1975, p. 17-46 ; n° 3, 1975, p. 19-50 ; n° 4, 1976, p. 27-58 ; n° 5, 1976, p. 18-38 ; n° 6, 1976, p. 21-37 ; n° 7, 1977, p. 24-34 ; n° 8-9, 1977, p. 30-46 ; n° 10, 1977, p. 32-44 ; n° 11, 1978, p. 28-38 ; n° 12-13, 1978, p. 20-30 ; n° 14, 1978, p. 27-38 ; n° 15, 1979, p. 51-64 ; n° 16, 1979, p. 41-50 ; n° 17, 1979, p. 42-52 ; n° 18, 1979, p. 27-46 ; n° 19, 1980, p. 21-32 ; n° 20, 1980, p. 41-52 ; n° 21-22, 1980, p. 41-52 ; n° 23, 1981, p. 27-38 ; n° 24, 1981, p. 47-64 ; n° 25, 1981, p. 39-56 ; n° 26, 1981, p. 25-38 ; n° 27, 1982, p. 41-50 ; n° 28-29, 1982, p. 53-66 ; n° 31, 1983, p. 25-36 ; n° 32, 1983, p. 45-54 ; n° 33, 1983, p. 39-55 ; n° 34, 1983, p. 43-56 ; n° 37, 1984, p. 31-48.

MAUBLANC, René, « Jules Romains et l'art du roman », « Jules Romains et la société contemporaine », « Jules Romains et sa vision du monde », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 59-60, 1991, p. 48-74 [parution originelle dans *Europe*, en mai, juin et juillet 1936].

NIMIER, Roger, « Vingt ans après », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 37, 1984, p. 37-43.

NORRISH, Peter, *Drama of the Group: A Study of Unanimism the Plays of Jules Romains*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

PINCHON, Gérard, *Les personnages des Hommes de bonne volonté de Jules Romains et la temporalité*, Thèse de l'Université Paris IV, Lille, ANRT, 1994.

PRÉVOST, Jean, « La conscience créatrice chez Jules Romains », *N.R.F.*, n° 187, t. 32, 1^{er} avril 1929, p. 473-492.

PROCHASSON, Christophe, « Jules Romains face à l'histoire du socialisme », *Cahiers Jules Romains* n° 8, 1990, p. 105-123.

QUENEAU, Raymond, « Notes de lecture sur les *H.B.V.* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 51, 1988, p. 15-23.

REYES, Alfonso, « L'Esthétique de Jules Romains », *Hommage à Jules Romains pour son soixantième anniversaire*, Paris, Flammarion, 1945, p. 127-131.

REYES, Alfonso, « Sur Jules Romains, 17 octobre 1944 », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 18, 1979, p. 16-22 [parution originelle dans *Cuadernos Americanos*, Mexico, 14 avril 1945].

RIEUNEAU, Maurice, *Cahiers Jules Romains* n° 7, « Les dossiers préparatoires des *Hommes de bonne volonté*, t. 3 : *Prélude à Verdun et Verdun* », Paris, Flammarion, 1987.

ROBERT, Jean-Louis, « Verdun, le front et l'arrière », *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, dir. S. Bérout et T. Régis, Paris, Les Presses de l'Atelier, 2002, p. 89-93.

ROMÉO, Thérèse, « La composition dans *Les Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 43-44, 1986, p. 29-44.

RONY, Olivier, « L'Amérique de Georges Duhamel et de Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 53, 1989, p. 36-47.

RONY, Olivier (éd.), « "Feuillets d'album" des *Hommes de bonne volonté* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 28-29, 1982, p. 27-38.

RONY, Olivier, « Introduction » aux *Hommes de bonne volonté*, Paris, Robert Laffont, Collection « Bouquins », t. 1, 1988, p. I à CVIII.

RONY, Olivier, « Jallez et la douceur de Nice », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 43-44, 1986, p. 67-81.

RONY, Olivier, *Jules Romains ou l'appel au monde*, Paris, Robert Laffont coll. « Biographies sans masques », 1993.

RONY, Olivier, « Un homme de bonne volonté : réalité et image de Jean Jaurès chez Jules Romains », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 71-72, 1994, p. 61-78.

SÉGAL, Alain, « Louis Farigoule, René Maublanc, le Grand jeu et la vision panoptique », *Les Amis de l'Ardenne*, n° 4-5, 2004, p. 26-39.

