



HAL
open science

La tentation de l'épique dans le roman-fleuve

Aude Leblond

► **To cite this version:**

Aude Leblond. La tentation de l'épique dans le roman-fleuve: de Romain Rolland à Martin du Gard. Études Françaises, 2012, 21, pp.1-26. hal-01462039

HAL Id: hal-01462039

<https://hal.science/hal-01462039>

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.

La tentation de l'épique dans le roman-fleuve de Romain Rolland à Martin du Gard

Aude Leblond
Université Aoyama Gakuin

Dans son article programmatique sur l'unanimité, Romains affirme que la société contemporaine elle-même peut constituer le sujet d'une nouvelle épopée, qu'il est prêt à entreprendre : « En résumé, je crois fermement que les rapports de sentiment entre un homme et sa ville, que la pensée totale, les larges mouvements de conscience, les ardeurs colossales des groupes humains sont capables de créer un lyrisme très pénétrant ou un superbe cycle épique¹. » C'est cette ambition qui s'incarnera en définitive dans une forme romanesque, avec *Les Hommes de bonne volonté*. La critique contemporaine se fait ainsi l'écho d'un large consensus selon lequel le roman aurait pris la relève de l'épopée. Duhamel affirme par exemple : « le roman est notre épopée, à nous autres hommes du XX^e siècle.² » Le rapprochement a souvent été tenté entre l'épopée et ces œuvres démesurées que Tiphaine Samoyault appelle romans-mondes³. Mais cette œuvre-monde est vouée 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 déjouée par la fragmentation d'un monde qui se réveille brutalement du positivisme⁴. Lukács définit 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 totalité.⁵ »

La question de la légitimité de l'épopée se pose de façon d'autant plus critique au début du XX^e siècle qu'elle se situe au milieu d'un monde dévasté et privé de repères. La luminosité de l'épopée, son contenu guerrier et mythique présentent un éloignement contextuel tel que le genre semble repoussé dans ce « passé absolu »⁶ qui constitue selon Bakhtine son sujet par excellence. C'est l'épopée elle-même en tant que genre qui relève, aux yeux de l'institution littéraire, d'un « passé absolu » : fondamentalement inactuelle, elle tient du mythe et de l'irreproductible⁷. Bien que constituant une

¹ J. Romains, « Les sentiments unanimes et la poésie », *Le Penseur*, avril 1905, cité dans B. Mitchell, *Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Paris, Seghers, 1966, p. 83.

² G. Duhamel, *Homère au XX^e siècle*, Paris, Union Latine d'Éditions, 1947, p. 8.

³ 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 Marquez*, trad. Quintin Hoare, London, Verso, 1996, p. 2).

⁴ « 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. » ; cf. F. Moretti, *Modern Epic*, p. 5.

⁵ G. Lukács, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1968, p. 49.

⁶ Expression dont il indique la source dans Goethe et Schiller, cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Gallimard coll. « Tel », 1978, p. 449. Selon Zumthor, l'épopée ne traite pas nécessairement du « passé absolu » : « Pour l'auditoire à qui elle est destinée (qui se la raconte), elle est auto-biographie, sa propre vie collective qu'il se raconte, aux confins du sommeil et de la névrose. C'est en ce sens que, fût-elle provoquée par le souvenir de l'événement le plus proche et le moins incertain, elle instaure une fiction ; et celle-ci constitue aussitôt, comme telle, un bien collectif, un plan de référence et la justification d'un comportement. Il n'y a pas d'« âge héroïque », et le « temps des mythes » n'est pas celui de l'épopée : il n'y a que l'incessante fluidité du vécu, une intégration naturelle du passé au présent. » ; cf. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1983, p. 109.

⁷ De façon amusante, Franco Moretti souligne que ces textes sont à la fois longs, difficiles d'accès ou simplement ennuyeux, mais que leur survie auprès du lectorat est assurée par l'institution scolaire : « it is an almost supercanonical form, yet one that is virtually unread », conclut-t-il ; cf. F. Moretti, *Modern Epic*, p. 4.

aspiration fondamentale et largement partagée, le modèle épique semble se heurter à la marche de l'Histoire, ce qui fait qu'il est à la fois convoqué et remis en question dans le roman-fleuve.

