

LE PROBLÈME DU POINT DE VUE DANS *L'ÉTÉ 1914*

Vivre la guerre de trop près et la prendre plus tard comme sujet littéraire a été une expérience partagée par plusieurs écrivains européens. La dualité n'est pas sans conséquences car elle porte à opérer un choix dans l'attitude du romancier qui peut agir soit comme un témoin, soit comme un historien. Roger Martin du Gard n'échappe pas à cette condition et en plus se heurte-t-il à deux phénomènes qui sans doute auraient contribué à la forme définitive de *L'Été 1914*. D'abord il est marqué par son parcours romanesque antérieur où il a déjà ébauché les traits de ceux qui vont constituer les protagonistes de son oeuvre actuelle. Puis, il lui arrive d'être influencé par le décalage entre les événements de 1914 et le moment où il écrit son roman. Écart qui à coup sûr ne lui permet pas d'ignorer certaines cruautés du combat d'autant plus présentes qu'on ressent à l'époque le danger d'un nouveau conflit. Ainsi en fait-il part à un de ses amis, Jean-Richard Bloch:

Remis enfin à l'achèvement des Thibault, que je voudrais ne plus lâcher maintenant. Je me débats dans ce travail entre tous difficile. J'ai eu beaucoup de mal à rallumer ce feu qui s'éteignait. J'ai à vaincre des difficultés sans nombre pour couronner proprement ce vieil édifice trop longtemps déserté. J'entre dans la période historique (mobilisation et début de la guerre);

pas besoin d'en dire plus pour que tu imagines combien c'est périlleux! Assez angoissant aussi d'avoir à faire revivre cette période tragique, tandis que l'Europe fait autour de nous ce sinistre bruit d'armes. Mais ça me dérange bien plus que ça ne m'aide. L'existence bruyante du monde s'impose si fort, qu'on a bien de la peine — je suis sûr que tu l'éprouves aussi — à s'intéresser soi-même aux petites fabulations qu'on invente.¹

Et encore pour ce qui est de la technique de l'écriture, Martin du Gard participe au débat qui accompagne le roman depuis 1918, tel que le montre Michel Raimond,² et où les scrupules sur le point de vue tiennent une place importante.

Bref, dans *L'Été 1914* le romancier opère un changement essentiel: l'histoire rejoint la fiction et le tout doit aboutir à une trame vraisemblable. L'auteur veut rester le plus objectif possible, c'est pourquoi — on peut le dire avec Jochen Schlobach³ — il prend un certain écart permettant au lecteur de juger lui-même les personnages. Un jugement qu'il peut porter depuis la première page car l'ouverture de *L'Été 1914* se produit sans aucune description, sans que la voix du romancier soit entendue. Elle nous introduit déjà dans une action où, d'après les commentaires portés sur Paterson, Jacques laisse effleurer le trait qui deviendra sa principale caractéristique: la solitude malheureuse.

Mais pour en revenir à notre sujet, c'est cet éloignement qui introduit le choix d'un point de vue. Faisant appel à la terminologie de Gérard Genette,⁴ Martin du Gard aurait recours à la focalisation interne, c'est-à-dire, le narrateur voit et sait ce que voit et sait un personnage. Donc, la restriction de champ devient évidente. Par là nous nous joignons aux

1. Lettre de Roger Martin du Gard à Jean-Richard Bloch du 2 octobre 1933 in *Europe*, nov.-déc. 1964, 427-428, p. 241.

2. RAIMOND, Michel, *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, Paris, 1993 [1966], pp. 367-372.

3. SCHLOBACH, Jochen, «Les Thibault: du roman d'une famille au roman d'une époque» in *Europe*, octobre 1992, 762. p. 39.

4. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1995 [1972], p. 206.

propos de Bernard Alluin qui refuse d'envisager le romancier comme un continuateur de la tradition omnisciente.⁵

À la suite de ce raisonnement il est facile de se demander qui est l'*élu*. La présence que l'auteur accorde à Jacques fait de lui le bastion essentiel, le maillon qui enchaîne les événements du récit: le roman est distribué en quatre-vingt-cinq chapitres et il n'y en a que dix où le cadet des Thibault soit absent. Pourtant telle ubiquité n'empêche pas l'écrivain d'adopter la vision d'autres personnages du roman non pas seulement pour des raisons de vraisemblance, mais aussi parce que l'alternance lui permet de présenter des perspectives plurielles à l'égard de l'événement, ce qui contribue à enrichir la vue d'ensemble. Analysons tout d'abord comment agit RMG par rapport à Jacques.

