



HAL
open science

Genèses du roman-fleuve: réduire le cycle à l'opus?

Aude Leblond

► **To cite this version:**

Aude Leblond. Genèses du roman-fleuve: réduire le cycle à l'opus?. Genesis. Manuscrits - Recherche - Invention, 2016, L'écriture du cycle, 42/16, p.53-64. hal-01405887

HAL Id: hal-01405887

<https://hal.science/hal-01405887v1>

Submitted on 1 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GENÈSES DU ROMAN-FLEUVE : RÉDUIRE LE CYCLE À L'OPUS ?

Aude Leblond
UMR 7172 THALIM
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Œuvre à « manifestation partielle » au même titre que le volume de série ou de cycle romanesque, le roman-fleuve accentue le côté gageure de l'entreprise en insistant sur la volonté de produire un opus unique et planifié d'emblée, bien que de dimensions démesurées. Ce qui implique de parier sur l'avenir, le succès commercial de l'œuvre en devenir, et la fidélité des lecteurs. C'est pourquoi la genèse du roman-fleuve est particulièrement dramatisée dans les paratextes, qui mettent en scène non seulement leur version de « l'idée d'où est sorti ce livre », mais encore la lutte nécessaire à sa mise en œuvre, nécessairement étalée sur de nombreuses années. Le temps long, ainsi, s'engouffre dans le processus de création romanesque, de même qu'il dilate les événements racontés. Particulièrement mouvante, cette genèse peut donner lieu à un récit en tant que tel, une reconstruction soit incluse dans le fil de la narration, soit destinée à l'accompagner, dans les paratextes. Ces éléments enrichissent, aussi bien que les correspondances et les écrits personnels, l'examen des avant-textes.

C'est chez Martin du Gard que l'on trouve le récit de genèse le plus complet, accompagnant en pointillés l'élaboration de deux romans-fleuves, *Les Thibault* et *Maumort*. Certaines lettres significatives sur le plan de l'esthétique paraissent rapidement en revue : il s'agit aussi de mettre en valeur une collaboration autour de l'élaboration de l'œuvre. Martin du Gard sollicite plusieurs « consultations littéraires », et insiste sur l'influence de ses lecteurs immédiats et interlocuteurs. Le *Journal* et les correspondances montrent également un processus de variation dans l'élaboration des contenus réflexifs : les lettres envoyées à différents interlocuteurs reprennent les mêmes interrogations, développent telle ou telle réflexion – ce qui laisse apparaître une conception du brouillon et de la partie programmatique du travail déjà orientée vers l'archive. Influence de sa formation de chartiste ou souci de légitimation dans l'institution littéraire, Martin du Gard prend en compte sa propre survie littéraire, et préserve la majeure partie d'un matériau qu'il rend utilisable pour les chercheurs.

L'essentiel de la ressaisie de l'œuvre par sa genèse est cependant rétrospectif : les documents principaux explicitant le processus de création romanesque, destinés à être rassemblés dans le *Journal*, seront en effet légués à la Bibliothèque nationale, mais sous scellés, et un interdit porte sur leur examen jusqu'à la mort de sa fille. L'auteur orchestre ainsi une réception posthume, qui permettra de prolonger son processus de légitimation littéraire. Le récit de genèse, sous une forme dispersée et fragmentaire, fournit ainsi un retour réflexif, mais aussi un ensemble de directives indirectes à ceux qui se chargeront d'étudier l'œuvre.

C'est également chez Martin du Gard que les difficultés propres à l'élaboration du roman-fleuve sont les plus développées. On voudrait montrer ici que la genèse du roman-fleuve, telle qu'elle est racontée par l'auteur même, telle qu'elle transparaît dans les correspondances et telle qu'elle se manifeste dans le choix des manuscrits légués à la BnF,

fait de la tentative esthétique du roman-fleuve une gageure – au point de faire apparaître, entre le début et la fin de son élaboration au long cours, un changement de paradigme esthétique.