SPITZER, Leo, « L'unanimisme de Jules Romains au miroir de sa langue », *Études sur le style : analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, trad. J.-J. Briu, Ophrys, 2009, p. 242-291 [1924].

STOLTZFUS, Ben F., "Unanimism Revisited", *Modern Language Quarterly* n° 21, 1960, p. 239-245.

TAILLADE, Guy, « Unanimisme, futurisme, abbaye de Créteil », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 23, 1981, p. 15-26.

THÉRIVE, André, « Jules Romains. *Les Hommes de bonne volonté*. I. *Le 6 Octobre*. II. *Crime de Quinette* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 61-62, 1992, p. 65-73. [parution originelle dans *Le Temps*, 28 avril 1932]

THÉRIVE, André, « Jules Romains. *Les Hommes de bonne volonté*. III. *Les Amours enfantines*. IV. *Éros de Paris* », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 61-62, 1992, p. 73-80. [parution originelle dans *Le Temps*, 8 décembre 1932].

THIBAUDET, Albert, « Deux natures du roman », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 4, 1975, p. 40-43 [parution originelle dans *Candide*, le 21 avril 1932].

THIELEMANN, Leland, "The Problem of Unity and Individualism Romains's Social Philosophy", *Modern Language Quarterly* n° 2, 1941, p. 249-262.

VIART, Dominique (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

YON, Bernard, « *Les Hommes de bonne volonté* et l'Allemagne », *Bulletin des Amis de Jules Romains* n° 61-62, 1992, p. 33-50.

5.4. *Études sur Duhamel*

Cahiers de l'Abbaye de Créteil, Paris, Amis de Georges Duhamel et de l'Abbaye de Créteil, 1975-2004.

Cahiers de l'Abbaye de Créteil n° 13, « Georges Duhamel écrivain engagé », Paris, Amis de Georges Duhamel et de l'Abbaye de Créteil, 1991.

Cahiers de l'Abbaye de Créteil n° 23, « L'Abbaye de Créteil : l'utopie et le monde », 2004.

Georges Duhamel 1884-1966 : Témoignages, Paris, Mercure de France, 1967.

ANOLL, Lidia, « Matérialisme et idéalisme dans *La Chronique des Pasquier* », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 8, 1986, p. 43-52.

CHARRIER, Patrice, « L'Abbaye de Créteil », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 15, p. 13-100.

BREE Germaine, « Georges Duhamel and Jules Romains : Men of Good Will », *An Age of Fiction : The French Novel from Gide to Camus*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957, p. 61-75.

CLAUDEL, Paul, « Georges Duhamel et la chair touchée », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 567-569 [1938].

DYÉ, Michel, « L'organisation fictionnelle d'une expérience vécue », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 23, 2004, p. 115-126.

DYÉ, Michel, « Un roman moderne centré sur les rapports de la science et de la morale », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 20, 2001, p. 85-93.

DUCHATELET, Bernard, « Portraits réciproques : Julien Davy et Noël Chérouvier », *Georges Duhamel peintre de la vie*, *Cahiers Georges Duhamel* n° 2, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1991, p. 37-48.

FOUCHÉ, Chantal, *Les Pasquier de Georges Duhamel : clés pour une chronique*, Paris, Sedes, 1987.

GARGUILO, René, « L'intrusion des événements extérieurs dans le monde clos des Pasquier », *Cahiers de l'Abbaye* n° 8, 1986, p. 100-109.

JOUANNY, Robert et LAFAY, Arlette (dir.), *Georges Duhamel témoin du vingtième siècle*, *Cahiers Georges Duhamel* n° 1, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1987.

LAFAY, Arlette (dir.), *Georges Duhamel et l'idée de civilisation*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993.

LAFAY, Arlette (dir.), *Georges Duhamel peintre de la vie*, *Cahiers Georges Duhamel* n° 2, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1991.

LAFAY, Arlette, *Duhamel revisité*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », 1998.

LAFAY, Arlette, *La sagesse de Duhamel*, Paris, Minard, coll. « La Thésothèque », 1984.

LEBLOND, Aude, « *Mémoires réels et imaginaires de Georges Duhamel : un discours en construction.* », *Les Écrivains au micro*, dir. P.-M. Héron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 119-139.

PRÉVOST, Jean, « Georges Duhamel », *N.R.F.* n° 257, t. 44, 1935, p. 217-231.