La focalisation choisie par le narrateur offre aux personnages la possibilité de se découvrir progressivement vis à vis du lecteur. Lorsque la *vision avec* est appliquée à Jacques, l'écrivain va expliquer ses démarches au fur et à mesure que les situations porteront l'être à se montrer. Cette méthode justifie donc l'absence d'une description initiale. Dans quelques passages on apprend les renseignements qu'un observateur de la scène pourrait offrir («Il s'adressait à l'Autrichien, mais c'était pour Meynestrel qu'il cherchait à préciser sa pensée⁶»), mais le narrateur va au-delà lorsque ces gestes extérieurs lui révèlent le caractère du personnage. Parfois il s'en tient à des attitudes ponctuelles:

Sans le savoir, Antoine venait de toucher brutalement à la grande blessure de son frère, la blessure intime, inguérissable... Cette foi en l'homme de demain, qui était la raison d'être de la révolution, le vrai tremplin de tout l'élan révolutionnaire, cette foi, hélas! Jacques ne l'avait que par brèves intermittences, par contagion momentanée; il n'avait jamais réellement pu la faire sienne.⁷

5. ALLUIN, Bernard, «Les problèmes du point de vue dans *Jean Barois* et *Les Thibault*» in AA. VV., *Roger Martin du Gard son temps et le nôtre*, Klincksieck, Paris, 1984, p. 189.

6. MARTIN DU GARD, Roger, *L'Été 1914*, Gallimard, 1955, p. 76.

7. *Ibid.*, p. 164.

Dans ce même sens pourrait-on citer le récit de l'engagement de Jacques par rapport au groupe révolutionnaire dont il s'entoure. Par contre, dans d'autres cas le narrateur devient capable de saisir en entier le parcours de la pensée du protagoniste:

Son chocolat lui avait donné soif. Il réfléchit qu'il n'avait pas déjeuné et qu'il avait une alimentation absurde. Puis, brusquement, une idée saugrenue lui passa par la tête: Ai-je seulement éteint ma lampe à alcool? Il fit appel à sa mémoire. Mais ses souvenirs restaient incertains.⁸

Le romancier transcrit la dispersion habituelle pour ce qui est des actes méditatifs afin d'accentuer le côté humain — et par là réel — du personnage.

Telle capacité écarte l'écrivain du rôle que jouerait un simple observateur, le rapprochant du narrateur omniscient même s'il évite la visée au-dessus qu'exigerait ce dernier degré. Un nouvel exemple nous est fourni par les démarches qu'il opère au moment de décrire le passé de Jacques, car rappelons-nous que les personnages de *L'Été 1914* sont marqués par un trajet antérieur. Dans le cas du jeune révolutionnaire c'est essentiellement Jenny qui réveille les effluves d'antan. Le hasard de sa rencontre aide le narrateur à dévoiler l'aspect de Jacques le plus lié à l'intrigue romanesque et qui sert à parfaire une identité autrement trop liée à l'événement historique. C'est cette qualité qui d'ailleurs, nous permet de coïncider avec Michel Decaudin quand il affirme: «Jacques n'est pas le personnage artificiel, témoin miraculeux et opportun, instrument de l'auteur omniscient, dont certains romanciers se servent comme d'un fil d'Ariadne.»⁹ En réalité le cadet des Thibault agit comme un témoin privilégié même si cette condition n'entraîne pas que le narrateur s'en tienne à son unique point de vue. Pourtant dans maints chapitres lorsqu'il apparaît, c'est lui qui se charge de guider le lecteur par son

8. *Ibid.*, p. 26.

9. DÉCAUDIN, Michel, «Histoire et roman dans *L'Été 1914*» in Roger Martin du Gard, *son temps et le nôtre*, op. cit., p. 36.

jugement critique: dans sa première rencontre avec Antoine, nous assistons au dénombrement des transformations opérées par le médecin chez eux. Mais c'est le commentaire de Jacques («Un gosse de riche, qui montre ses joujoux») qui nous met sur la voie de ce que vont être leurs rapports. Encore un cas illustrateur se produit dans le chapitre LXXV lors de la dispute entre Mme de Fontanin et sa fille. Les optiques employées servent à éclairer les va-et-vients sentimentaux du passage: ainsi le narrateur prend l'optique de la mère au moment où la volonté de Jenny et de Jacques ne font qu'un. Par contre, il revient à la focalisation masculine quand il veut rendre compte de la vraie portée que présente l'attitude de Mme de Fontanin:

Renonçant à cette accolade qu'elle se préparait déjà à donner, elle se contenta de tendre sa main au jeune homme; et il fut le seul à percevoir le tremblement de cette main, l'émotion, l'acquiescement caché, la tendresse, que la pauvre femme mettait dans cette banale étreinte.¹⁰

Ce rôle accordé à Jacques devient encore plus sensible à l'occasion des événements historiques. C'est principalement son lorgnon qui nous fait basculer de l'improbabilité de la guerre à l'imminence de la lutte. Pourtant l'attitude des autres n'est pas à négliger afin de reconstruire un univers proche à la réalité. Mais en tout cas elle contribue à nuancer la volonté pacifiste de Jacques.

La focalisation interne touche enfin sa cible par rapport au Thibault révolutionnaire dans l'épisode racontant sa mort. Une technique propre au cinéma anime le récit de sa montée dans l'avion. Le jeu de lumières y est remarquable: l'ombre du ciel pâle fait place à la clarté du soleil levant pour colorer le paysage qui s'étend à ses pieds. La vallée blanchâtre se mêle aux «buées d'argent» de la rivière voisine, se joint à la couleur d'encre de la voie ferrée, le vert sombre du sommet boisé ou encore le village teint de rose, dans une description impressionniste et qui vannit la possibilité de ranger Martin

10. MARTIN DU GARD, Roger, op. cit., p. 657.

du Gard sous la rubrique du naturalisme. L'impossibilité physique de communication entre Jacques et le Pilote oblige le narrateur à une restriction de champ évidente car il doit uniquement s'en tenir à la perception du jeune Thibault. C'est ainsi que le lecteur justifie l'embarras du personnage, traduit par une abondance d'interrogations rhétoriques, ne sachant point interpréter la réalité lorsque le moteur rentre dans le silence. A partir de là le récit rend compte de l'intermittence visionnaire à laquelle oblige l'état demi conscient de Jacques. Malgré tout RMG continue à emplacer l'esprit du moribond dans les frontières de la cohérence. La pensée a beau faire un halte par moments, elle ne se décompose pas :

Des voix... Des paroles, lointaines, interceptées par un épais rideau de feutre. Pourtant elles entrent en lui, tenaces... Quelqu'un lui parle. Meynestrel?... Meynestrel l'appelle... Il [Jacques] lutte, il fait d'épuisants efforts pour s'extraire de ce sommeil cataleptique.[...]

Il soulève un peu la tête. Son regard se faufile entre les jambes des soldats. L'avion... A trente mètres, un monceau informe de débris fume au soleil comme un bûcher éteint[...] Il renverse la tête; son regard se perd dans le ciel clair.¹¹

Dans le brancard et pendant tout le temps qu'il lui reste, la perception de Jacques reste entrecoupée soit par la poussière, soit par le soleil, la souffrance, les voix qui vont et viennent. A coup sûr le respect que le narrateur accorde à cette optique convient à sa volonté de montrer la confusion qui règne lors du combat. La focalisation devient par là un élément essentiel pour créer ce climat mais l'épisode nous montre encore une fois que RMG ne parvient pas à exploiter la technique choisie.

A la différence que d'autres contemporains plus portés sur l'aspect formel du roman, il ne met pas en doute la perception du personnage même à l'occasion de son décès. Tout au plus il réussit à offrir plusieurs points de vue sur un même

11. MARTIN DU GARD, Roger, *op. cit.*, pp. 732-733.

événement — ce qui pour la mort de Jacques se produit dans *L'Épilogue* — sans que cette pluralité entraîne une mise en question.

Mais notre analyse ne peut pas s'en tenir à Jacques, car un aspect originel dans *L'Été 1914* se dégage ostensiblement de la multiplicité de perspectives. Telle abondance répond à des questions de vraisemblance dans les chapitres où le cadet des Thibault est absent. Pourtant Roger Martin du Gard va au-delà de cette exigence et dans certains passages il déplace sa caméra pour ne faire de Jacques qu'un membre de plus tant que la réalité est envisagée par quelqu'un d'autre. Ce mouvement n'est pas en vain car il permet au romancier de nuancer la «vérité» du protagoniste, souvent de l'opposer à d'autres certitudes, ce qui parvient à donner une idée plus arrondie de la complexité des événements.

