

Recherches en langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 5 , No 8

L'incipit et la clôture dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard et la représentation du réel

Mitra Raïssi dehkordi ¹

Maître-Assistante, Université de Hamédân

Résumé

A la fin du XIX^e siècle, avec la crise du roman naturaliste, le genre romanesque tombe en disgrâce et ne reprendra son essor que quinze ans plus tard pour dominer tout le XX^e siècle. Certains romanciers demeurent encore fidèles aux lois traditionnelles du roman et ont l'intention de présenter des êtres vivants affrontant des circonstances que le lecteur juge réelles. Chez un romancier tel que Roger Martin du Gard, le vrai est vérifiable dans le hors-texte et en même temps, obéit aux lois du vraisemblable et à l'effet de réel. Dans le cycle romanesque des *Thibault*, en même temps qu'augmente la part du référent réel, externe au livre, les référents internes et proprement textuels augmentent aussi. Dans cette étude, nous tâcherons de mettre en évidence la manière de suggérer le réel et cela à travers l'analyse qui portera sur l'incipit et la clôture des huit volumes qui constituent *Les Thibault*.

Mots-clés : l'incipit, la clôture, le monde fictif, le monde réel, l'effet de réel

- تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۱۲/۱۵، تأیید نهایی: ۱۳۹۱/۳/۳۱

1- **Email :** mitra_raïssi@yahoo.com

Introduction

A la fin du XIX^e siècle, avec la crise du roman naturaliste, le genre romanesque tombe en disgrâce pour reprendre son élan au début du XX^e siècle. Jusque dans les années vingt, on écrit encore beaucoup de romans sur le modèle du roman réaliste, mais la première Guerre Mondiale bouleverse à jamais le regard des romanciers sur le monde. Tout comme leurs ancêtres réalistes et naturalistes, les romanciers de cette époque sont soucieux de donner une illusion du réel. Dans ce cas, le concept de vraisemblance étudié par Aristote dans *La Poétique* leur permet de poser des questions précises comme celle des procédés rhétoriques mis en œuvre par le texte pour produire « l'effet de réel ». Par exemple, le personnage romanesque se présente comme un être fictif, mais construit à partir d'éléments pris à la réalité, empruntés à des personnes, à l'Histoire et aux activités pratiques d'une époque. Tous les procédés du romancier mènent le lecteur à croire en l'univers représenté par l'œuvre.

Certains romanciers du XX^e siècle, comme ceux du XIX^e, ont la plupart du temps tendance à refléter dans leur univers romanesque non seulement "l'effet du réel" mais aussi un monde factuel bien fait, bien proportionné et bien cohérent. Ce monde prétendu aurait un champ trop large ; il doit éventuellement envahir presque tous les domaines de la vie humaine ; d'où une transcription romanesque incessante et assez vaste qui s'imposent tout au long des carrières des auteurs comme Romain Rolland, Roger Martin du Gard et d'autres. Mais il ne faut pas oublier que ce monde apparemment factuel n'est fait que de la représentation, de la virtualité, de la fiction et parfois même de l'autofiction. Dans l'origine de toute création littéraire, il y a ce monde imaginaire ; l'univers romanesque est un mélange de deux. En fait, cette approche littéraire assez longue et assez sinieuse aboutit à certaines créations des formes romanesques comme roman-fleuve et roman feuilleton dont le début et la fin, malgré l'ampleur de tâche, sont souvent éclairés d'avance. Hélène Baty-Delalande, dans son

article intitulé "canaliser le roman-fleuve : *Les Thibault* de Roger Martin du Gard" en parle ainsi :

