



HAL
open science

Expérimentation narrative et inscription du discours critique dans le roman-fleuve (Martin du Gard, Jules Romains, Duhamel)

Aude Leblond

► **To cite this version:**

Aude Leblond. Expérimentation narrative et inscription du discours critique dans le roman-fleuve (Martin du Gard, Jules Romains, Duhamel). Marianne Bouchardon, Myriam Dufour-Maître. L'ombre dans l'œuvre: la critique dans l'œuvre littéraire, Classiques Garnier, pp.83-98, 2015, 10.15122/isbn.978-2-8124-3865-3.p.0083 . hal-01462017

HAL Id: hal-01462017

<https://hal.science/hal-01462017v1>

Submitted on 8 Feb 2017

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.

Expérimentation narrative et inscription du discours critique dans le roman-fleuve (Martin du Gard, Jules Romains, Duhamel)

Aude Leblond
UMR 7172 THALIM
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Duhamel affirme que le roman est le genre le plus indéfini (le plus *lawless*, selon l'Édouard des *Faux-Monnayeurs*) : « 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 nourritures¹. » 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 relever d'autres genres². Au contraire, le roman-fleuve charrie toutes les scories possibles, puisqu'il inclut des fragments de journal, des lettres, des scènes dialoguées avec didascalies, etc. De fait, c'est au roman long, selon Romains, qu'il revient de célébrer la modernité dans ce qu'elle a de plus divers et de plus étourdissant, et de représenter la vision unanime : « 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 initial³. », déclare-t-il dans la préface des *Hommes de bonne volonté*.

Alors qu'il fait place à toutes sortes de discours, le roman-fleuve n'inclut que peu de théorie littéraire. En revanche, il est peuplé de personnages écrivains, artistes ou simplement doués d'une imagination fertile, à partir desquels se développe un ensemble de fictions au second degré. Le mode de présence de la critique dans le roman-fleuve n'est donc pas celui des « romans-essais » modernistes, chez Proust, Joyce ou Broch⁴. Le discours critique est présent sous forme non digressive, mais réflexive : il est codé en termes narratifs. À travers les conversations et les écrits des personnages, on assiste au développement de textes inscrits, sous forme achevée ou fragmentaire. Le personnel romanesque se double d'un ensemble de fictions secondes, qui prennent des formes diverses, de la rêverie à l'ekphrasis. Le roman-fleuve exhibe ainsi les fabulations et affabulations des personnages. Dans *Lector in fabula*,

¹ G. Duhamel, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925, p. 50.

² 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. » ; A. Gide, *Romans*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 990.

³ J. Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, t. 1, Paris, Robert Laffont coll. « Bouquins », 1988, p. 1.

⁴ Les passages essayistes, très fréquents dans le roman-fleuve, portent plus volontiers sur des thèmes historiques, politiques ou encore éthiques, mais développent rarement un propos d'ordre esthétique : c'est là un des traits qui sépare le plus nettement le roman-fleuve de *À la recherche du temps perdu* et plus généralement des chefs-d'œuvre du modernisme. Voir V. Ferré, *L'Essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion coll. « Recherches proustiennes », à paraître en 2013.

Eco note qu'il se produit au cours de la lecture une « inférence de scénarios intertextuels », le lecteur comparant perpétuellement le développement de l'intrigue aux autres intrigues qu'il connaît. Mais 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*⁵.

Je propose de considérer ces multiples fictions internes, ou fictions au deuxième degré, comme les traces de textes potentiels – les traces d'autant d'autres manières d'écrire le texte. La présence d'un de ces « textes possibles », souvent en contrepoint à l'intrigue, permet au texte de commenter sa propre fabrication en révélant ses choix narratifs. L'« ombre » dans l'œuvre serait ici un fantôme de texte, comme l'envisageait Gracq dans *Lettrines*. Cette manière d'envisager l'inscription du discours critique dans le roman-fleuve à travers les textes possibles forgés par les personnages est donc redevable de la théorie des textes possibles, mais l'enjeu est quelque peu différent. Alors que la théorie des textes possibles a pour objectif de développer une « rhétorique de la lecture » en prolongeant les textes possibles dont ils traquent les traces, en leur donnant un véritable développement⁶, il s'agit ici de considérer les textes possibles comme un accès à l'archéologie du texte⁷.