Dans ce sens il faudrait citer le binôme établi entre Antoine et son frère. Traditionnellement leurs rapports ont été interprétés comme une opposition, cependant le mot ne suffit pas à illustrer la complexité de ces liens. Si l'on veut parfaire l'image, il faudrait ajouter la nuance de la *complémentarité*, tel que le propose Tivadar Gorilovics.¹² L'idéologie et le savoir-faire de l'aîné représente l'univers bourgeois contre lequel se dressent carrément les principes révolutionnaires de Jacques.¹³ Dans les épisodes où l'on assiste à la présence de tous les deux le narrateur utilise un point de vue qui saute de l'un à l'autre sans trouver de terrain commun. Cette discordance reste évidente dans *L'Été 1914* depuis leur première rencontre :

Antoine avait décidé de laisser parler son frère; mais à part lui, il jugeait ces diatribes bien incohérentes. Il y avait relevé, au passage, plusieurs contradictions.

12. GORIOVICI, Tivadar, «Jacques Thibault, le sens d'une révolte» in AA. VV., *Roger Martin du Gard son temps et le nôtre*, *op. cit.*, p. 74.

13. «Jacques Thibault est le type du révolté. [...] A l'opposé de son frère, Antoine Thibault incarne le type de l'homme équilibré, actif, sûr de lui-même, conformiste dans ses idées politiques et idéologiques.[...] Dans *L'Été 1914* Antoine apparaît, plus encore que dans les volumes précédents, comme le représentant d'une classe sociale avec laquelle Jacques et le narrateur prennent ses distances.» (SCHLOBACH, Jochen, *op. cit.*, p. 33).

Son intelligence, logique et réaliste, regimbait devant une argumentation qui, dans l'ensemble lui paraissait faible et mal ordonnée.

[...]Les événements se chargeraient bien de donner tort à Jacques, et à tous ces métèques de Suisse, à tous ces faux prophètes, dont il subissait l'influence.

Jacques s'était tu. Il avait l'air exténué, tout à coup. Il sortit son mouchoir, et se bouchonna le visage, la nuque.

Il sentait bien que cette rageuse improvisation n'avait pas convaincu son frère. Et il savait pourquoi. [...]A cette minute, il avait cruellement, lui aussi, le sentiment de cette incompétence dont Antoine lui faisait silencieusement grief.¹⁴

C'est cette alternance de perspective toujours en fonction des personnages intervenant sur la scène qui au fond, rend compliquée l'identification de l'avis manifesté par l'écrivain. Angels Santa montrait dans sa thèse que pour certains aspects —le côté pacifiste— RMG se rapprochait de Jacques, mais qu'il partageait avec Antoine d'autres convictions —vg., la reconnaissance envers les politiciens comme organisateurs de la société— ou encore avec le Dr. Philip.¹⁵ Certes, nous ne cherchons pas à établir une correspondance entre la réalité et la fiction. Seulement pour notre part, le refus de l'omniscience et la focalisation interne choisie par le romancier nous paraissent contribuer à ce caractère impartial auquel aspirait Martin du Gard et à travers lequel il prétendait rendre compte

14. MARTIN DU GARD, Roger, *op. cit.*, pp. 140-142.

15. «Como a Martin du Gard, la guerra le conmovió profundamente. Podemos pensar que se identifica con Philip cuando éste habla de tres fechas particularmente significativas en su vida: el abandono de una fe de familia y de infancia, la toma de conciencia política a través del asunto Dreyfus y la absurdidad de la guerra junto a la incapacidad del hombre por evitarla» (SANTA, M. Angels, *Las ideas políticas de Roger Martin du Gard a través de su obra*, vol. II, tesis de estado. p. 721.)

Irena Filipowska affirme à ce propos que devant la guerre RMG se rapproche plutôt d'Antoine même si du côté théorique il préfère Jacques («Roger Martin du Gard et la première guerre mondiale» in AA. VV., *Roger Martin du Gard son temps et le nôtre*, *op. cit.*, p. 49).

d'un large éventail d'attitudes vis à vis de l'événement historique.¹⁶

Revenons encore à nos propos sur la technique de l'écriture. La *vision avec* exige des démarches précises dans la description. Ainsi le plus souvent se fait-elle à travers les réactions extérieures ou les traits physiques des personnages. C'est rare de se trouver face à un portrait complet et encore plus, d'avoir recours à une introspection psychologique hors dans le cas où l'on a affaire au personnage qui à ce moment-là détient la focalisation. Ce regard de l'extérieur avait déjà été inauguré dans le cas de Jacques. Le jeu de lumières et la progression dans les détails —s'opposant ainsi à la vision globale propre au théâtre— traduisent l'influence cinématographique quand celui-ci se regarde sur le tableau de Paterson:

La main musclée, largement ouverte sur la cuisse, faisait, au bas de la toile, une tache claire, vivante. La tête, quoique levée en pleine lumière, penchait légèrement vers l'épaule gauche, comme entraînée par la masse de la chevelure et du front. Le jour tombait de gauche. Une moitié du visage restait dans l'ombre.[...] Il [Paterson] avait bien exprimé, dans l'ensemble, la force massive qui émanait du front, des épaules, des os maxillaires; mais il désespérait de jamais pouvoir fixer ces nuances de méditation, de tristesse et d'audace, qui se succédaient, sans se mêler, dans le regard mobile.¹⁷

L'impuissance du peintre pour saisir les traits venant de l'intérieur reste une préfiguration de l'isolement qui va régner le long de tout le roman et qui se traduit dans le domaine de la forme par la focalisation interne.

16. Rappelons à cet égard la confiance dont il fait part à son ami Jean-Richard Bloch et qui éclaire la magnitude du propos de l'écrivain: «C'est l'histoire des Thibault en juin et juillet 1914. J'y touche à tout, Internationale et nationalisme, diplomatie européenne, origines de la guerre, mouvement révolutionnaire et capitalisme, militarisme et objection de conscience, etc...» (Lettre de Roger Martin du Gard à Jean-Richard Bloch du 6 janvier 1936 in *Europe*, 429-430, janvier-février 1965. p. 355.)

17. MARTIN DU GARD, Roger, *op. cit.*, p. 11.



A l'opposé de l'omniscience le romancier se veut incapable de percer l'univers de l'esprit ou parfois même de saisir la vérité extérieure. Ainsi, la partialité de ce point de vue explique les fausses interprétations qui se produisent dans certains chapitres. L'irruption d'Anne de Battaincourt au sein de l'intrigue illustre un de ces mirages: le narrateur observe à travers elle. A sa sortie de chez Antoine elle se croise avec Jacques qui ne parvient pas à la reconnaître non seulement parce qu'elle est changée mais encore à cause de la position de l'ombrelle qui lui cache la moitié du visage.¹⁸ Le romancier ne contrevient pas l'erreur du cadet des Thibault, pour tout dire, il lui montre son respect étant données les difficultés pour atteindre une perception correcte.

C'est aussi cette vision du dehors qui porte le narrateur à exprimer des données approximatives témoignant les déductions propres d'un observateur:

Il [Jean Périnet] pouvait avoir vingt-huit ou trente ans. Le type du jeune ouvrier de l'Ile-de-France.¹⁹

Le recours à cette technique témoigne la volonté de l'écrivain de rester le plus éloigné possible de ses personnages. Toutefois RMG risquait de tomber dans une vision superficielle, et par surcroît inexacte de l'univers romanesque. Pour en résoudre le dilemme l'auteur décide d'aborder l'âme de ses personnages. Afin que son procédé ne gêne pas la vraisemblance, il déduit les réactions de ses créatures à partir d'un geste extérieur:

Il [Jacques] avait, plusieurs fois, cru distinguer dans la sécheresse de Meynestrel une nuance qui pouvait

18. «Un jeune homme la croisa. Ils se saluèrent d'un regard indifférent, sans se douter qu'ils s'étaient déjà rencontrés, en un jour assez mémorable. Mais, comment se fussent-ils reconnus? Jacques, en quatre ans, avait profondément changé: cet homme trapu, au masque soucieux, n'avait ni la démarche ni la figure de cet adolescent qui, jadis, avait fait le voyage de Touraine pour assister au mariage d'Anne avec Simon de Battaincourt. Et lui, bien que, au cours de cette étrange cérémonie, il eût curieusement observé la mariée, comment eût-il reconnu, dans ce visage fardé de Parisienne — que l'ombrelle, d'ailleurs, lui cachait à moitié — les traits de cette veuve inquiétante qu'avait épousée son ami Simon?» (*Ibid.*, pp. 110-111)

19. *Ibid.*, p. 40.

donner à penser que cette sécheresse était acquise, et qu'elle dissimulait la détresse d'un coeur sensible...²⁰

Il [Mithoerg] fit une pause, et comme s'il eût deviné à quel point ce qu'il venait de dire heurtait la sensibilité de Jacques...²¹