«*La métaphore hydrologique héritée de Romain Rolland [le nom du roman-fleuve] qui désigne cette forme longue et sinueuse ne doit pas masquer le primat de la structure de l'ensemble sur l'épanchement narratif, primat très largement fondé sur le jeu des divers seuils du texte. Sa longueur, sa sérialité, par la publication échelonnée dans le temps des parties, et sa grande lisibilité, à travers, selon les termes de Tiphaine Samoyault, "la redondance sémantique et la répétition des structures, la surréférentialité et le principe de non-contradiction interne" rapprochent le roman-fleuve du roman feuilleton, mais sa structure est sensiblement différente, puisqu'il n'a pas vocation à être un "récit interminable". Forme fondamentalement composée, et fermement bornée, il articule une série finie de romans à la fois relativement autonomes et entièrement soumis à la logique d'ensemble de l'œuvre qui les subsume. Dans un roman-fleuve, les débuts et les fins font système : à l'ouverture et à la clôture qui bornent la série, il faut ajouter les ouvertures et clôtures interstitielles qui délimitent chacun des romans qui la compose.*» (Baty-Delalande)

Il faut dire que le réalisme d'un roman tel que *Les Thibault* de Roger Martin du Gard ne se présente pas seulement comme un ensemble d'insertion vraie et certaine, ce cycle romanesque multiplie « les effets de réel », c'est-à-dire les détails qui font vrai, comme la présence des personnages historiques ou fictionnels sortant de la réalité, les notations spatio-temporelles précises, que le lecteur peut reconnaître immédiatement. Il faut répéter avec Michel Butor que le roman est « [...] le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître » (Butor, 1972,7)

Cette réalité doit être liée par des liens nécessaires au monde concret de l'acte humain, sinon elle resterait isolée et sans référence.

Martin du Gard essaie, avec sa propre technique de donner vie à sa fiction pour lui conférer une apparence du réel :

« *Le roman ne se contente jamais de représenter, il entend bien plutôt donner de toutes choses un rapport complet et véridique, comme s'il ressortissait non pas à la littérature, mais, en vertu d'on ne sait quel privilège ou de quelle magie, directement à la réalité. Ainsi il donne spontanément, ses personnages pour des personnes, ses mots pour du temps réel, ses images pour la substance même des faits.* » (Robert, 1972,64)

En même temps qu'augmente la part du référent réel, externe au livre, les référents internes et proprement textuels augmentent aussi dans l'œuvre de Martin du Gard. Ce double mouvement institue le roman en concurrence avec le monde réel. Le monde fictionnel apparaît alors comme un monde clos.

Dans cette étude, nous tâcherons de mettre en évidence la manière de suggérer le réel et cela à travers l'analyse qui portera sur l'incipit et la clôture dans *Les Thibault*. Hélène Baty-Delalande nous propose de définir trois types de relation entre début et fin qui structurent et dynamisent la sérialité paradoxale du roman-fleuve : l'encadrement, la délimitation et l'enchaînement. Mais notre parcours à nous se distingue nettement de plusieurs points de vue de celui de Baty-Delalande. Nous allons nous occuper plutôt du début de l'œuvre de Roger Martin du Gard que de la fin, car celle-ci le suit tel qu'annonce déjà l'auteur. En effet, l'étude du roman-fleuve en soi (ce qu'elle a fait d'ailleurs Baty-Delalande) ne ferait pas le sujet de notre présent article, mais par contre nous allons voir comment cet incipit de l'œuvre en question nous initie plus à l'ensemble des événements abordés par l'auteur.

Notre travail se situe également en dehors de ce qu'elle a fait Silvia-Olga Pandelescu sur l'incipit et la clôture du roman désavoué de Martin du Gard intitulé *Devenir*. Nous insisterons plus sur les techniques par lesquelles l'auteur nous trace tout contexte

d'événements par le biais d'une ouverture et d'une clôture. Nous considérons que cette technique s'applique à toutes les œuvres soi-disant réalistes y compris celles de Martin du Gard. Il est bien évident que les analyses concernant l'étude de l'incipit et la clôture des romans varient d'une œuvre à l'autre.