On se penchera pour commencer sur le discours critique de l'époque, relayé par les paratextes des romans-fleuves, et où se manifeste de façon récurrente la revendication d'un héritage de l'épopée par le roman, qui veut prendre sa place au sommet de la hiérarchie des genres. Cependant, les romans-fleuves mettent en échec cette aspiration à l'épique, dans la mesure où ils se font l'écho d'une profonde transformation de la vision de l'héroïsme et de la guerre. Si l'on peut cependant maintenir une pertinence au modèle épique dans le roman-fleuve, c'est que les structures épiques informent de façon souterraine la poésie du roman-fleuve.

L'épopée dans le discours critique contemporain

Lectures épiques de Tolstoï

En un amalgame perpétuellement reconduit par le discours critique, *Guerre et paix* – le roman qui ressemble le plus, peut-être, à ce que veulent 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* »⁸. Le roman de Tolstoï partage en effet avec l'épopée une ambition totalisante, tant par son sujet que par sa forme⁹. 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 *Iliade* 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 Décembristes¹⁰.

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.

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 époque¹¹.

⁸ R. Rolland, *Le Voyage intérieur : songe d'une vie*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 42.

⁹ 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. » ; cf. E.-M. de Vogüé, *Le Roman russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1971, p. 269.

¹⁰ R. Rolland, *Vie de Tolstoï*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 58.

¹¹ 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. Ch. Bénard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 1997, t. 2, p. 493.

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 communauté. Le roman qui se substituerait à l'épopée deviendrait ainsi un texte mémoriel, un monument à un passé disparu. Cette dimension est soulignée par Zweig :

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 vivre¹².

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 révolu¹³. 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 que la préface qu'écrivit Albert Camus pour l'édition des *Thibault* en Pléiade, en 1958, formule 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 durée¹⁴.

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 ressurgit, 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 roman¹⁵. 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 la stratégie de légitimation du roman-fleuve.

Le roman héritier de l'épopée : une appropriation générique

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 moribonde¹⁶, 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 romanesques. Faire du roman un héritier

¹² S. Zweig, *Tolstoï*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1928, p. 71.

¹³ Cette perspective se retrouve dans le récent essai de synthèse sur le roman d'Isabelle Daunais. Dans *Les grandes disparitions* (Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008), elle soutient que le roman est un genre centré sur la mémoire et que sa fonction essentielle est de préserver, dans la mesure du possible, un passé qu'auteur et lecteurs savent déjà disparu.

¹⁴ Préface d'Albert Camus aux *Thibault*, R. Martin du Gard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, t. 1, p. X.

¹⁵ Tolstoï lui-même refusait, ce que montre notamment sa correspondance avec ses éditeurs, l'étiquette générique de « roman » pour *Guerre et paix* ; cf. R.F. Christian, *Tolstoy's War and Peace. A study*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 112-117.

¹⁶ 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. F. Moretti, Torino, 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. « Etudes Littéraires Françaises », 2008, ainsi que P. Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

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 poème épique dans d'autres civilisations.¹⁷ » 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 individualistes¹⁸. » 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. Sa force vient de la place qu'il fait aux contenus narratifs, dont se nourrissent les lecteurs. Cette qualité inhérente au roman joue bien entendu un rôle de premier plan dans le roman-fleuve, dont l'objectif premier est de valoriser le plaisir du récit. 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 déserté¹⁹.

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

Chez Jules Romains, on note un même mouvement de réappropriation générique, puisque le paratexte initial des *Hommes de bonne volonté* baptise le projet « roman-épopée »²⁰ ; mais cette réappropriation s'effectue par l'intermédiaire d'un autre chaînon manquant : Victor Hugo²¹. « 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'homme²². », 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

¹⁷ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 184.

¹⁸ G. Duhamel, *Remarques sur les mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1934, p. 11.

