

Journées d'Études des doctorants POLEN

11 et 12 mars 2015



Représentations et reconfigurations à travers l'Histoire et la Littérature

Lucille ZIMBA

Représentations de la Belle Époque dans le roman-
fleuve des années 1930.

Pour citer cet article:

L. ZIMBA, « Les représentations de la Belle Époque dans le roman-fleuve des années 1930 », *Représentations et reconfigurations à travers l'histoire et la littérature*, Actes des Journées d'Études des doctorants POLEN, Université d'Orléans, [En ligne] 11 et 12 mars 2015.

Lucille ZIMBA

LES REPRÉSENTATIONS DE LA BELLE ÉPOQUE DANS LE ROMAN-FLEUVE DES ANNÉES 1930

La Belle Époque : cette expression évoque l'image d'une période de calme et de tranquillité, une époque agréable qui commence aux alentours de 1900 et que vient brutalement achever la guerre de 1914. C'est du moins la représentation qui a été retenue pour définir cette Belle Époque qui, pourtant, n'est pas si belle, du moins pas pour tout le monde. Elle est donc perçue de diverses manières selon le prisme à travers lequel on la regarde. C'est essentiellement à partir des années 1930 que les écrivains commencent à s'intéresser de près au début du siècle, précisément à un moment où s'épanouit un genre littéraire particulier, le roman-fleuve. Celui-ci s'empare de la Belle Époque, les auteurs choisissent cette période comme cadre de leur récit. Le roman-fleuve des années 1930 relève donc de la littérature historique puisqu'il représente un passé révolu, et cette mise à distance du temps du récit et du temps de l'écriture constitue un facteur essentiel dans la reconfiguration de la Belle Époque.

Le roman-fleuve, terme dont la paternité est souvent attribuée à Romain Rolland pour son roman *Jean-Christophe*, est, pour faire simple, un roman qui se définit par sa « longueur excessive¹ », « ses nombreux personnages et ses vastes thèmes² ». La métaphore du fleuve caractérise des œuvres dont le débit et les fluctuations peuvent être comparés à un cours d'eau, le texte s'écoulant « tantôt avec rapidité, tantôt avec lenteur³ ». Le roman-fleuve est donc un récit fictionnel de taille démesurée et au rythme aléatoire, dont la publication nécessite souvent plusieurs volumes.

¹ Définition de l'entrée « roman-fleuve » dans le *Dictionnaire Larousse* en ligne : www.larousse.fr

² Définition de l'entrée « fleuve » dans le *Trésor de la langue française* informatisé : www.atilf.fr

³ Définition de l'entrée « roman-fleuve » dans le *Dictionnaire Larousse* en ligne : www.larousse.fr

Différents écrivains sont alors attirés par ce genre romanesque qu'ils décident d'exploiter : Roger Martin du Gard avec la saga des *Thibault*⁴ ou encore ses *Mémoires du Lieutenant-colonel de Maumort*⁵, Aragon avec le cycle du *Monde réel*⁶, Jules Romains et sa fresque des *Hommes de bonne volonté*⁷, ou encore Georges Duhamel avec sa *Chronique des Pasquier*⁸. Ces cinq romans-fleuves ont tous pour contexte la Belle Époque et constituent autant de reconfigurations possibles de cette période. Ce corpus représente environ 7500 pages, il ne s'agit donc pas ici de proposer une étude de textes détaillée mais d'énoncer quelques considérations et réflexions d'ordre théorique.

Plusieurs questions se posent, à commencer par celle de la représentation de la Belle Époque dans et par le roman-fleuve : autrement dit, comment cette forme romanesque reconfigure-t-elle cette époque historique ? Quel discours le roman-fleuve porte-il sur ce moment de l'Histoire ? Ce genre littéraire agit ici comme un prisme, pour reprendre le terme d'Alain Viala, c'est-à-dire un instrument qui « suggère un objet à plusieurs faces, qui sélectionne et modifie les rayons qui le traversent mais dont l'aspect, la luminosité, est lui-même modifié par l'impact de ses rayons⁹ ». Ainsi le genre choisi, de même que l'auteur ou encore le contexte d'écriture, sont autant des facteurs qui influent sur la représentation de la Belle Époque.

Le roman-fleuve ne sera pas abordé ici en tant que genre¹⁰, même s'il y aurait beaucoup à dire, notamment autour de son aspect *a priori* anachronique au XX^e siècle [il fait à première vue figure d'œuvre à contre-courant dans l'Histoire littéraire des années 1930]. Le roman-fleuve sera exclusivement traité en tant que forme, et plus particulièrement en tant

⁴ La saga des *Thibault* compte huit volumes, dont six sont publiés entre 1920 et 1929, ce qui peut rendre inappropriée, *a priori*, sa présence dans une étude consacrée aux années 1930. Les deux derniers volumes paraissent respectivement en 1936 et 1940, et sont radicalement différents de ceux des années 1920. Ainsi, c'est bien le contexte des années 1930 qui vient modifier l'orientation du roman, de manière si profonde qu'il nous a semblé impossible de faire l'impasse sur cette œuvre majeure. Sur cette question de la césure dans l'écriture des *Thibault*, voir notamment R. GARGUILO, *La Genèse des Thibault de Roger Martin du Gard : le problème de la rupture de construction entre « La Mort du Père » et « L'Été 1914 »*, Paris, Klincksieck, 1974.

⁵ Roger Martin du Gard travaille sur cette œuvre une vingtaine d'années, jusqu'à sa mort en 1958. *Le Lieutenant-colonel de Maumort* est publié en 1983 chez Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

⁶ Ce cycle comporte cinq romans : *Les Cloches de Bâle* (1934), *Les Beaux Quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'impériale* (1942), *Aurélien* (1944), *Les Communistes* (1949-1951). Les trois premiers volumes ont pour contexte la Belle Époque, les deux autres se déroulent après la guerre de 1914.