Une telle démarche explique l'abondance des verbes *croire*, *paraître*, *sembler* ou des suppositions introduites par *comme si* qui indiquent à quel point RMG s'en tient à son rôle de spectateur. Et cette remarque ne s'agit pas d'un cas particulier chez Jacques, au contraire, elle appartient à tous les personnages qui prennent dans un ou un autre passage la responsabilité du point de vue. C'est dans ce sens qu'il faut remarquer l'importance du regard dans le roman. Maintes fois l'écrivain a recours aux yeux de ses créatures pour indiquer leurs impressions non-avouées mais omniprésentes et qui contribuent à traduire la subjectivité de la scène. L'expression de cet organe apporte au romancier un moyen de pénétrer dans la psychologie des personnages depuis son poste d'observateur. Il en est ainsi pour Antoine lorsqu'il rencontre Jenny et qu'il lit dans ses yeux l'isolement qui caractérise la jeune femme.²² De même dans le cas où Anne perçoit l'indifférence de son amant d'après le contenu de son regard:

Regardez-moi donc, Tony!... Non: vos yeux sont posés sur moi, mais votre regard est ailleurs...²³

L'écart que l'auteur impose entre l'organe physique et sa fonction témoigne à quel point les yeux permettent de percer la subjectivité du personnage. Le mérite reste encore plus sensible lorsque certaines créatures transposent à la vision «réelle» leur propre voyance. Par là ils fournissent au lecteur l'interprétation particulière des événements, ce qui permet de

20. *Ibid.*, pp. 74-75.

21. *Ibid.*, p. 78.

22. «Antoine, levant à cet instant les yeux, croisa le regard de Jenny, fixé sur lui. Regard chargé de vie intérieure, regard si lourd de réserve et de solitude, qu'il ne s'y heurtait jamais sans une sorte de malaise. Il n'avait jamais oublié ce jour lointain où il était venu interroger Jenny enfant sur la fugue de son frère, et où, pour la première fois, il avait rencontré ce regard» (*Ibid.*, p. 186).

23. *Ibid.*, p. 215.

percer nettement leur for intérieur²⁴ sans tomber pourtant dans l'omniscience.

Les silences restent encore un moyen de l'écrivain pour évoquer les avis les plus intimes et qui souvent portent allusion au trait le plus caractéristique des personnages.²⁵ Leur présence est surtout à remarquer dans les scènes où paraissent les deux frères Thibault car c'est ainsi que le romancier peut rendre compte d'un monde où ses créatures deviennent les victimes de l'incommunicabilité. Le lecteur est par là appelé à quitter son rôle passif pour interpréter les nuances du non-dit. Martin du Gard le pousse alors à un travail de création, ce qui lui permet d'atteindre son but à la fois que de plonger complètement le récepteur dans le récit.²⁶

Dans ce sens-là il faudrait remarquer aussi que dans quelques passages le strict respect du point de vue extérieur amène le lecteur à en savoir plus que les personnages mêmes car ceux-ci ne bénéficient que de perceptions partielles: Jacques se trouvant chez Antoine, ne peut pas savoir à qui se rapporte le *on* prononcé par Léon quand il annonce à son maître: «*On* demande Monsieur au téléphone», de même qu'il ne parvient pas à saisir l'effet ironique du fidèle domestique lorsqu'il identifie le «on» avec le chauffeur.²⁷ Par contre, le lecteur reste capable de déceler le contenu référentiel du signe employé et de mesurer à quel point le refus qu'Antoine porte sur l'appel traduit la nature de sa liaison avec Anne.

24. C'est le cas par exemple de Jacques dans ses rêves sur l'Europe: «Une émotion soudaine embua son regard. Il cessa de les voir, de les distinguer les uns des autres; et, pendant un instant, cette réunion de hors-la-loi, venus des quatre coins de l'Europe, ne fut plus à ses yeux qu'une image de cette humanité malmenée, qui avait pris conscience de son asservissement...» (MARTIN DU GARD, Roger, *L'Été 1914*, op. cit., p. 61) ou encore celui de Mme Fontanin après avoir découvert Jacques et Jenny ensemble: «Elle ne parvenait pas à réfléchir. Mais elle continuait à voir. L'image restée devant ses yeux avait le relief indiscutable de la réalité...» (*Ibid.*, p. 629).

25. *Ibid.*, p. 63, p. 598.

26. Sur le rôle du lecteur comme créateur dans *Les Thibault* cf. FAINAS WEHRMANN, Renée, «*Les Thibault*: toile de fond et mouvement» in AA. VV., *Roger Martin du Gard son temps et le nôtre*, op. cit., p. 202.