¹⁹ G. Duhamel, *Refuges de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 96-97.

²⁰ 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.

²¹ « 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 1935 pour le cinquantième de la mort d'Hugo ; cf. J. Romains, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 75.

rester. Les visions chez Hugo présentent un caractère décoratif, construit, et *habitable* par tous les hommes. Par là, elles méritent pleinement la qualification de mythes²³.

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. 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 nombre²⁴. » 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 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 actuelle²⁵.

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.

Interrogation de l'épique dans le roman

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 compatible avec 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 et 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'art²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 75-76.

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ Hegel, *Esthétique*, t. 2, 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 détruit²⁷. » 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 à la prose des circonstances. De même, Balzac est endetté à 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 nouveau²⁸. » 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 sans doute destiné à faire sourire de tous ces raisonnements anthropomorphes, 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 conquis²⁹. Mais il n'est pas certain que cette possibilité soit offerte au roman-fleuve, dont les circonstances d'écriture diffèrent radicalement de celle du roman naturaliste. Il nous reste donc à examiner la manière dont ses conditions historiques informent le rapport du roman-fleuve à l'épique.

La mise en échec de l'épopée dans le roman-fleuve

En dépit des revendications d'appartenance ou d'héritage que nous venons de détailler, la vision du monde qui se dégage de l'épopée est largement mise à mal dans les romans-fleuves.

Contestation du modèle héroïque

L'épopée guerrière a pour point focal un héros hors du commun³⁰. Si cette figure est encore présente chez Romain Rolland, sous les traits de Jean-Christophe³¹, dont le génie fait une sorte de

²⁷ A. Thibaudet, « Conclusions sur Flaubert », *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1518.

²⁸ *Ibid.*, p. 1519.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ « 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.

³¹ Le héros de *Jean-Christophe* est un compositeur génial auquel la musique permet 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 fournit Madelénat 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

surhomme, elle ne parvient jamais à s'incarner pleinement dans le roman-fleuve de l'entre-deux-guerres. Jean-Christophe lui-même, au reste, est un héros intempestif, qui s'inscrit pleinement dans la veine romantique. Entretemps, 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 Christophe³² se retrouve de façon atténuée dans l'héroïne de *L'Âme enchantée*, Annette Rivière³³. L'auteur, qui apparaît dans le livre, invite Marc, le fils d'Annette, 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 !) ³⁴

Non seulement ce combat s'assumait comme voué à l'échec, mais Marc est tué dans une rixe sans enjeu politique, et meurt pour rien.

C'est qu'un autre élément historique est venu mettre fin à la possibilité de faire advenir un monde meilleur. 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 guerrier, le récit de la guerre est érudé dans le roman-fleuve. C'est le cas dans *La Chronique des Pasquier* : le versant romanesque de l'œuvre de Duhamel ne s'affronte pas à la représentation d'un événement si traumatique qu'il est réservé aux écrits de témoignage. Dans *Les Hommes de bonne volonté*, le diptyque consacré à la guerre occupe le centre du roman, mais la guerre fait l'objet d'un refus paradoxal du récit. Lorsque Jerphanion écrit à Jallez du front, il s'interrompt pour constater qu'« il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature »³⁵. De même, dans *L'Âme enchantée*, la guerre n'est jamais vue que de l'arrière. Dans *Les Thibault* enfin, la guerre vient bouleverser l'équilibre du roman réaliste, auquel elle apporte un nouveau centre de gravité, mais l'événement est dérobé : seules sa préparation et ses conséquences sont narrées. Le récit s'interrompt au seuil de la guerre, à l'été 1914, pour reprendre en 1918. 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 hostilités. 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.

Aussi la mort du héros est-elle une pierre de touche de l'ambition épique. Si le héros épique est condamné³⁶, à l'instar d'Achille ou de Roland, il n'est cependant pas le jouet de la fatalité. Souriau

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*, Paris, PUF, 1986, p. 127.