Le roman-fleuve est ainsi le lieu du développement de plusieurs fantômes ou potentialités du texte, à la fois exhibés et niés, du fait de leur caractère délimité. La présence des « ombres » correspond à la co-présence ou au dialogue subsistant entre plusieurs genres, imposant plusieurs directions ou plusieurs généricités⁸ possibles à un roman-fleuve qui s'avère une forme particulièrement inclusive de roman – ce qui correspond à son ambition à faire œuvre-monde. Le roman devient ainsi le terrain de la confrontation entre diverses logiques génériques : il est comme un laboratoire permettant de confronter les registres ou les modes qui y sont importés. On se propose ici d'aborder le dialogisme du roman sous l'angle du dialogue entre les genres qui s'y affrontent. Le roman-fleuve peut être considéré comme le laboratoire d'une réflexion générique narrativisée, représentée par l'affrontement d'histoires potentielles. Il délimite peu à peu un répertoire générique propre, en exhibant les divers fantômes textuels qui n'ont pu y trouver place.

On s'efforcera ici d'illustrer cette réflexion, en s'attachant tout d'abord aux effets de sens des fictions insérées, puis en montrant comment s'affrontent les logiques génériques au fil du roman-fleuve.

Contrepoints génériques : les fictions insérées

⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 131-132 et p. 199.

⁶ Là où Gracq parle de texte fantôme dans un sens génétique, évoquant les « fantômes de livres successifs que l'imagination de l'auteur projetait à chaque moment en avant de sa plume » (J. Gracq, *Lettrines*, p. 151-152, *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995), Michel Charles entend plutôt le « texte possible » comme une lecture alternative du texte, une nouvelle « rhétorique de la lecture », fondée sur « la rencontre d'un regard et d'un texte » (M. Charles, *Introduction à l'étude des textes littéraires*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1995, p. 378). Plus récemment, Franc Schuerewegen met l'accent sur la liberté de l'interprète et les possibilités, notamment anachroniques, d'une telle lecture créative (F. Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle : l'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 16-45).

⁷ Je dis archéologie, et pas génétique, dans la mesure où il ne s'agit pas tant de montrer les états successifs du texte que d'attirer l'attention sur les choix esthétiques qu'il met en évidence.

⁸ 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.

Dominique Maingueneau inclut dans le dispositif pragmatique du texte littéraire ce qu'il appelle les « miroirs légitimants », divisés en « miroirs qualifiants » et « anti-miroirs »⁹. Ce sont des insertions fragmentaires et bien délimitées dans le texte. Dans le roman-fleuve, il semble à première vue qu'on ait essentiellement affaire à des anti-miroirs, comme le prédit Ph. Hamon dans « Un discours contraint »¹⁰, où il montre que le roman réaliste inclut toujours la référence à des œuvres parodiées pour leur caractère excessivement romanesque. Pour autant, il semble réducteur d'accorder aux anti-miroirs que l'on peut trouver dans le roman-fleuve une valeur purement parodique.

La nouvelle moderniste et le roman-fleuve

Dans *Les Thibault*, l'exemple le plus spectaculaire de l'insertion de ces microfictions en « miroir » 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 remet Antoine sur les traces de son frère. La découverte du texte s'accompagne donc des commentaires du lecteur amateur qu'est Antoine – mais qui incarne dans le roman, du fait de sa profession de médecin et de son bon sens positiviste, le référentiel naturaliste. Le différentiel générique entre la nouvelle et le roman cadre se creuse par le travail du style. Cette nouvelle constitue une capture précise des orientations stylistiques d'une certaine avant-garde. À partir d'une étude stylistique minutieuse, Julien Piat a établi l'historicité de ce style, proche des avant-gardes de 1910, aussi bien que des *Nourritures terrestres* (qui déconcertent le jeune Jacques, mais sont le livre de chevet de son ami Daniel de Fontanin)¹¹.