PRÉVOST, Jean, « *Le Notaire du Havre de Georges Duhamel* », *Cahiers de l'Abbaye de Créteil* n° 20, 2001, p. 39-42 [parution originelle dans *Notre Temps*, 26 mars 1933].

RENARD, Paul (dir.), *Roman 20-50*, n° 34, « *Vie et aventures de Salavin de Georges Duhamel* », 2002.

SANTA, Angels, « L'imagination scientifique de Georges Duhamel », *Cahiers de l'Abbaye* n° 8, 1986, p. 53-82.

SAURIN, Marcel, *Les Écrits de Georges Duhamel*, Paris, Mercure de France, 1951.

TEPPE, Julien, « Duhamel doloriste », *La Revue doloriste*, n° 1, p. 25-28.

THÉRIVE, André, *Georges Duhamel ou l'intelligence du cœur*, Paris, Vald. Rasmussen, coll. « Critique », 1925.

ZÉPHIR, Jacques, *Bibliographie duhamélienne : essai de bibliographie des études en langue française sur l'œuvre de Georges Duhamel, 1907-1970*, Paris, Nizet, 1972.

ZÉPHIR, Jacques, *Duhamel devant la critique contemporaine : modernité de Salavin*, Paris, Minard coll. « Lettres modernes », n° 124, 1971.

ZÉPHIR, Jacques, *Psychologie de Salavin de Georges Duhamel*, Paris, Éditions universitaires, 1970.

6. EN AMONT ET EN AVAL DU ROMAN-FLEUVE

6.1. Œuvres

ALTMAN, Robert, *Short cuts* (1993), Delta Vidéo, 1995.

ARAGON, Louis et TRIOLET, Elsa, *Œuvres romanesques croisées*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 vol.

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, dir. de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1976-1981.

BARING, Maurice, *Daphne Adeane*, trad. Louise Faisans-Maury, Paris, Stock, 1934.

BOPP, Léon, *Jacques Arnaut ou la somme romanesque*, Paris, Gallimard coll. « N.R.F. », 1933.

BROCH, Hermann, *Les Somnambules*, Paris, Gallimard coll. « L'Imaginaire », 1990.

BUTLER, Samuel, *The Way of all Flesh*, London, Penguin, 1966 [1903].

DICKENS, Charles, *Oliver Twist*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

DICKENS, Charles, *Bleak House*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

DICKENS, Charles, *Little Dorrit*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

DICKENS, Charles, *Our Mutual Friend*, London, Penguin, 1996.

DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexandreplatz*, trad. Zoya Motchane, Paris, Gallimard, 1933.

DÖBLIN, Alfred, *Novembre 1918*, trad. Maryvonne Litaize et Yasmin Hoffmann, Marseille, Agone, 2009 [4 tomes].

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, London, Penguin Books, 2000.

DOS PASSOS, John, *U.S.A.*, Harmondsworth, Penguin, 1973.

DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Crime et châtement*, trad. D. Ergaz et V. Pozner, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1995.

DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Les Frères Karamazov*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1994.

- DURRELL, Lawrence, *The Alexandria Quartet*, New York, Penguin, 1991.
- DURRELL, Lawrence, *The Avignon Quintet*, London, Faber and Faber, 1992.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *Berlin Alexanderplatz*, Gaumont Columbia Tristar home vidéo [6 DVD], 2007 [1980].
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- FRANZEN, Jonathan, *The Corrections*, New York, Picador, 2001.
- GALSWORTHY, John, *The Forsyte Saga*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1906-1920].
- GARAT, Anne-Marie, *Dans la main du diable*, Paris, Actes Sud, 2006.
- GARAT, Anne-Marie, *L'Enfant des ténèbres*, Paris, Actes Sud, 2008.
- GARAT, Anne-Marie, *Pense à demain*, Paris, Actes Sud, 2010.
- GIDE, André, *Romans*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, dir. Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983.
- GRIFFITH, David W., *Intolerance* (1916) et *The Birth of a Nation* (1915), Aventi [2 DVD], 2006.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 1992.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Critique*, Robert Laffont coll. « Bouquins », 1985.
- JOYCE, James, *Ulysses*, Gabler edition, New York, Vintage, 1986.
- LACRETELLE (de), Jacques, *Les Hauts-Ponts*, Paris, Gallimard, 1932-1935 [4 tomes].
- LAO Shi, *Quatre générations sous un même toit*, trad. Jin Yi Xiao, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1996 [3 tomes].
- MANN, Thomas, *Les Buddenbrook : Le Déclin d'une famille*, trad. G. Bianquis, Paris, Le Livre de Poche, 1965.
- MANN, Thomas, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, Le Livre de Poche, 2009 [1931 en français].
- MURASAKI Shikibu, *Le Dit de Genji*, trad. René Sieffert, éd. Estelle Leggeri-Bauer, Paris, Diane de Selliers, 2007.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, dir. Jean-Yves Tadié, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 [4 tomes].