Ce changement de paradigme, il me semble, consiste en une mise en échec du cycle romanesque, et se joue essentiellement sur la conception du temps. Théorisée et mise en récit au début du 20^e siècle, la genèse des cycles romanesques, comme l'a montré Christophe Pradeau, est une histoire de recommencements. Pour Thibaudet, la genèse des *Rougon-Macquart* se joue au moment où Zola décide de refaire Balzac pour sa propre 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 Balzac avait laissée sur les bancs de l'école¹. » Duhamel, à son tour, se situe explicitement, dans le récit de genèse qu'il intitule « Vues sur la Chronique des Pasquier » en 1951, dans la lignée du cycle balzacien². Le cycle romanesque, ainsi, semble fondé sur une conception du temps qui insiste sur la longue durée, mais également sur la manière dont les époques sont reliées les unes aux autres, et enfin sur la possibilité de ressaisir l'ensemble d'une œuvre initialement dispersée au sein d'une totalisation rétrospective.

Or le roman-fleuve, qui s'inscrit dans la continuité de ces cycles romanesques – au premier rang desquels les cycles balzacien et zolien – se déploie dans un contexte historique fort différent, marqué par le traumatisme de la guerre, si bien que l'idée de continuité historique fait désormais problème. De sorte que le temps du roman-fleuve pourrait bien s'avérer plutôt celui de l'interruption ou de l'épuisement du temps cyclique. La genèse des *Thibault*, ainsi, montre spectaculairement ce changement de paradigme temporel par la modification de plan qui se joue entre *La Mort du père* et *L'Été 1914*. Si donc le « temps inscrit » (Christophe Pradeau) est au cœur thématique et esthétique du roman-fleuve aussi bien que du cycle, il semblerait que, dans le cas du roman-fleuve, le temps soit désormais compté.

Et pourtant, Martin du Gard met en scène, dans ses écrits intimes, la manière dont le temps narratif, contrepoint du temps historique, continue de déborder des limites d'un opus unique qui peine à l'endiguer. C'est à partir de ces tendances contradictoires, réduction et débordement, que se déploie la dramatisation de la genèse du roman-fleuve : il s'agit de faire apparaître la négociation qui s'est jouée entre une forme empruntée au 19^e siècle et un contexte historique qui entraîne en conflit avec la conception optimiste d'une temporalité cyclique, entre la volonté de produire un opus unique et l'expansion d'un roman nécessairement *in progress*, entre la constatation d'un épuisement du cycle et la prolifération d'un plan qui déborde au fil de la genèse textuelle.

Le temps compté : le roman-fleuve comme épuisement du cycle

Le cycle dans une impasse historique

¹ A. Thibaudet, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935, repris dans *Réflexions sur la littérature*, éd. A. Compagnon et C. Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1579.

² G. Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, Paris, Union latine d'éditions, 1951, p. 39.

Les romans-fleuves se situent dans la continuité de ces élans totalisants que sont les cycles romanesques du 19^e siècle. Les dernières pages du *Docteur Pascal*, ainsi, semblent annoncer le récit de genèse de *Jean-Christophe* : « 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 bornes³ ! ». La métaphore fluviale renvoie ici à la temporalité potentiellement infinie d'un cycle qui peut toujours reprendre de génération en génération et d'époque en époque. À quoi répond, sous la plume de Romain Rolland, à l'issue de l'œuvre : « Jean-Christophe m'est apparu comme un fleuve, je l'ai dit dès les premières pages⁴ », – phrase réputée avoir donné naissance à l'appellation de roman-fleuve. De fait, pour la génération des auteurs de romans-fleuves, Zola est une figure paradigmatique essentielle. Il est notamment la figure tutélaire de *Jean Barois*. Même présenté comme un modèle à dépasser, il reste le référent esthétique le plus proche dans le domaine français. On peut comprendre, à partir de là, que le roman-fleuve ait été assez rapidement catalogué comme une persistance surannée du cycle romanesque, à une époque où le roman lui-même était remis en cause. Ce jugement négatif immédiat est relayé par les auteurs eux-même, Duhamel voyant dans *Les Thibault* un « immense effort sur une forme d'art épuisée⁵ », tandis que Martin du Gard avait écrit à Gide craindre que son roman ne relève d'un « naturalisme désuet⁶ ».