L'incipit dans le roman réaliste

Pour désigner l'entrée d'une œuvre romanesque, il existe beaucoup de termes tels qu'incipit, commencement, début, ouverture, phrase-seuil ou entrée en matière. L'incipit est le lieu d'un passage du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Traditionnellement, pour montrer son récit autant que possible réel, l'écrivain se servait de certains artifices tels que la confession d'un personnage au narrateur, les manuscrits retrouvés et autres hasards bien ordonnés :

« *Quelques mesures de l'ouverture résument l'opéra qu'elle introduit ; de même, la première page nous donne d'un roman le ton, le rythme, parfois le sujet.* » (Therenty, 2000, 47)

L'incipit remplit la triple fonction d'informer, d'intéresser et de nouer un contrat avec le lecteur et se répartit en trois catégories chez les romanciers réalistes :

L'incipit dit « statique », autrement dit informatif, très fréquent chez Balzac, explique et décrit, ce qui risque de retarder l'histoire.

L'incipit dit « progressif » fournit petit à petit des informations et ne répond pas à toutes les questions que peut se poser le lecteur.

L'incipit dit « dynamique » ou *in medias res* jette au plus vite le lecteur au cœur de l'action. Cette technique est surtout utilisée par les écrivains du XX^e siècle. Ainsi le récit débute-t-il au moment où l'action est déjà engagée pour revenir ensuite sur une époque antérieure :

« *Le problème étant de naturaliser le début, les romanciers de la période réaliste ont dû inventer un certain nombre de solutions. Celles-ci ont en commun de manifester le « toujours-déjà-là » du*

monde afin que le récit paraisse simplement prélevé sur une sorte de continuité, celle de la « vie », que le roman prétend restituer dans son déroulement ordinaire, voire dans sa signification. » (Larroux, 1995, 82)

L'incipit est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le récit du roman ; c'est là où la voix narrative commence à s'émerger de l'univers de la fiction. Or l'incipit du roman réaliste vise à apprendre au lecteur le plus d'informations concernant l'univers fictif dans lequel l'histoire va se dérouler : les informations concernant le temps, l'espace et les personnages. En quelque sorte, c'est l'incipit qui établit désormais le contrat avec le lecteur.

Divers critiques ont essayé d'analyser le fonctionnement de l'incipit romanesque. Claude Duchet l'analyse dans une perspective sociocritique. Il le considère comme un seuil entre le hors-texte (le monde réel) et le texte (le monde fictif). Comment le passage de l'un à l'autre est-il assuré ? Le romancier recourt aux procédés de la vraisemblance dès le début de son récit. Il s'ensuit que l'information inaugurale devient envisageable par rapport aux éléments paratextuels et textuels qui garantissent le lien entre le texte et le réel « *en faisant référence à un hors-texte et en marquant le caractère fictif [du] geste initial* » (Dubois, 1973, 491) des textes à tendance réalistes/naturaliste. Jean Dubois en conclut que « *le texte réaliste ou naturaliste ne déjoue les contraintes de la fiction romanesque que pour les réintroduire subrepticement* ». (*Ibid.*) Il sait aussi que le détour consenti répond à une double visée, produire les garants du rapport au réel et mettre en place un modèle de lecture.

L'incipit *in medias res* des *Thibault*

Dans *Les Thibault*, il faut que tout semble vrai et la vérité n'est que dans le texte. Dans cette perspective, ce cycle romanesque a un début *in medias res* constitué d'un dialogue entre Antoine et son père à propos de la fugue de Jacques : le lecteur est introduit au cœur de

l'action qui est en train de se dérouler. C'est là que le pacte de lecture est noué de façon implicite.

L'incipit de ce roman visant à produire les garanties de l'authenticité du récit, en faisant référence à un hors-texte se présente sous la forme d'entrée en matière dialoguée. Le dialogue brouille l'origine de la narration. Il relève aussi « *d'une sorte d'immédiateté, le discours direct passant pour le mode le plus fidèle de reproduction de la parole.* » (*Ibid.*) c'est là que le récit s'approche de la réalité. Nous allons analyser l'incipit dans les huit romans qui constituent cette masse romanesque.

Il est à noter que la plupart des romans qui constituent *Les Thibault* commencent par un dialogue initial, ce qui sert à faire entrer le lecteur dans l'intimité des personnages et à suggérer l'illusion d'une action réelle en cours. Ouvrir le texte par du dialogue est un moyen d'amorcer l'intérêt du lecteur.