PROUST, Marcel, *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1965.

Correspondance de Marcel Proust, éd. Philip Kolb, Plon, 1970-1998 [22 vol.].

PROUST, Marcel, *Correspondance avec Jacques Rivière 1914-1922*, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976.

PROUST, Marcel, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, I : Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, II : Sur le Jadis*, Paris, Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, III : Abîmes*, Paris, Grasset, 2002.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, IV : Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2004.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, V : Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2004.

QUIGNARD, Pascal, *Dernier Royaume, VI : La Barque silencieuse*, Paris, Seuil, 2009.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, 1945-1949 [édition originale].

SARTRE, Jean-Paul, *Romans*, éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont coll. « Bouquins », 1989.

SUE, Eugène, *Les Mystères du peuple ou histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges*, éd. Matthieu Letourneux, Paris, Robert Laffont coll. « Bouquins », 2003 [1849-1857].

TANIZAKI Junichiro, *Quatre sœurs*, trad. G. Renondeau, Paris, Gallimard coll. « Folio », 2006.

TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard coll. « Folio classique », 1994.

TOLSTOÏ, Léon, *La Guerre et la paix*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Gallimard coll. « Folio classique », 2002.

VERHAEGHE, Jean-Daniel, *Le Clan Pasquier*, L.C.J. Productions [4 DVD], 2009.

VERHAEGHE, Jean-Daniel, *Les Thibault*, France Télévisions [2 DVD], 2003.

VERHAEREN, Émile, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

VERHAEREN, Émile, *Les Villes tentaculaires*, Paris, La Bibliothèque Gallimard, 2006 [1895].

WAGNER, Richard, *Der Ring der Nibelungen*, dirigé par Pierre Boulez et mis en scène par Patrice Chéreau, [enregistrement Deutsche Grammophon], Antony, Universal Pictures Vidéo France [7 DVD], 2002.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York, Barnes & Noble Classics, 2004 [1855-1892].

WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, trad. Léon Bazalgette, Paris, Mercure de France, 1922.

WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1925].

WOOLF, Virginia, *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1927].

WOOLF, Virginia, *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1929].

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Éditions du Nouveau monde, 2002 à 2005.

6.2. Études critiques

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1984.

CORD William O., *An Introduction to Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1995.

COUDERT, Raymonde et PERRIER, Guillaume (dir.), *Marcel Proust. Surprises de la Recherche, Textuel*, n° 45, novembre 2004.

DARCY Warren, *Wagner's Das Rheingold, Studies genesis and structure*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 1998.

DEZALAY, Auguste, *L'opéra des Rougon-Macquart : essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

DONNAN, Thomas M., « Proust "reprit à la musique son bien" : A Study of Analogies between Wagnerian and Proustian compositions », Stanford, *French Review*, vol. 13, n° 2-3, 1989, p. 159-174.

FISHER, John, *The World of the Forsytes*, New York, Universe Books, 1976.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1983.

GIFFORD, Don, *Ulysses Annotated*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988.

GRIFFITHS, F. T. et RABINOWITZ, S. J., « Tolstoy and Homer », *Comparative Literature* n°35, 1983, p. 97-125.

HEGGLUND, Jon, « *Ulysses* and the Rhetoric of Cartography », *Twentieth Century Literature*, n°49, 2003, p. 164-192.

HUBIER, Sébastien, « Récits croisés et “roman pur”. Épuration et hybridation générique chez Gide et Proust. », *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, dir. Hélène Baby, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 251-265.

JULLIEN, Dominique, « La cathédrale romanesque », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 40, 1990, p. 43-57.

JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989.

LUKÁCS, Georges, *Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Maspero, 1979.

LUSSATO Bruno, *Voyage au cœur du Ring*, *Encyclopédie*, Paris, Fayard, 2005.