La reconnaissance explicite d'une dette importante sur le plan de la poétique, ainsi, met Martin du Gard dans une posture précaire, parce qu'anachronique. « Je ne peux plus me contenter de l'idéal qui me contentait. », écrit-il, « J'y suis comme dans un cul-de-sac. J'étais la fin de quelque chose, j'étais la fin, l'aboutissement de la période de Tolstoï, de Flaubert, et d'Ibsen. Peut-être suis-je maintenant au commencement d'une autre période, où tout est encore tâtonnements et découvertes hésitantes⁷. » Entre référence et protestation d'indépendance, la position de Martin du Gard semble difficile à tenir. Au lieu de se voir au début d'un nouveau cycle, il insiste sur l'absence de nouveaux repères esthétiques. Ce sentiment d'à quoi bon face à une forme qui n'est plus pertinente sera confirmé par son regard rétrospectif, après l'achèvement des *Thibault* : « 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'aboutissement⁸. »

L'époque, semble-t-il, a progressé plus rapidement que l'esthétique d'un roman-fleuve obsolète presque dès son élaboration. Le traumatisme de la guerre, en effet, pèse sur le processus de recommencement générationnel à la faveur duquel le roman-fleuve reconduit les cycles romanesques du siècle dernier. Ce moment historique de table rase tranche au contraire le lien expérientiel entre les générations et les époques – comme l'expriment les célèbres réflexions de Benjamin dans « Le conteur », ou celles de Paulhan, rappelant à l'ouverture des *Fleurs de Tarbe* l'impossibilité à raconter devant laquelle se trouvent les anciens combattants.

³ É. Zola, *Le Docteur Pascal, Œuvres complètes*, t. 15, Nouveau monde éditions, 2007, p. 572-573.

⁴ R. Rolland, « Aux amis de Jean-Christophe », *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 1600.

⁵ G. Duhamel, *Le Livre de l'amertume : Journal 1925-1956*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 73.

⁶ R. Martin du Gard, *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1968, p. 525.

⁷ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 2, Paris, Gallimard, 1993, p. 70.

⁸ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 3, Paris, Gallimard, 1993, p. 991.

Interrompre le temps cyclique ?

Le temps de l'élaboration des *Thibault*, immédiatement postérieur à la Première guerre mondiale, connaît donc une déchirure historique qui grève le recommencement bienfaisant du cycle. Au lieu de s'inscrire comme un événement dans le temps cyclique, la guerre 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. Il ne s'agit plus de mettre en scène une fin de cycle, comme c'est le cas avec la chute du Second Empire dans les *Rougon-Macquart*, mais de représenter l'agonie plus radicale de la Belle Époque – la fin d'un monde définitivement révolu, depuis l'autre rive de la Première guerre. Romain Rolland évoque ainsi dans *L'Âme enchantée* 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 garces, 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 ?⁹...

L'horizon bloqué évoqué dans *L'Âme enchantée* renvoie à une impuissance nouvellement ressentie du discours et des cadres de pensée pré-existants. Le pari d'une écriture incertaine de sa propre fin renvoie à la situation historique telle qu'elle est ressentie aux lendemains de la guerre : coupée de son passé par la guerre, la génération de 1914 n'est plus certaine que l'avenir existe. Dans son *Histoire de la littérature*, Thibaudet baptise ce moment « crise de la durée ».

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 jeunesse d'autres grandes nations ont rompu le pacte¹⁰.

Alors que dans le cycle romanesque est assurée une continuité harmonieuse entre passé et présent¹¹, les événements du passé étant réintégrés dans la narration, où ils prennent valeur d'expérience, ce processus est mis en échec dans le roman-fleuve, qui met en évidence une séparation absolue entre passé et présent. Pour Thibaudet, alors que la littérature a toujours été régie par la mémoire et la reprise cyclique des œuvres, l'après-guerre coïncide avec le moment où elle bascule dans l'oubli. Ce passage de la remémoration à l'effacement transparait dans la genèse des romans-fleuves, marquée par une réduction progressive, un

⁹ R. Rolland, *L'Annonciatrice, L'Âme enchantée*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 793.

¹⁰ A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, éd. Jean Paulhan et Léon Bopp, Paris, Stock, 1936, p. 523.

¹¹ Voir au sujet de la temporalité cyclique l'ouvrage d'Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 209.

essoufflement, voire de brutales interruptions. Comment écrire, alors que le fil de l'Histoire, de la transmission générationnelle de l'expérience, semble rompu ?