Après de courts éléments introducteurs et avant la narration, on est témoin au début du premier chapitre du *Cahier gris*, de l'émergence d'un dialogue initial et abrupt. M. Thibault rompant le silence, s'arrête et commence à parler : « *Ah ! Cette fois, Antoine non, cette fois, ça dépasse !* » (Martin du Gard I, 1950,11).

Ce dialogue initial permet de présenter les personnages comme si l'action était déjà amorcée. Le démonstratif de la locution temporelle « *cette fois* » suppose un passé : il semble que le père eût des problèmes avec son fils, Jacques soulevé contre l'autorité paternelle et que désormais, il a décidé de ne plus supporter aucune désobéissance de sa part. Ce début en introduisant les protagonistes sur lesquels le narrateur n'a plus d'informations que le lecteur, joue sur le topos des inconnus. Ainsi le récit s'approche-t-il de la réalité. Avant cette phrase, le narrateur donne une brève information du lieu et du temps. Nous sommes dans une rue connue à Paris :

« *Au coin de la rue Vaugirard, comme ils longeaient déjà les bâtiments de l'école ...* » (*Ibid.*)

Tout cela mobilise un contexte référentiel servant à garantir la véracité du récit et l'emploi des noms des lieux réels inscrit le récit dans le domaine du vérifiable. Dans *La Belle Saison*, après avoir donné les indications spatiale « *la grille du Luxembourg* » et temporelle « *la demie et cinq heures* », nous entrons au cœur d'un dialogue entre les deux frères, Antoine et Jacques Thibault. Cette ouverture marque le début des événements qui vont conduire à la nouvelle fugue de Jacques, qui ne sera racontée que deux romans plus tard. Ici comme ailleurs où le dialogue est utilisé, l'effet de réel est produit par la reconnaissance d'un certain langage.

L'emploi du dialogue procure l'effet de réel ainsi que le souligne Françoise Rullier-Theuret :

« *Dans le dialogue, le texte se donne n'étant pas de la littérature, mais du langage brut. L'auteur semble traiter le fictif avec le souci d'exactitude qu'il apporterait au vrai, il s'efforce et semble respecter la parole d'autrui. Il conserve les façons de parler des provinces ou des classes sociales. Les personnages s'expriment comme s'ils existaient « pour vrai » et comme si leur manière de parler préexistait au texte.* » (Therenty, 2000, 29)

Dans *La Consultation*, encore de nouveau, le lecteur se trouve au début d'un dialogue engagé entre Antoine se rendant à son cabinet et deux gamins. Les paroles des personnages ressemblent à une conversation authentique entre un médecin engagé et ses patients parce que les répliques sont courtes, brèves et pleines de sens. Nous trouvons le docteur Thibault se consacrer à sa profession avec ferveur.

Dans *La sorellina*, c'est la réplique de M. Thibault qui constitue les premiers mots : « *Répondez : non !* » (Martin du Gard II, 1955, 113)

Par l'imitation du langage naturel, l'auteur cherche à donner l'impression d'une conversation adressée à quelqu'un d'autre que le lecteur. Le dernier livre du cycle, *Épilogue* s'ouvre lui aussi par un dialogue : « *Pierret ! T'entends pas le téléphone ?* » (Martin du Gard V, 1967, 107)

Par la suite on se met au courant de l'annonce d'une mort, celle de la gouvernante, tante de Weize et, désormais le roman se confond avec le Journal d'Antoine. Quant aux autres volumes, ils ne s'ouvrent pas sur un dialogue initial. *Le Pénitencier* a une ouverture sur le mode de liaison, ce qui renforce le roman dans sa continuité narrative. Une fois de plus l'emploi du plus-que-parfait montre la continuité du récit : « *Depuis ce jour de l'année dernière où Antoine avait ramené les deux écoliers fugitifs* » (Martin du Gard I, 1950,117).