La scénographie de la nouvelle montre un lecteur attaché à l'expression de l'intime, et tombant dans le piège de la lecture biographique. La lecture d'Antoine est tendue vers la découverte des éléments qui ont causé la disparition de Jacques. L'agacement d'Antoine vis-à-vis des maniérismes de cette écriture, qui lui fait sauter impatientement les descriptions¹², correspond aux conceptions esthétiques de Martin du Gard. Il est cependant happé par un récit qu'il parcourt fiévreusement et dans le désordre. La curiosité aidant, les extraits s'allongent, jusqu'à la scène climactique et incestueuse de la roseraie, entre le héros et sa jeune sœur. Antoine prend cette scène pour argent comptant, car il y est fait mention de roses pourpres et noires, de la même couleur que celles qu'un mystérieux expéditeur a envoyées de Londres à Gise, leur sœur adoptive – alors que le lecteur est averti par ce commentaire métatextuel : « *Alors, ce geste romantique. Annetta saisit la gerbe, la secoue. Un vol de pétales couvre*

⁹ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 169.

¹⁰ 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 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. » ; P. Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Seuil coll. « Points », p. 152.

¹¹ Voir J. Piat, « *La Sorellina* : le style comme effet autobiographique », *Roger Martin du Gard et le biographique*, dir. H. Baty-Delande et J.-F. Massol, Grenoble, Ellug, 2009, p. 76-77. 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) – 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.

¹² R. Martin du Gard, *La Sorellina, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1174 (désormais abrégé en O.C. 1)

l'herbe foulée qui garde l'empreinte d'un seul corps »¹³. Le récit moderniste de Jacques voit consommer l'union entre Gise et lui-même, alors que ce n'était pas concevable dans son pendant réaliste, *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, et en tant que tels conformes à une certaine bienséance. Le texte invite ainsi à confronter deux possibilités narratives liées à différents genres, et par la cohérence de ses choix narratifs rappelle les termes du pacte de lecture¹⁴.

Pour autant, la nouvelle de Jacques ne relève pas du pur fantasme : c'est une réécriture d'un pan de *La Belle Saison*, marquée par un filtre stylistique différent. 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 pas nécessairement illusoire. Le personnage démontre sa maîtrise d'un code connotatif plus discret dans le roman cadre. Il montre aussi une lucidité et une sincérité plus complètes qu'on ne l'aurait supposé chez le personnage plutôt inhibé qu'est Jacques. Le narrateur de la nouvelle livre encore 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*¹⁵. » Jenny est comme Jacques un personnage inadapté à son univers réaliste : elle relève presque trop du romanesque pour que l'idylle qui se noue brièvement puisse s'imposer.

La promesse de cette idylle prend un tour onirique dans la nouvelle : « *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*¹⁶. » Mais cette scène n'est pas rêvée, c'est une réécriture de *La Belle Saison* :

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 aimé¹⁷.

Cette scène particulièrement romanesque puise en réalité dans une scène de rencontre qui ne l'est pas moins, et dont elle reconduit la sensualité 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 Mortsau. Le personnage de Jenny et sa relation avec Jacques sont donc marqués par un romanesque authentique, voire un ancrage romantique, qui leur donne un caractère légèrement dissonant dans l'ensemble, et rend impossible la concrétisation de leur idylle. Ces deux personnages seraient plutôt du côté du roman idéaliste, selon la terminologie proposée par Thomas Pavel dans *La Pensée du roman*¹⁸, alors que *Les Thibault* en général est plutôt un roman réaliste. Comme les héros idéalistes, ils sont voués à disparaître d'une société romanesque à laquelle ils sont trop étrangers.

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 pas purement parodique, à

¹³ *Ibid.*, p. 1186.

¹⁴ 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. Voir R. Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil coll. « Points », 2007, p. 248.

¹⁵ R. Martin du Gard, *La Sorellina*, O.C. 1, p. 1190.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1191.

¹⁷ R. Martin du Gard, *La Belle Saison*, O.C. 1, p. 966.

¹⁸ Voir T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard coll. « nrf essais », 2003.

l'écriture¹⁹. 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-passe²⁰. 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 orientations esthétiques, 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.

Quel discours critique se présente ici au lecteur pour être déchiffré ? On peut y lire à la fois une critique nuancée du style moderniste, mais aussi une réflexion sur le réalisme – le roman se maintenant finalement dans les limites de la vraisemblance et de la bienséance, en conformité somme toute avec la morale bourgeoise des personnages – ainsi qu'une certaine dénonciation du romanesque amoureux, qui ne semble pouvoir advenir dans l'univers décrit par Martin du Gard. Ce qui nous fait comprendre le dilemme de Jacques, coincé entre un modèle bourgeois et un modèle révolutionnaire qu'il rejette également.