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. Le roman-fleuve met au contraire en scène l'impossibilité pour le temps cyclique de se relancer. Telle est en tout cas l'impression formulée par Martin du Gard dans cette fiche des « Dossiers de la boîte noire », qui rassemblent les documents concernant la genèse de *Maumort* : « 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 ; chaque fois, nous avons été douchés¹². » On assiste ici à un renversement pessimiste de la temporalité cyclique – qui débouche, aussi bien dans l'*Épilogue* des *Thibault* que dans *Maumort*, sur un épuisement. La genèse des romans-fleuves de Martin du Gard fait ainsi apparaître un profond pessimisme historique, qui s'accompagne d'un mouvement général de réduction du cycle à l'opus.

Réduire le cycle à l'opus

Le testament d'une génération

Le roman-fleuve connaît donc par rapport au cycle une réduction d'empan, d'un ensemble générationnel à une génération unique, elle-même fauchée par la guerre. Cette décision est cependant tardive dans l'élaboration des *Thibault*. Dans la « Fabulation initiale » de 1920, un résumé de tous les volumes prévus, la narration couvre jusqu'à 1940 et jusqu'aux 25 ans de Jean-Paul, le fils de Jacques¹³. Dans cette version couvrant 4 générations, c'est le fils de Jean-Paul qui finit par incarner un espoir de recommencement, par sa ressemblance avec Jacques. Au couple éphémère formé par Jacques et Jenny succède de manière plus durable le couple de Jenny et Antoine, et de manière générale c'est la thématique romanesque (procès, chantage, drames amoureux, scandales, etc.) qui l'emporte. Or, à partir de 1928, Martin du Gard affronte de sérieux doutes sur le plan d'ensemble. Après la rédaction de *La Mort du père*, les difficultés se multiplient, tant sur le plan matériel que sur le plan esthétique. Il consulte ses amis, en particulier Gide et Jean-Richard Bloch, et décide de renoncer au travail déjà accompli sur *L'Appareillage*, qui devait succéder à *La Mort du père*. Il finit par brûler, en janvier 1932, la plus grande partie des brouillons de *L'Appareillage* (ou du moins affirme dans son journal l'avoir fait), geste surprenant pour un auteur aussi soucieux de préserver les traces de son travail, et élabore un nouveau dénouement, résumé dans l'entrée du 31 janvier 1932 du *Journal* :

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

¹² R. Martin du Gard, *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, éd. A. Daspre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 946.

¹³ Fonds Roger Martin du Gard, BnF, vol. 13, f. 53-111 ; R. Garguilo, *La genèse des Thibault de Roger Martin du Gard : le problème de la rupture de construction entre « La Mort du père » et « L'Été 1914 »*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 147.

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 catastrophe¹⁴.

Martin du Gard rejoint donc ici un schéma de grandeur et décadence tout balzacien – et qui apparaît aussi dans le cycle familial de Thomas Mann, *Les Buddenbrook*. Il reconduit encore la fin du cycle des *Rougon-Macquart*, 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. La « décomposition » et la « putréfaction » évoquées ici n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « cancer » répandu dans Paris par la « mouche d'or » qu'est *Nana*, ainsi que le pourrissement qui envahit son visage dans la nosographie finale. Ce dénouement non plus ne sera finalement pas écrit : les deux frères seront effectivement fauchés l'un après l'autre, mais sans avoir accompli un parcours aussi démonstratif. Ils ne seront pas punis pour leur orgueil ou leur bovarysme (tendance que devait initialement illustrer Antoine, face à un Jacques plus pur, beaucoup plus proche de l'Idiot dostoïevskien), mais tués sans que leur mort puisse fournir au roman-fleuve quelque conclusion que ce soit. C'est le sentiment d'absurdité qui l'emporte. Le schéma d'ascension et de chute, adopté par Duhamel dans *La Passion de Joseph Pasquier*, dernier volume de la *Chronique des Pasquier*, est transformé : Martin du Gard 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 brutal. La mort des protagonistes, finalement, apparaît comme un écho ironique à l'assassinat de Jaurès : ces sacrifices inutiles, ces destins interrompus n'ont pas donné aux protagonistes le temps de devenir des héros. 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 interruption du cycle familial par l'Histoire est en fait un élément de rapprochement entre la genèse des *Thibault* et celle du cycle zolien : d'une part, Martin du Gard comme Zola¹⁵ revendiquent un plan préalable qui atteste de leurs capacités d'architecte textuel ; d'autre part, un événement historique majeur vient en cours de parution imposer le dénouement. 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 œuvre¹⁶. » Mais, comme le rappelle Thibaudet, dans le cycle zolien, la catastrophe

¹⁴ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 2, p. 945-946.