La clôture dans le roman réaliste

La prise de contact favorisée par l'incipit est condamnée à une rupture vers la fin de la lecture bien que l'œuvre soit parfois inachevée comme c'est le cas de notre cycle romanesque. Comme le souligne J.-J. Lecercle, «on comprend alors pourquoi la critique littéraire a introduit le concept de « boucle du texte » : tout texte, en ce qu'il a un incipit, ne peut être que bouclé, car la fin de l'œuvre n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli. » (Lecercle, 1997 :7)

Fin, clôture, clausule, phrase de désinence, désinit, explicite et péroration sont les termes pour mettre en évidence la sortie d'une œuvre littéraire. Ce mode s'impose à l'artiste qui entend proposer une vision aussi vraie et aussi constante que le monde réel. Le romancier veut montrer que le récit qui se termine, n'a été qu'un épisode d'une vie parce qu'il existe, selon Guy Larroux, une équation entre la vérité et la totalité : « *le vrai, c'est le tout.* » (Larroux, 1995 :93)

Du rapprochement systématique entre début et fin, Roland Barthes tire une méthode d'analyse structurale du roman : « *Etablir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis expliquer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à l'autre, traverser la boîte noire.* » (Barthes, 1972, 147)

Le début et la fin du récit portent les marques d'un découpage ; ce qui garantit la véracité de la narration et donne au récit le caractère d'une « tranche de vie », et qui rappelle les techniques des romanciers naturalistes.

La clôture et le dialogue terminal dans *Les Thibault*

Le dialogue marque non seulement le début des romans constituant le cycle des Thibault, mais une grande partie de ces livres se terminent eux aussi par un dialogue qui suppose des prolongements au-delà du récit, projetés dans l'avenir et renforce la véracité l'histoire.

A la fin du *Pénitencier*, Jacques traduit un texte d'Horace tout en pensant à Lisbeth, avec qui il a une liaison amoureuse : « *Lisbeth allait lui revenir tout à l'heure ; il revoyait, dans l'ombre du vestibule, son visage sous le voile levé, et ce doigt enveloppé de linge.* » (Martin du Gard I, 1950, 267)

Mais Jacques ignore le départ de Lisbeth. Il est plongé dans ses rêveries et pense à aller la retrouver quand le professeur lui demande de continuer la répétition : « *Continuez, dit le professeur.* » (*Ibid.*)

Le chapitre se termine sur cette phrase et le narrateur ne poursuit pas l'histoire, mais il est évident qu'elle se prolonge parce que le cours n'est pas encore terminé. Jacques ira sans doute à la recherche de Lisbeth et ...

Ce qui constitue la fin de *La Belle Saison*, ce sont les propos d'un employé de gare sur Antoine déçu de voir partir Rachel, son amante : « *Et ça veut faire le costaud !* » (Martin du Gard I, 1950, 528)

Il semble que ce jugement sans appel sanctionne la fin de l'aventure amoureuse du docteur Thibault commencée au beau milieu du roman. La Consultation se clôt sur le monologue d'Antoine : « Et puis, une bonne douche froide ... Système Thibault : détremper la fatigue avant de se mettre au lit ! » (Martin du Gard II, 1955 :110)

Il est vrai que le docteur Thibault a connu un échec professionnel après la mort de la petite Héquet, mais la vie continue et nous savons que le personnage a un rendez-vous galant dont le narrateur ne donne aucune explication. La Mort du père s'achève sur les propos inachevés de l'abbé Vécard : « La religion catholique, c'est tout à fait autre chose, mon ami, croyez-moi : c'est beaucoup, beaucoup plus qu'il ne vous a jamais été permis jusqu'ici d'entrevoir ... » (op.cit, 432). Ici encore, nous ne saurons pas la suite, mais la vie se poursuivra après la mort du père.

A la fin de *L'Été 1914*, le romancier met en évidence un personnage inconnu, le gendarme Marjoulat qui met fin à la vie de Jacques et le volume se termine par un monologue : « Fumier ! Fumier ! Fumier ! » (Martin du Gard V, 1964 : 104)

Cette réplique est un simulacre du réel qui semble venir d'un hors-texte qui conserve de cet ailleurs une part de mystère. Ainsi, le monde fictionnel cède-t-il le pas au monde réel. Rien de plus n'est expliqué et on ne saura ce qu'il arrivera au cadavre de Jacques. Dans toutes ces parties, l'auteur fait parler directement les personnages afin de conférer plus de véracité à son récit.