³² Dimension qui se révèle notamment dans la description de ses projets musicaux : « Je veux des symphonies, des chœurs, des danses. Par de discours ! J'en suis las. Silence aux mots ! Brossez 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... » ; R. Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 1026.

³³ Le fleuve est le comparant principal auquel est articulé le portrait d'Annette : « 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'abîme. » ; R. Rolland, *L'Âme enchantée*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 295.

³⁴ *Ibid.*, p. 1106.

³⁵ J. Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, t. 3, p. 98.

³⁶ 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

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 créer³⁷. » Or c'est bel et bien une machine tragique, rendue plus cruelle encore par son absurdité, son détachement absolu 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 rabaissé 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. Hélène Baty-Delalande, dans sa thèse sur l'engagement chez Martin du Gard, 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, la volonté de défendre sa patrie, ne sont qu'une vaste duperie, comme l'affirme un blessé de guerre que rencontre Annette Rivière 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 révolte³⁸...

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 monde³⁹. 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 problème⁴⁰. » : problème dont la société française dépeinte dans *L'Été 1914* se débarrasse en l'effaçant purement et simplement.

L'impossibilité d'une refondation ?

La remise en question idéologique est continuelle dans le roman-fleuve. C'est ainsi que Lualaba, dans les *Hommes de bonne volonté*, voulant se dévouer à une cause, entre dans une organisation internationale mystérieuse, dont il s'aperçoit pour finir qu'elle lui fait accomplir des actes de terrorisme, à l'opposé du pacifisme qui l'avait poussé à l'activisme. Comment, dès lors, le roman-fleuve pourrait-il reconduire la valeur fondatrice de l'épopée ?

Daniel Madelénat définit l'épopée comme « une fabrique d'individus et de conduites exemplaires qui accompagne le surgissement et l'évolution des civilisations »⁴¹. Or, aussi bien dans *Les*

vieillesse. » ; M. Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, Gallimard, 1980, p. 464-465.

³⁷ É. et A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 673. Paul Zumthor évacue également 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.

³⁸ R. Rolland, *L'Âme enchantée*, p. 676.

³⁹ « 5. 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. » ; *Vocabulaire d'esthétique*, p. 673.

⁴⁰ J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, p. 14.

⁴¹ D. Madelénat, *L'épopée*, p. 114.

Hommes de bonne volonté que dans *L'Âme enchantée* et *Les Thibault*, sont sanctionnées l'impossibilité et l'inanité d'une action politique toujours en butte à la machine implacable de l'Histoire. La franc-maçonnerie est ridiculisée dans *Les Hommes de bonne volonté*, comme dans *Guerre et paix*. Les conduites exemplaires ne peuvent pas déboucher sur autre chose que la quête d'une quiétude intérieure et d'un bonheur individuel. Les personnages qui l'emportent, en définitive, sont les contemplatifs et les artistes ; ou plus exactement, la seule réponse possible à l'époque moderniste est l'expression artistique – une expression artistique qui regarde déjà vers l'engagement, mais empreinte d'une distance considérable. L'épique en tant qu'élan de refondation sociale est donc à la fois présent et mis en échec dans le roman-fleuve, tant les doutes qui grèvent l'avenir sont lourds. Le patient d'Annette, agonisant, reste irrémédiablement en marge d'une époque qu'il ne peut qu'estimer condamnée : « Krichna combat contre Krichna ; et il n'est point du tout certain que le fruit du combat soit la vie, ou la mort, ou la totale destruction. Germain voyait l'incompréhension mutuelle, il la voyait universelle, il la voyait éternelle. Et il n'avait pas la chance d'y participer⁴². » Il se peut que le chaos l'emporte, et le roman-fleuve envisage cette possibilité en se faisant systématiquement tombeau de la Belle Époque. L'*Épilogue* qui suit *L'Annonciatrice*, ainsi, manifeste la dimension apocalyptique que comportent tous les romans-fleuves :

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 *giovinezza*, 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'hui⁴³.