La réflexion générique se joue ici par la confrontation entre les projections imaginaires du personnage, la persona qu'il se construit – toujours quelque peu bovaryque – et ce qu'il accomplit effectivement sous les yeux d'autrui et du lecteur. Ce décalage entre perception de soi et perception d'autrui, ou entre celui qui se conçoit héros et celui que nous voyons comme personnage, est une constante du roman-fleuve.

Le dialogue théâtral : bovarysme et mise en scène de soi

Les personnages sont en effet comparés à des acteurs, le roman-fleuve reprenant la comparaison du monde à un théâtre, 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. Dans *La Chronique des Pasquier*, le théâtre apparaît à travers une scénographie singulière : certains chapitres sont entièrement dialogués, didascalies incluses. C'est le cas pour une scène reconstruite par le narrateur. Le retour à cette scénographie pour le passage où Renaud Censier, son mentor, 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. Le chapitre se fait scène et le dialogue s'écrit en regard de référents intertextuels qui offrent aux personnages une justification. À la référence à Antigone et Œdipe proposée par Laure, qui suggère entre eux une dévotion filiale²¹, 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 ? » La communication est ainsi adossée à un référentiel littéraire, qui permet de ne pas exprimer directement les sentiments. Les scrupules professés par Renaud Censier, liés à son grand âge, ne l'empêchent pas de séduire la jeune femme. Les

¹⁹ 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.

²⁰ Voir R. Martin du Gard, *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, O.C. 1, p. XCV.

²¹ « 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. » ; G. Duhamel, *La Nuit de la Saint-Jean, La Chronique des Pasquier*, Paris, Omnibus, 1999, p. 436.

« paysages génériques »²² ou références littéraires que traversent les personnages permettent ainsi de faire jouer une illusion bienveillante sur son interlocuteur et sur soi. Les emprunts à une généricité et une intertextualité théâtrales renforcent le thème du bovarysme.

La généricité théâtrale intervient également de manière plus diffuse, prêtant à la fois citations et scénographie au texte romanesque. L'univers du théâtre règne aussi dans *Suzanne et les jeunes hommes*, à Nesles, chez les hôtes de la jeune sœur de Laurent Pasquier – actrice, à l'instar de l'épouse de Duhamel. Le séjour de Suzanne chez les Baudoin fonctionne comme un apologue : grandir, c'est s'affranchir des codes de la scène et de la représentation. Le théâtre représente l'euphorie que peuvent apporter l'illusion et la fantaisie, mais il correspond à un état d'enfance. Dans cette maison apparemment visitée par plusieurs amis fantasques, la comédienne ne comprend qu'elle a été la spectatrice d'un conteur déguisé que lorsque les applaudissements des enfants l'avertissent. Suzanne ne peut vivre indéfiniment dans cette fantaisie : cette parenthèse enchantée lui montre, peut-être en vain, la nécessité de sortir de la posture de l'acteur.

Suzanne est en effet enfermée dans un répertoire. Elle parle par collages, mêlant répliques issues du répertoire et répliques improvisées²³, 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*²⁴. Lors d'une scène douloureuse où elle doit éconduire un 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'échec²⁵. Ces insertions montrent la superficialité des échanges entre les personnages : *Suzanne et les jeunes hommes*, où le marivaudage blesse profondément les innocents, réécrit aussi *On ne badine pas avec l'amour*. Le dialogue se révèle petit à petit comme le lieu du malentendu, voire de l'incompréhension et de l'incommunicabilité, puisque la comédie que l'on se joue à soi-même empêche que le dialogue puisse véritablement se nouer. On peut supposer, dès 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 roman-fleuve installe ainsi la variation sur les genres dans le répertoire générique du roman. Il se présente 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. Les insertions représentent 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.

²² Philippe Hamon souligne dans son étude sur les personnages zoliens le lien constant du personnage à la mémoire intertextuelle : « Tout autant que des paysages “réels”, le personnage traverse des “paysages génériques”, et une hérédité textuelle le régit tout autant que la fameuse hérédité physiologique. », explique-t-il. Voir P. Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart de Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 55.