Quant à la dernière ligne des *Thibault*, elle est constituée d'un seul prénom « Jean-Paul », le fils de Jacques, ce qui permettra de relier ce personnage à d'autres dont la vie se poursuivra au-delà de la fiction. Les deux seuils initial et terminal d'Épilogue marqués par une double mort – la morte de la gouvernante et le suicide du docteur Thibault - encadrent un parcours qui s'apparente à une lente agonie.

La fin de ce roman laisse le lecteur dans un état ambigu. D'un côté, il semble que tout soit dit et que la surdétermination de l'effet de clôture donne au lecteur tous les droits de refermer le livre ; de l'autre, le lecteur se permet de poser des questions sur l'avenir du seul survivant de la famille dont le nom se perd comme beaucoup d'autres valeurs d'avant-guerre.

Conclusion

Les Thibault représentent un espace d'insertion de l'événementiel et de l'imaginaire. Roger Martin du Gard a réussi à créer l'illusion de la réalité en mettant en place un vraisemblable de la parole fondé sur des conventions. Par l'insertion du dialogue dans les deux seuils de ses romans, il est arrivé à faire croire que l'action a une antériorité et une postériorité dans un monde qui est au-delà du monde fictif. Il est à noter que le dialogue romanesque ne se déroule pas en temps réel et par là, il s'éloigne au maximum du dialogue du théâtre, enfermé dans une temporalité continue. Les paroles des personnages sont épurées et reconstruisent les conversations authentiques. Martin Gard attachait une grande importance au dialogue dans le roman et l'idée de construire un roman à partir de la forme théâtrale l'a tellement hanté qu'il a fini par écrire un roman dialogué, *Jean Barois*.



Bibliographie

- Alluin, B., *Martin du Gard romancier*, Presses de l'A.N.R.T, Lille, 1989.
- Barthes, R., *Nouveaux Essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Baty-delalande, Hélène, " canaliser le roman-fleuve : *Les Thibault* de Roger Martin du Gard" in www.fabula.org.
- Butor, M., *Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1972.
- Larroux, G., *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Nathan, Paris, 1995.
- Lecerclé, J.-J., « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit, Publication de la Licorne (hors série-colloque III), Poitiers, U.F.R des langues et littératures de l'Université Poitiers, 1997.
- Martin du Gard, R., *Les Thibault I, Le Cahier gris, Le Pénitencier, La Belle Saison*, Gallimard, Paris, 1922, renouvelé en 1950 pour *Le Cahier gris* et *Le Pénitencier* ; 1923, renouvelé en 1951 pour *La Belle Saison*.
- Martin du Gard, R., *Les Thibault II, La Consultation, La Sorellina, La Mort du père*, Gallimard, Paris, 1928, renouvelé en 1955, pour *La Consultation* et *La Sorellina* ; 1929, renouvelé en 1956, pour *La Mort du père*.
- Martin du Gard, R., *Les Thibault III, L'Été 1914*, Gallimard, Paris, 1936 ; renouvelé en 1964.
- Martin du Gard, R., *Les Thibault IV, L'Été 1914 (suite)*, Gallimard, Paris, 1936 ; renouvelé en 1964.
- Martin du Gard, R., *Les Thibault V, L'Été 1914 (fin), Epilogue*, Gallimard, Paris, 1936, renouvelé en 1964, pour *L'Été 1914* ; 1940, renouvelé en 1967, pour *Epilogue*.

Pandeleescu, Silvia-Olga, "Remarques sur l'incipit et la clôture du roman *Devenir* de Roger Martin du Gard in www.limbistraine.com/ro/cercetare/silvia-pandeleescu.

Robert, M., *Roman des Origines et origines du roman*, Bernard Grasset, Paris, 1972.

Rullier-Theuret, F., *Le dialogue dans le roman*, Hachette, Paris, 2001.

Therenty, M.-E., *L'Analyse du roman*, Nathan, Paris, 2000.