¹⁵ Unification cyclique déjà revendiquée chez Zola, lorsqu'il publie, en même temps qu'*Une page d'amour*, l'arbre 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'ai accompli. » ; É. Zola, « Note de l'auteur » ; cité dans *Les Rougon-Macquart*, éd. C. Becker, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, vol. 2, p. 977-978.

¹⁶ Cité dans A. Thibaudet, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935, *Réflexions sur le roman*, p. 1580.

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.

La dernière phrase de l'*Épilogue* évoquera le fils de Jacques : « Jean-Paul ? » – mais l'espoir de recommencement est d'autant plus mince que le volume paraît, nouvelle ironie de l'Histoire, en 1940. Martin du Gard rêve brièvement à la reprise du cycle, par exemple dans cette note de janvier 1941, mais en définitive ces pistes de fabulation ne seront jamais suivies :

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 Gaulle¹⁷ ?

Cet épuisement générationnel du roman-fleuve est à nouveau souligné dans *Maumort*, et ce jusqu'au doute final qui grève l'éventualité d'une survie littéraire :

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 ?¹⁸...

Le cycle se défait d'autant plus que les deux romans-fleuves de Martin du Gard, l'achevé et l'inachevé, étaient en fait joints dans la fabulation initiale. Le personnage de Maumort, le vieux militaire en retraite, y était en effet déjà présent et nouait une amitié amoureuse avec Jenny. La genèse opère ici le mouvement inverse de celle du cycle : au lieu que les différents opus finissent par se rejoindre, comme dans le paradigme de « l'illumination rétrospective » qui donne à Balzac l'idée du retour des personnages, ou comme dans l'exemple des deux cycles d'Asimov, celui des Robots et celui de Fondation, finalement reliés, *Les Thibault* et *Maumort* finissent par se séparer en deux mondes fictifs distincts.

Vers l'opus unique ?

Le plan initial des *Thibault* est donc spectaculairement réduit, et met en valeur la rupture historique et générationnelle de la guerre. Cette interruption du temps cyclique, représentée par la réduction temporelle de l'intrigue, trouve un écho possible dans la volonté de réduire le cycle à l'opus sur le plan matériel. 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 un mode de fractionnement en livraisons successives, lié aux conditions d'une écriture fortement étalée dans le temps. Mais Martin du Gard revendique une réception seconde, enfin libérée des contraintes temporelles de l'écriture, et qui prendrait enfin *Les Thibault* comme un roman unique. Dès 1922, dans une lettre à Ferdinand Verdier, il écrit :

¹⁷ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 3, p. 377.

¹⁸ R. Martin du Gard, *Maumort*, p. 642-643.

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 tard¹⁹.

Martin du Gard songe en 1929 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, V²⁰. » 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 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'ensemble²¹. » 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, 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*²². Périodiquement donc, les paratextes réaffirment une volonté de ressaisie et de maîtrise d'un texte qu'il s'agit de ramener à un opus unique. Par opposition à celle du cycle, donc, la fabrique du roman-fleuve tendrait à montrer l'épuisement d'un progressif d'un temps désormais compté.

Au reste, cette reconquête du contrôle par rapport à un texte lancé dans une expansion quasi autonome n'est jamais présentée par Martin du Gard comme un donné : c'est au contraire une maîtrise qui reste toujours à conquérir et débouche à maintes reprises sur un constat d'impuissance. Et pourtant, cette impuissance comporte une certaine ambiguïté. Souligner les difficultés rencontrées à maîtriser dans tous ses développements un texte qui joue sur l'effet-monde ne fait que lui accorder plus d'autonomie, n'en fait que de façon plus convaincante un monde fictionnel à part entière. En réalité, du point de vue stratégique, il est tout aussi important de montrer que le texte du roman-fleuve déborde de ses digues que de le contenir. La canalisation progressive du temps cyclique à mesure que l'intrigue ralentit le rythme narratif n'empêche pas que le temps déborde par d'autres moyens : interrompu dans le temps narratif, le temps long continue à proliférer dans le processus même de genèse romanesque.

Le temps qui déborde : persistances du cycle

Si la temporalité cyclique est mise en échec par la structure d'ensemble des *Thibault*, il n'empêche que la poétique du cycle et la temporalité qu'elle implique, marquée par les recommencements et les voies de communication entre les époques, sont reconquises par d'autres moyens, ressurgissant à différentes phases de la création romanesque.