²³ G. Duhamel, *Suzanne et les jeunes hommes*, *La Chronique des Pasquier*, p. 1133.

²⁴ G. Duhamel, *Cécile parmi nous*, *La Chronique des Pasquier*, p. 871-874.

²⁵ G. Duhamel, *Suzanne et les jeunes hommes*, *La Chronique des Pasquier*, p. 1182-1183.

Le roman-fleuve comme théâtre d'un conflit générique

Le dialogisme inhérent au roman ne concerne pas seulement les différentes « voix » qui peuvent s'y superposer, mais les diverses visions du monde qui y cohabitent – ou encore, pour le dire autrement, des généricités différentes. Une particularité du genre romanesque est qu'il 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 représentation²⁶. » On voudrait ici examiner de plus près les conséquences de cette « limitation » des autres genres dans le roman-fleuve. On le verra, la généricité du roman réaliste n'y est pas nécessairement triomphante : on montrera que si elle l'emporte – temporairement – sur la logique épique, elle recule devant la logique des écritures du moi. Contrairement au phénomène de décantation qui transparait dans l'usage des insertions, le roman-fleuve démontre plutôt ici son hospitalité.

Mise en échec de l'épopée

Par son ampleur et son ambition de reproduire tout un monde, le roman-fleuve s'inscrit dans une tradition critique qui fait du roman l'héritier de l'épopée, dans le sillage de la définition hégélienne du roman comme « moderne épopée bourgeoise »²⁷. La question de la place de l'épopée dans le roman-fleuve se pose, dans la mesure où la guerre prend une importance telle dans le roman-fleuve qu'elle en « déséquilibre » la structure²⁸. Il semble que Martin du Gard interroge précisément cet oxymore, et qu'il essaie de mettre en évidence la tension évoquée par Hegel entre référentiel héroïque et monde de la bourgeoisie.

En réalité, le référentiel épique est largement mis à mal dans *Les Thibault* : la guerre est présente, mais pas représentée, et la figure du héros est dénoncée comme illusoire. Cette figure ne s'incarne jamais pleinement dans le roman-fleuve : la guerre est 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 triomphante²⁹. La mort du héros, une mort sacrificielle, est une pierre de touche de l'ambition épique. 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*. 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 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. Alors que le héros épique n'est jamais amené à remettre

²⁶ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1978, p. 409.

²⁷ 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. 549-550.

²⁸ C'est là l'enjeu de la thèse de René Garguilo, *La Genèse des Thibault : le problème de la rupture de construction entre La Mort du Père et L'Été 1914*, Paris, Klincksieck, 1974.

²⁹ « 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*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1983, p. 105.

en question son système de valeur ou sa vision du monde³⁰, un doute grève systématiquement l'engagement dans le roman-fleuve. Cependant, le conflit entre épopée et roman ne s'interrompt pas à la mort de Jacques.

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. Le couple de frères peut donc être relu comme la cohabitation problématique de deux genres littéraires. 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. Mais l'incompatibilité historique du modèle épique n'est pas une simple condamnation de l'épopée. 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 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'impossible. 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. 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. La tentative épique est surannée, comme le pacifisme de Jacques et de Martin du Gard, mais ce dernier reconnaît cet anachronisme, et par là même dénonce la société qui met en échec ces idéaux désuets.

Le lecteur est ainsi invité à prendre la mesure du monde à partir duquel s'écrit le roman-fleuve – monde appauvri par la disparition de la figure du héros et rendu plus précaire par l'incertitude des valeurs qui y règne. Ce monde est caractérisé par un profond pessimisme, dû essentiellement à l'expérience de la guerre. Face à une génération sacrifiée s'impose la nécessité de repenser le rapport qui s'établit entre l'écrivain et son public.