Florence Goyet affirme que l'épopée s'impose comme moyen de surmonter une crise, en l'absence de catégories de pensée ou de concepts adaptés à la nouvelle réalité émergente : elle « 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 reconstruite⁴⁴. » Peut-on dire du roman-fleuve qu'il programme une telle « sortie de crise » ? Oui, dans la mesure où il témoigne d'un espoir envers l'avènement d'une solidarité internationale, et qu'il rêve à une fraternité nouvelle, dans une communauté mondialisée. Dans *Les Hommes de bonne volonté* se joue l'ambition de nouer un nouveau lien « unanime », d'ordre quasi mystique, entre les hommes. Un motif structurant émerge peu à peu dans la narration : c'est celui du banquet, qui permet aux protagonistes de se rassembler autour d'un idéal politique. Jules Romains déclare à la fin de sa préface son espoir que les hommes de bonne volonté, rassemblés par une communion mystérieuse, et par la lecture du livre, pourront petit à petit se trouver les uns les autres, et fonder ensemble une nouvelle paix sociale.

La possibilité d'une reconstruction est cependant d'autant plus improbable que ces convictions sont exprimées par des textes qui se savent déjà entre deux guerres. Antoine couche ses convictions wilsoniennes par écrit dans l'*Épilogue*, qui paraît fin 1940 : l'Histoire leur apporte d'ores et déjà un démenti éclatant. Le pacifisme n'est plus de mise, et la SDN s'est révélée une coquille vide, comme le présentait Marc Rivière :

Je vois la guerre, partout les guerres, en préparation ou en action, sous le couvert de la sinistre bouffonnerie de Genève : la Société des Nations. Je vois, sous la force honteuse du Désarmement, le monstrueux accroissement des budgets de guerre, même chez les nations saignées à blanc, qui ne consacrent pas le dixième des ressources qui leur restent à l'entretien de leur maison, aux travaux publics, au pain des chômeurs, à l'instruction. Tout ce qui fait vivre, tout le sang des autres, coule à la destruction : tout aux canons⁴⁵ !...

La perspective tracée par les romans-fleuves n'est qu'utopique, voire déjà anachronique. Mais il faut

⁴² R. Rolland, *L'Âme enchantée*, p. 547.

⁴³ *Ibid.*, p. 742-743. Voir encore p. 793 et p. 1126.

⁴⁴ F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 557.

⁴⁵ R. Rolland, *L'Âme enchantée*, p. 1248.

reconnaître, il me semble, un certain courage à cet idéalisme, persistant en dépit du profond scepticisme qui anime les auteurs. Martin du Gard admet dans son journal l'orientation idéologique nette de son roman-fleuve :

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 soupçonnent pas où je les mène⁴⁶.

Les romans-fleuves véhiculent de toute évidence une pensée de gauche, mais perpétuellement mise à distance. L'ambition de Martin du Gard n'est pas de construire un monde nouveau, mais plus modestement d'élargir l'horizon du lecteur en bousculant ses certitudes. Le roman, loin de nous imposer de conclusion, nous maintient dans l'interrogation. Peut-être le soutien d'une cause perdue, l'adoption d'une position intellectuelle nécessairement inconfortable, constitue-t-elle une nouvelle forme d'héroïsme : celui de l'artiste.

Comment la poétique épique informe celle du roman-fleuve

La reprise, fût-elle vaine, de la tentative épique, déplace l'héroïsme du protagoniste à l'artiste lui-même. Aussi la présence de l'épopée se manifestera-t-elle de façon sous-jacente dans la fabrique du texte. C'est donc dans les structures du roman-fleuve, plus que dans sa narration, que se situe le travail épique.

Le couple épique

L'épopée construit de manière singulière une réflexion politique qu'elle ne peut pas expliciter. Florence Goyet en propose une lecture contextuelle : il faut voir dans la guerre qu'elle dépeint la métaphore d'un conflit entre deux systèmes de pensée. Ce processus aurait pour but profond la conception et la mise en place de nouvelles représentations politiques. Dans l'épopée se posent sous forme narrativisée les problématiques d'une époque. En l'absence d'un système de pensée préexistant, et qui permette de surmonter une crise, « 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 »⁴⁷. 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. Alors que l'honneur de Roland en fait l'égal de son roi, Olivier est le représentant d'une nouvelle conception de la féodalité, plus pyramidale. L'épopée, conclut Florence Goyet, sert à « penser sans concepts »⁴⁸.