¹⁹ R. Martin du Gard, *Correspondance générale*, t. 3, Paris, Gallimard, 1980-2006, p. 177.

²⁰ R. Martin du Gard, *Correspondance générale*, t. 4, p. 481.

²¹ R. Martin du Gard, *Correspondance générale*, t. 6, p. 435.

²² *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 2, p. 189.

L'oubli et la reconnaissance

Le temps long de la lecture et l'étalage de la publication ménagent pour le lecteur de longues plages d'oubli et de périodiques reconnaissances. On pourrait penser que la notion de retour des personnages n'est pas pertinente pour le roman-fleuve, puisque le personnel romanesque y est beaucoup plus cohérent que dans le cycle – les protagonistes restant les mêmes d'un bout à l'autre, en particulier – et pourtant, le roman-fleuve joue, à l'instar du cycle, sur ses dimensions pour ménager des sorties et des entrées de personnage parfois très espacées. Les personnages connaissent des éclipses, en particulier Jacques, dont les fugues rythment toute la première partie : le retour des personnages se joue alors par leur association avec un motif, en particulier physique, comme la mèche « flamboyante » de Jacques ou le parfum de vétiver de Jérôme de Fontanin. On se rapproche ici de la technique épique du motif identificatoire lié au personnage. Le cycle se transpose ainsi dans la lecture, à travers la pratique du sommaire et celle du motif.

Le motif principal des *Thibault*, celui du collier d'ambre gris, est lié au personnage de Rachel, la maîtresse d'Antoine dans *La Belle Saison*, et donne lieu à un épisode de réminiscence dans *l'Épilogue*. Ce moment de reconnaissance pour Antoine n'est pas sans rappeler les « Intermittences du cœur » de *Sodome et Gomorrhe* – moment où le Narrateur retrouve et affronte enfin la douleur de la mort de sa grand-mère. De retour dans son appartement rue de l'Université, Antoine reçoit un paquet contenant le collier de Rachel – apparition métonymique du passé dans le présent²³. Pour le lecteur, ce moment de réminiscence est plus proche du fonctionnement épique : c'est le rappel d'un motif qui a été plutôt martelé, et qui est parfaitement identifiable comme le *leitmotiv* de Rachel. Le texte a laissé Antoine oublier, mais pas le lecteur. La logique cyclique est donc mise à l'œuvre dans la lecture, au niveau micro-structurel, sinon au niveau macro-structurel. Mais là où, dans le cycle romanesque, le retour du même donne une forme d'intelligibilité historique à l'ensemble, le cycle de l'oubli et de la reconnaissance ne fournit ici qu'une conclusion d'ordre personnel. Alors que chez Proust les réminiscences permettent de retrouver le temps, et finissent par déboucher sur une théorisation d'ensemble, celle-ci assure plutôt une conclusion assez flaubertienne, dans l'identification par Antoine de ce qu'il a eu de meilleur. L'accent est mis sur l'oubli, le deuil, non sur la mémoire, le retour, le temps retrouvé.

En revanche, c'est dans le récit de genèse que le cycle de l'oubli et de la remémoration joue à plein, constituant même un atout essentiel dans la fabrique de l'intrigue. C'est le processus d'oubli, d'effacement mémoriel et de reconnaissance qui donne de la substance à un premier jet toujours insatisfaisant. Dans la grande lettre de synthèse sur la fabrique des « scènes » romanesques, qu'il adresse à Jean Prévost en 1943, Martin du Gard raconte ainsi :

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 »... (...)

Il s'écoule toujours un temps très long avant que je ne revienne à ma scène ; six mois au

²³ R. Martin du Gard, *Épilogue*, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 788.

minimum, parfois un an, voire deux ou plus. Mais, le jour où j'y reviens, je constate immanquablement 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 passé²⁴.