Une écriture testamentaire : la victoire des écritures du moi

Le deuxième terrain d'affrontement générique porte à la fois sur la structure et le dispositif d'énonciation du roman-fleuve : il s'agit de la tension qui s'établit entre roman et autobiographie, ou plus largement entre récit et discours. Les genres discursifs (journal, mémoire, pamphlet) gagnent peu à peu l'espace narratif du roman-fleuve. 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 pour y livrer sa vision de l'Europe naissante, de la montée de la violence, du communisme ou du triomphe de l'individualisme. Mais ce sont les scénographies du journal et des mémoires qui montrent de la façon la plus

³⁰ « 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. » ; É. et A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 673.

nette que le discours prend peu à peu le pas sur le récit. Le journal empiète sur le récit, des carnets de Bartlett qui parsèment l'ensemble des *Hommes de bonne volonté*, à *La Douceur de la vie*, qui concentre l'essentiel du journal de Jallez ; il constitue la scénographie principale de *La Chronique des Pasquier* (Laurent Pasquier écrit ses mémoires, lancé dans une saisie rétrospective de sa vie, complétée par les carnets de guerre de son ami Justin Weill), et de *Maumort*, dont la forme concilie journaux intimes, correspondance et mémoires.

La transition du récit au discours nous montre la volonté qu'illustre le roman-fleuve de s'adresser de façon plus pressante à un lecteur devenu interlocuteur. On assiste à un processus d'incarnation de la parole, qui participe à son investissement éthique. L'importance croissante que prend le journal fait 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 – nouvelle manière, après la mise à distance du paradigme théâtral, d'aller contre le solipsisme généralisé dont rend compte le roman-fleuve. L'enjeu de cette négociation entre roman et écritures du moi est donc essentiellement éthique : la parole romanesque est investie d'une nouvelle responsabilité – on va vers l'engagement. 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 d'Antoine 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 sanctionne 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. C'est là, au reste, 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 jour³¹.

On rejoint ici la fin du *Temps retrouvé*, où le Narrateur énonce de même l'immortalité de courte durée qu'il voudrait que le lecteur assure – ainsi que sa volonté de transmettre au lecteur la nécessité et la capacité d'écrire à son tour. Cette immortalité toute relative est soulignée par le pathétique des mises en scène, chez Martin du Gard, de la mort du personnage, par l'extinction de sa voix. C'est ainsi que le journal d'Antoine se décompose en fragments, mimant la perte de contrôle du personnage gazé, dont le souffle l'abandonne. De même, *Maumort*, qui part de la forme diariste, passe par la correspondance et se résoud en fragments, notamment moralistes et critiques, après la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale. La voix du héros rejoint également la voix de l'auteur, dans la mesure où l'œuvre ne sera achevée que par la mort de ce dernier. Elle sera donc nécessairement posthume. La complétion de l'œuvre revient aux « Dossiers de la boîte noire », c'est-à-dire aux écrits personnels de Martin du Gard lui-même. *Maumort* est donc un testament littéraire. De même que le roman-fleuve était dépositaire de la mémoire d'une époque disparue et de genres devenus anachroniques, le lecteur devient dépositaire des idéaux anachroniques des protagonistes du roman-fleuve.

³¹ J. Romains, *La Douceur de la vie, Les Hommes de bonne volonté*, t. 3, p. 490-491.

La présence de la critique dans le roman-fleuve ne tient pas à ce qu'on y verrait la « marque du prix » récusée par Proust, mais à ce que le texte fait place à l'ombre de textes rejetés. La critique dans l'œuvre prend d'abord la forme de textes possibles envisagés par les personnages. Les personnages sont les points d'ancrage de la réflexion générique, par leur capacité à développer des fictions secondes, ainsi qu'à incarner des visions du monde potentiellement conflictuelles. Le mode d'inscription de la critique dans le texte est ici narratif, et représenté par les actions et les discours de personnages qui incarnent différents aspects de la mémoire littéraire. Pour certains, ils incarnent le fantôme de genres qui ne sont plus adaptés au contexte historique. Ainsi, le roman-fleuve déploie de façon implicite un discours sur l'historicité des genres, le lien entre un moment historique et la possibilité, voire l'opportunité d'écrire tel ou tel genre. Mais, genre hospitalier, il offre en les incluant la possibilité d'une survivance à des genres qui hantent la mémoire romanesque. La réflexivité du roman-fleuve tient aussi à la capacité mémorielle du genre romanesque, que souligne Isabelle Daunais, pour qui tout l'art du roman tient « 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 »³².

³² I. Daunais, *Les grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes coll. « L'imaginaire du texte », 2008, p. 6.