À la différence de l'épopée, le roman-fleuve fait explicitement place à des interrogations politiques, tant sur le plan des relations internationales que de la justice sociale. Si le discours politique et argumentatif envahit nettement les romans-fleuves, textes particulièrement bavards, son échec est cependant flagrant. *L'Été 1914* notamment nous montre une mosaïque de discours qui tournent à vide,

⁴⁶ R. Martin du Gard, lettre à Pierre Bost du 1^{er} avril 1932, *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1988, 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 ». Voir aussi la lettre à Paul Desjardins du 3 avril 1932, p. 389.

⁴⁷ F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, p. 557.

⁴⁸ « La thèse défendue ici est que l'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement. En l'absence des outils conceptuels que nous connaissons (historiques, juridiques, philosophiques), l'épopée permet une compréhension obscure mais profonde, efficace. » ; F. Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, p. 7.

ou servent au mieux à la manipulation de l'auditoire. Aucun véritable dialogue ne parvient à s'instaurer. De même, dans *Les Hommes de bonne volonté*, la réflexion politique n'a aucune efficacité sous la forme d'un discours reconstitué de Jaurès, ou toute parole publique, toujours déformée et jamais entendue. En revanche, elle se déploie de façon silencieuse, dans les chapitres de monologue intérieur, dédiés aux réflexions personnelles de Mionnet, Maillecottin, Briand et tant d'autres.

Le personnage est donc le pivot de la pensée politique. Le couple épique apparaît bel et bien. Jerphanion et Jallez, les deux amis qui constituent le couple central des *Hommes de bonne volonté*, incarnent chacun un rapport au monde : le politique et l'artiste. 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 dilette. Ses voyages le mènent peu à peu vers sa double destination : l'écriture et Françoise, incarnation romanesque de Lise Dreyfus, qui épousera Romains. Mais c'est Jerphanion qui découvre 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 initiatique⁴⁹. 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.

Dans la terminologie de Thomas Pavel, Jacques serait l'incarnation du héros idéaliste perdu au milieu d'un roman réaliste. Jacques est un personnage quichottesque. C'est cette incompatibilité qui signe sa fuite perpétuelle, jusqu'à son élimination finale. Jacques est l'incarnation du héros épique, dans un monde naturaliste auquel il est inadapté. Comme Achille, Jacques souhaite se retirer du combat et du monde. Le couple de frères peut donc être relu comme la cohabitation problématique de deux genres littéraires. Ces personnages symétriques sont l'incarnation d'une tension dynamique entre les genres. Leur conflit est la manifestation métaphorique d'une historicité profonde de l'évolution des genres, indissolublement liée à l'auditoire ou au lectorat. Mais l'incompatibilité historique n'est pas une condamnation.

La mise à mort 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. C'est peut-être cela qui ressort de la cruauté et de l'ironie tragique de sa mort. C'est peut-être au fond Jacques qui a raison. Peut-être le retour des héros est-il aussi nécessaire qu'impossible. La figure de Jacques sape les fondements du roman zolien. En dépit de la proximité de la figure d'Antoine avec celle du docteur Pascal, clef de voûte des *Rougon-Macquart*, la mort 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 l'opposition initiale entre deux attitudes politiques et deux visions du monde s'estompe dans une large mesure. 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 d'incompatibilité apparente et d'aspiration persistante à l'épopée par le roman.

Les structures de répétition

⁴⁹ F. T. Griffiths et S. J. Rabinowitz, « Tolstoy and Homer », *Comparative Literature* n°35 (1983), p. 97-125.