Oubli et remémoration rassemblent ainsi dans la même indistinction souvenirs réels et souvenirs fictifs. Le temps qui passe dans la vie de l'auteur, ainsi, sa durée intime, est un instrument essentiel de la genèse de l'œuvre. Martin du Gard écrivait déjà à Gide, au moment de se lancer dans l'écriture des *Thibault* : « Je comprends mieux que personne ce que vous appelez "ces longs intervalles de jachère" (...) Oui, il est indispensable de vivre longuement entre chaque œuvre ; un livre, comme nous l'entendons, doit exprimer toute une période de la vie de son auteur ; il doit avoir la couleur de cette période ; et ce n'est qu'après avoir évolué et changé de couleur, que l'on sent à nouveau le besoin de dire ces choses nouvelles²⁵. » L'œuvre, ainsi, doit absorber le temps long de la vie même de l'auteur : c'est la durée de la conscience créative qui fait de la création romanesque renouvelée un nouveau cycle, un cycle de l'écriture. L'imbrication entre fiction et écrits personnels, chez Martin du Gard, accentue cette transposition possible de la logique cyclique dans l'atelier même de la création littéraire.

Temps du livre et temps de l'auteur

Le récit de genèse des *Thibault* est rythmé par l'urgence, le doute, voire le pathos : on assiste à une dramatisation de la genèse où l'auteur se trouve en prise avec une tâche qui semble le dépasser largement, et menace de consommer sa vie entière. L'élaboration du roman-fleuve, par exemple, est mise sous le signe d'une constante menace d'inachèvement.

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 balustrade²⁶...

Cette angoisse de l'inachèvement, surmontée une première fois par l'écriture de l'*Épilogue*, sera dissipée à propos de *Maumort*. La nécessité de conclure, en effet, ne s'impose plus : œuvre de synthèse, celle-ci rassemblera l'ensemble du travail dont l'auteur est encore capable, et son temps viendra coïncider avec sa vie entière.

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

²⁴ R. Martin du Gard, *Correspondance générale*, t. 8, p. 800-801.

²⁵ *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard*, t. 1, p. 153.

²⁶ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 3, p. 514.

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 mort²⁷.

La revendication du paradigme des *Essais*, livre dont les rééditions constantes ont fait un ouvrage en genèse perpétuelle, change la signification et les enjeux de l'opus unique : celui-ci devient un *work in progress* qui absorbe tout le travail, l'énergie, la vie de l'auteur. Ainsi, l'œuvre et sa temporalité autonome, sa loi de développement interne, finissent par déborder de la vie de l'auteur et de ses capacités à l'endiguer. Dans le cas de *Maumort*, cette autonomisation rêvée de l'œuvre apparaît tout d'abord dans l'hésitation continuée entre différents genres et modes de structuration des matériaux : journal au jour le jour, journal rétrospectif, mémoires, roman épistolaire. Contrairement à ce qui s'était produit pour *Jean Barois* en faveur du roman dialogué, puis pour *Les Thibault* avec le retour à une narration mixte, cette hésitation générique n'est jamais tranchée, l'œuvre persistant sous différentes formes entre lesquelles ce sera à l'éditeur de reconstituer un parcours de lecture. Les divers changements d'orientation esthétique et générique débouchent sur une décision d'une modernité étonnante : 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 (et qu'André Daspre choisira de publier à la suite du roman). Ainsi, l'œuvre finale de Martin du Gard se présente à la postérité comme un ensemble d'avant-textes. La malle de documents, à l'instar des innombrables brouillons de Proust, fournit une représentation matérielle et symbolique, à la manière d'un emblème, du temps de genèse de l'œuvre-monde en devenir – devenu immaîtrisable par l'auteur.

Bien que canalisée, voire mise en échec dans le roman-fleuve, la logique cyclique se retrouve en revanche dans les écrits personnels accompagnant les genèses successives des *Thibault* et de *Maumort*, et dans la mise en récit de la fabrique auctoriale. Le temps de l'œuvre elle-même, sa logique interne de développement, reste proliférant au point de continuer à ménager les cycles d'oubli et de remémoration dont la place au cœur de la poétique cyclique est si spectaculairement mise en valeur par Proust. L'optimisme temporel du cycle, ainsi, s'il est implacablement contredit par une Histoire qui se présente comme un enchaînement aveugle de catastrophes, ressurgit dans la tentative reconduite de la construction des mondes fictionnels. Mais d'un roman-fleuve à l'autre, des *Thibault* à *Maumort*, la forme du cycle naturaliste a cédé la place à celle, dispersée et fragmentaire, d'un *work in progress* que Martin du Gard met sous le signe de Montaigne.

²⁷ R. Martin du Gard, *Journal*, t. 3, p. 492.