MCLAURIN, Allen, “Virginia Woolf and Unanimism”, *Journal of Modern Literature* n° 9, 1981-1982, p. 115-122.

MATORÉ, Georges et MECZ, Irène, *Musique et structure romanesque dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1973.

MILLY, Jean et WARNING, Robert (dir.), *Marcel Proust, écrire sans fin*, Paris, CNRS, 1996.

PIROUÉ, Georges, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

RICHARD, Jean-Pierre, « Proust et l'objet herméneutique », *Poétique* n° 13, 1973, p. 1-27.

ROBERT, Pierre-Edmond, *Marcel Proust lecteur des Anglo-Saxons*, Paris, Nizet, 1976.

SHATTUCK, Roger, *Proust's Binoculars : a Study of Memory, Time and Recognition* À la recherche du temps perdu, New York, Vintage, 1967.

STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1997.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et les techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 2003.

YOSHIDA, Jo, « La question de l'hérédité chez Marcel Proust : une comparaison avec le système de Zola », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 27, décembre 1996, p. 79-90.

Poétique du roman-fleuve : de *Jean-Christophe* à *Maumort*.

Marquée par la longueur, le réalisme et la lisibilité, l'esthétique du roman-fleuve chez Romain Rolland, Martin du Gard, Jules Romains et Duhamel peut paraître anachronique dans le paysage littéraire de l'entre-deux-guerres. Le roman-fleuve maintient en effet l'ambition démiurgique dans un contexte historique qui semble l'interdire. Trace d'une volonté toujours vivace de créer un livre-monde alors même que les certitudes positivistes s'écroulent, la poétique du roman-fleuve est plus intempestive qu'anachronique : c'est son présent qui rend improbables ses choix esthétiques. Au-delà du traumatisme de la Première Guerre, le roman-fleuve tâche d'élaborer un livre-monde, fût-il précaire ; il travaille à se faire tombeau. Il rend compte des bouleversements de la perception du moi, du temps et de la collectivité – ces éléments qui rendent caduc le paradigme naturaliste, auquel la critique a jusqu'ici rattaché le roman-fleuve. La composition de ce reflet fantomatique de la Belle Époque oscille entre construction et fragmentation. Son dispositif pragmatique conduit à dépasser le postulat mimétique, pour révéler une conception très moderne des pouvoirs de la fiction. Contre le rêve d'un « roman objectif » (Martin du Gard), le roman-fleuve fait émerger un dialogue entre auteur et lecteur. Ce sous-genre se révèle en définitive comme le lieu d'une expérimentation politique, fictionnelle et générique. Invitant le lecteur à reconnaître les interactions multiples entre mondes fictifs et monde réel, il lui permet de distinguer les différentes logiques génériques qui entrent en tension dans le texte. Il appelle ainsi une lecture réflexive et orchestre un apprentissage littéraire.

Mots clés : roman-fleuve, théorie de la fiction, Martin du Gard, Romains, Rolland, Duhamel

Poetics of the roman-fleuve: from *Jean-Christophe* to *Maumort*.

There is something anachronistic about the aesthetic choices of Romain Rolland, Martin du Gard, Jules Romains and Duhamel in their *romans-fleuves*, as they still focus on length, realism and readability. The *roman-fleuve* undertakes the creation of a fictional world despite the demise of positivism and the emergence of an increasingly impenetrable world. Indeed, WW1 was a such a traumatic experience that an entire generation felt cut off from its past. Still, the roman-fleuve attempts to rebuild a fragile alternate world on the ruins of the *Belle Époque*. But it isn't simply a reenactment of the naturalist paradigm, in so far as it brings into the picture the metamorphoses of time, self and society that Bergson, Freud and Durkheim brought to the foreground. The very structure of the roman-fleuve is architectural and yet fragmented, reflecting an unstable world which is invaded by doubt. Finally, its rhetoric goes well beyond the realist perspective and shows a very modern conception of the powers of fiction. Although Martin du Gard professed that he wanted to write an « objective novel », the roman-fleuve initiates a dialogue between the author and his readers. It proves surprisingly experimental in the political, fictional and generic aspects of writing. By inviting the reader to recognize the multiple interactions between fiction and reality, it shows the different generic modes at work in the text. The roman-fleuve thus invites the reflexive reader to a literary initiation.

Keywords : roman-fleuve, theory of fiction, Martin du Gard, Romains, Rolland, Duhamel