Le couple épique n'est cependant qu'une des manifestations d'une écriture épique qui érige parallélismes et répétitions en système. Le lien entre le déploiement d'une pensée politique dans l'épopée et une poétique fondée sur la répétition était déjà perçu par Jules Romains dans le cycle zolien – en un commentaire qui prend à l'égard du roman-fleuve un caractère programmatique.

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*⁵⁰.

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 (en l'occurrence l'avènement de la III^e République), et son orientation politique. Nous avons déjà fourni un éclairage sur les trois derniers éléments, mais c'est le premier critère, celui de la redondance, qui fonde le système entier.

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 Lord⁵¹. 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. De fait, selon Daniel Madélnat, « 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'épisodes⁵². »

De même, le roman-fleuve instaure un système de répétitions qui seul oriente la réflexion du lecteur. Des structures de répétition emboîtées s'y manifestent. L'ensemble titulaire des *Hommes de bonne volonté*, ainsi, manifeste une architecture faite de couples immédiats et éloignés. La plupart des volumes sont regroupés par paires (*Les Superbes* et *Les Humbles*, *Verdun* et *Prélude à Verdun*), et les plus distantes dessinent la clef de voûte (*Le 6 Octobre* et *Le 7 Octobre*, de part et d'autre du cycle). Une première structure répétitive est donc déterminée par le rapport des tomes entre eux. Un deuxième système de répétition s'instaure par le réseau des personnages. La dimension familiale, présente à des degrés divers, permet de reconduire les traits du héros, au-delà de la mort : de même que le prince André laissait un fils, Nicolas, Jacques en laisse un, Jean-Paul, et il en est de même pour Marc Rivière. Annette et Marc, Antoine et Jacques sont souvent présentés comme une variation sur un type⁵³.

Un ensemble de scènes formulaires pourrait constituer le troisième cercle : chaque roman-fleuve élabore un ensemble de scènes topiques. Ce seraient les scènes de promenade dans Paris, puis de banquet, dans *Les Hommes de bonne volonté* ; ou encore les monologues intérieurs qui scandent toutes les fins de volume chez Romain Rolland, des ekphrasis musicales de *Jean-Christophe* aux portraits du *stream of consciousness* d'Annette Rivière, toujours décrite par les images du fleuve et de l'océan. À une échelle plus réduite encore, le roman-fleuve est le lieu du leitmotiv. 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 comme une épithète homérique. Jules Romains annonce enfin des procédés de répétition plus discrets encore :

Enfin, 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

⁵⁰ Jules Romains, « Sur Zola », 1^{er} décembre 1935.

⁵¹ Voir M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1971, et A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

⁵² D. Madélnat, *L'épopée*, p. 73.

⁵³ R. Martin du Gard, *Journal*, Paris, Gallimard, t. 2, 1993, 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 (...) ».

« 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 différents⁵⁴.

Tous ces procédés contribuent à rendre intelligible une structure qui tente de s'imposer au monde décrit – tout en sachant qu'il est impossible de le maîtriser intégralement.

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, et qui conserve malgré tout une présence souterraine. Cette nostalgie se manifeste en particulier dans la façon dont le roman-fleuve cherche à renouer avec l'ethos du conteur tel que le décrit Benjamin⁵⁵. Les romans-fleuves témoignent à la fois d'une perte des repères, qu'ils fustigent, et d'une volonté profonde de renouer avec l'éthique. Leurs auteurs assument à nouveau de raconter des histoires, de partager une expérience, d'affronter la question de la pratique. En cela, ils tentent de remonter le cours de l'histoire littéraire, vers l'énonciation épique.

⁵⁴ J. Romain, *Les Hommes de bonne volonté*, t. 4, p. 1178. Il ne donne qu'un exemple : le rapport, majeur pour l'économie et la construction d'ensemble du texte, entre le 6 octobre 1908 et l'été 1914.

⁵⁵ Selon Benjamin, nous ne savons plus raconter d'histoires. Il oppose récit et roman, le récit puisant aux sources orales de la littérature. Voir W. Benjamin, « Le conteur », *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard coll. « Folio Essais », 2000, t. 3, p. 121.