27. MARTIN DU GARD, Roger, op. cit., p. 599.

Il en arrive de même pour ce qui est du vol de la serviette du colonel Stolbach. L'épisode est décrit par un observateur qui naturellement n'est plus présent dans la scène suivante au moment où Jacques, sous une fausse identité, prend le train de Bruxelles équipé d'un «paquet, qui ressemblait à un gros livre enveloppé». Il revient donc au lecteur de nouer le lien entre ces points de vue fragmentaires plus proches à la technique gidienne qu'à un monde à la Balzac. Ce qui au bout de compte, infirmerait le propos de Gide quant à la différence essentielle entre sa technique et celle de Roger Martin du Gard:

Ce sont deux esthétiques. Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama, qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent, ou à travers un personnage qui n'y est pas acteur. [...]Pensez à Rembrandt, à ses touches de lumière, puis à la profondeur secrète de ses ombres. Il y a une science subtile des éclairages; les varier à l'infini, c'est tout un art.²⁸

Généralité quelque peu inexacte car même si dans *L'Été 1914* elle dit vrai pour le déroulement de l'action, on ne peut pas admettre ce critère en ce qui concerne les descriptions des personnages. Dans ces cas le narrateur occasionnel fait la synthèse de leur passé à partir d'un geste qui se produit au présent. Jacques évoque la jeunesse de Paterson à travers son rire,²⁹ ou aussi raconte-t-il l'origine de Jean Périnet après avoir constaté sa particulière façon de parler.³⁰ Et c'est surtout la réflexion d'Anne de Battaincour sur le sens de l'expression «chez nous» qui lui permet de présenter son histoire de *midinette*. Certes, il s'agit de visions particulières et donc partielles, mais elles permettent au romancier d'établir un lien vraisemblable entre les rouages historiques et les épisodes fictifs. Telle symbiose rend possible à Jacques et à ses

28. MARTIN DU GARD, Roger, *Notes sur André Gide* in *Oeuvres Complètes II*, op. cit., pp. 1371-1372.

29. MARTIN DU GARD, Roger, *L'Été 1914*, op. cit., p. 12.

30. *Ibid.*, p. 40.

camarades — n'oublions pas que c'est Stefany qui rédige un manifeste avec le Patron — de rencontrer Jaurès. Dans ce mariage entre matière historique et matière romanesque Martin du Gard évite le risque de tomber dans des incertitudes en refusant la parole au Chef, c'est-à-dire en ayant recours à un personnage de la fiction qui transcrit et juge les arguments jaurésiens.³¹ L'optique extérieure conduit l'écrivain à mêler le lecteur à la confusion de Jacques lors de l'assassinat du *leader* socialiste. Un narrateur omniscient aurait tout de suite vu clair, par contre notre romancier s'en tient à la restriction de champ qu'il a imposée depuis le début: la détonation de l'arme reste pour lui, comme pour Jacques, l'éclatement d'un pneu. La disproportion qui sépare l'un de l'autre est justifiée, pour reprendre les termes de Bernard Alluin, parce que «Martin du Gard s'intéresse moins au réalisme de l'objet qu'au réalisme de la perception».³²

Si jusqu'à présent nous avons remarqué le respect du point de vue extérieur pour ce qui est des personnages, il faut apprécier aussi l'influence que le choix technique de l'écrivain opère sur la description des endroits fréquentés. Sans doute les méthodes employées par le cinéma ont influencé le romancier qui en fait preuve dans le récit. Les plans se succèdent les uns les autres pour offrir au lecteur des indications scéniques détaillées: on dirait une caméra tournant progressivement sur chaque place. D'autre part l'alternance qu'il instaure entre l'ombre et la clarté construit des images qui ne se prêtent pas au regard d'emblée mais que le lecteur — précédé du personnage correspondant — déchiffre au fur et à mesure. Ainsi, pour *la Parlote* le narrateur procède à sa présentation en suivant le regard de Jacques au moment de son arrivée. La vision totale propre au théâtre se voit remplacée par une séquence divisée en plusieurs esquisses allant depuis la façade, traversant la cour, l'immeuble inhabité, puis l'arrière-cour, pour arriver au bâtiment qui héberge le *Local* et en particulier aux plusieurs chambres qui composent l'étage où celui-ci se trouve. Il en arrive de même à l'occasion du départ

31. Le discours direct n'est accordé à Jaurès que pour un seul mot: «Citoyens!» (*Ibid.*, p. 447).

32. ALLUIN, Bernard, *op. cit.*, p. 194.

de Daniel. L'écrivain suscite le mystère à travers les petites touches qui composent la description, surtout à cause du jeu de lumières au fur et à mesure qu'il rend invisibles les personnages. Jeu d'éclairage qui devient encore spécialement sensible — car il paraît présager le malheur — dans ce Paris où flânent Jacques et Jenny:

Paris était calme, mais tragique. Les nuages qui s'amoncelaient depuis midi formaient une voûte sombre qui plongeait la ville dans une pénombre crépusculaire. Les cafés, les magasins, prématurément éclairés, jetaient des taînées livides à travers les rues noires, où la foule, privée de ses moyens de transport, courait, hâtive et angoissée.³³

Et si les événements étaient jugés par plusieurs personnages, ce même impressionisme est porté sur les lieux. L'exemple le plus clair reste celui de la maison des Thibault. Elle paraît décrite successivement par Anne de Bataincourt, par Jacques et par Antoine.³⁴ Chacun en transmet sa propre perspective: la jeune femme en remarque les travaux qui renouvellent son aspect à la fois qu'elle en saisit des détails tels que le tapis rouge ou encore les odeurs, ce qui traduit sa sensualité. Par contre pour le cadet des Thibault la rénovation évoque son sentiment d'étrangeté, de distance par rapport à ce domaine familial. Une distance diluée uniquement par la seule des choses qui reste inchangée — l'ascenseur — et qui par là, évoque son passé.

Pour en finir, la description d'Antoine reste la preuve du type qu'il incarne: le lecteur se voit guidé par un bourgeois fier de son métier et de la gérance de son argent. Le narrateur nous présente trois versions pour un seul site, trois ébauches qui loin de se contredire, apparaissent juxtaposées pour se compléter entre elles et appeler encore le lecteur à en tirer ses propres conclusions. Plusieurs perceptions d'un fait unique car dans l'univers des Thibault plusieurs idéologies y sont représentées.

33. MARTIN DU GARD, Roger, *L'Été 1914, op. cit.*, p. 604.

34. *Ibid.*, p. 107, 115, 120 respectivement.

Donc, encore une fois le choix de Martin du Gard pour ce que Genette appelle la *focalisation interne*, n'est pas une simple manière d'envisager le récit. L'intellectuel est à coup sûr influencé par le débat que ce sujet technique entraîne depuis le début du siècle. Mais pour notre part nous croyons autres les motifs auxquels tient l'écrivain. *Primo*, la vision liée à un personnage rend la possibilité de présenter comme légitimes plusieurs idéologies à propos du phénomène guerrier. La méthode autorise par là toutes les illusions pacifistes — ou à l'opposé, les nationalistes — et qui ne resteraient pas vraisemblables dans l'omniscience car la perspective historique de l'auteur empêcherait l'espoir d'éviter la guerre, qui — il ne faut pas l'oublier — reste l'essence du roman.³⁵ A la fois le procédé répand son influence sur le lecteur: loin de tout connaître d'emblée, celui-ci éprouve les sentiments des personnages à mesure qu'ils mènent leur vie. En plus, cette focalisation crée un univers complet car même le secret y tient sa place à travers les informateurs privilégiés comme Rumelles, ou Stolbach. Toutefois, il faut insister là-dessus, Roger Martin du Gard ne se sert pas de la technique avec rigueur, il y a des chapitres où il dépasse sans souci les exigences de la restriction de champ.

Secundo, la technique resterait un élément vide si elle ne témoignait pas une conception déterminée et précise du monde. La réserve et les non-dits de la focalisation interne esquissent un univers dont le trait fondamental reste l'incommunicabilité. Les gens ont beau se parler, ils ne se comprennent plus. Mais surtout et c'est par là que Martin du Gard agit en homme de son temps, il pose un problème qui domine la pensée du début de siècle: le rôle de l'individu au sein de la société. Jacques apporte une éloquente illustration sur l'assemblage compliqué des deux termes.³⁶

35. Nous croyons avec Michel Raimond que dans *L'Été 1914* [Martin du Gard proposait] «un héros qui, au milieu des temps troublés, gardait le courage d'espérer» (RAIMOND, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1981).

36. D'ailleurs c'est lui qui soulève le problème: «... comme si l'individu ne pouvait pas s'embrigader, participer au groupe, à la force collective, sans abdiquer d'abord sa valeur...» (MARTIN DU GARD, Roger, *L'Été 1914*, op. cit., p. 74).

Bref, la vision de l'extérieur répond aux soucis formels et conceptuels éprouvés par l'écrivain lorsqu'il s'est donné la tâche de dénoncer cette faillite de la civilisation amorcée l'été 1914.

M. CARME FIGUEROLA