⁷ *Les Hommes de bonne volonté* comptent de vingt-sept volumes parus entre 1932 et 1946. L'intrigue des quatorze premiers, du *6 octobre* (1932) au *Drapeau noir* (1937), a lieu avant la Grande Guerre.

⁸ Dix romans, publiés de 1933 à 1945, composent cette chronique. Huit d'entre eux ont la Belle Époque pour cadre.

⁹ A. VIALA, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, n°70, mai 1988, p. 71.

¹⁰ Sur ce point, voir notamment A. LEBLOND, *Poétique du roman-fleuve, de Jean-Christophe à Maumort*, thèse de doctorat dirigée par A. SCHAFFNER, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2010.

qu'œuvre à la longueur démesurée. En d'autres termes, comment la taille des récits fait-elle sens dans les représentations de la Belle Époque ?

Le roman comme « chronophanie »

La Première guerre mondiale vient perturber la société et ses modes de représentations. Elle a donc diverses conséquences sur le roman, dont l'une des fonctions est de représenter le réel, à commencer par ce qu'il veut désormais raconter. Il ne s'agit plus de centrer l'intrigue sur un personnage ou sur une famille, mais de retracer l'aventure commune de toute une génération, celle qui fut baptisée la « génération du feu »¹¹. C'est pour cela que Jules Romains choisit d'étirer son roman sur vingt-cinq¹² années, qui correspondent selon lui à une durée générationnelle. Le roman-fleuve est en effet « un effort typiquement contemporain, pour appréhender en profondeur une durée collective¹³ ». La génération devient ainsi la structure des romans et, en raison de la quantité de personnages qu'elle suppose et de la durée temporelle qu'elle implique, le nombre de pages se trouve *de facto* démultiplié.

À partir de 1914, le monde s'agrandit puisque de nombreux pays sont mobilisés, de près ou de loin. Avec l'événement, la France n'est plus isolée et sort du *cocon* de la Belle Époque pour prendre place sur la scène mondiale. C'est pourquoi, avec le cycle du *Monde réel*, Aragon entend « passer de la simple description d'un monde limité (celui des romans de la fin du XIX^e siècle) à une vue, au-delà, sur toute la société française, et ses prolongements internationaux¹⁴ ». La notion de *monde* – comme référent des œuvres – explique alors en partie la longueur des textes. Le roman s'allonge à mesure que le monde lui-même s'agrandit :

« L'allongement du texte correspond à une volonté de saisir un monde qui

¹¹ Ce syntagme naît au début des années 1920 : « En France, la notion de “génération du feu” commence à apparaître régulièrement au début des années 1920, mais elle ne prend réellement son essor que dans la seconde moitié de la décennie, sans doute vers 1927-1928, à un moment où les associations d'anciens combattants connaissent une croissance spectaculaire de leurs effectifs. » B. CABANES, « “Génération du feu” : aux origines d'une notion », *Revue historique*, n° 641, janvier 2007, p. 141.

¹² Le récit s'étend en effet de 1908 à 1933, durée qui constitue, selon Romains, une « onde historique ». Sur ce point, voir J. ROMAINS, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, Paris, Wesmaël-Charlier, coll. « Les auteurs juges de leurs œuvres », 1964, p. 109-110.

¹³ J. ONIMUS, « L'expression du temps dans le roman contemporain », *Revue de littérature comparée*, année 28, n°3, juillet-septembre 1954, p. 305.

¹⁴ L. ARAGON, « C'est là que tout a commencé... » [1965], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 698. Ce texte constitue une préface tardive aux *Cloches de Bâle*.

lui aussi s'agrandit, vit sur un rythme accéléré. Le roman-fleuve se ressent notamment des profondes transformations du rapport au temps et à l'espace qui se jouent au début du XX^e siècle¹⁵. »

En effet cet agrandissement du monde s'accompagne de son accélération, et la perception du temps s'en trouve modifiée. Les avancées techniques – perfectionnement du trafic ferroviaire, début de l'automobile et de l'aviation par exemple – favorisent les déplacements, et le progrès de la vitesse semble réduire les distances. Les écrivains regrettent souvent, notamment dans leurs souvenirs, ces transformations, préférant un passé où il était encore possible de prendre son temps, un passé où l'on ne vivait pas à cent à l'heure. La longueur des textes suggère l'idée de lenteur, dans la narration comme dans la lecture. Ainsi avec le roman-fleuve se dévoile le désir de se réappropriier le temps, de l'étirer à l'infini, de le ralentir. L'exemple des *Hommes de bonne volonté* est ici significatif : les six années consacrées à la Belle Époque occupent 14 volumes, tandis que les 14 années de l'après-guerre nécessitent seulement 10 volumes : « Le rapport de quantité est quasiment inversé : plus de livres pour une période courte et moins de livres pour une période longue¹⁶. » Il y a alors une dilatation du temps dans le récit et la forme du roman-fleuve apparaît comme une réaction face au rythme qu'a pris la vie après 1918. La question de la temporalité dans le roman n'est certes pas nouvelle mais elle prend une dimension particulière au XX^e siècle, comme le note Jean Onimus en 1954 :

« Le roman moderne semble prendre conscience de sa fonction propre, qui n'est pas de raconter une histoire, d'analyser un état d'âme ou de décrire des mœurs, mais qui est d'abord de dominer la vie [...]. Le roman, si l'on peut risquer ce mot, est une "chronophanie", une prise de conscience de la durée¹⁷. »

Le temps n'est plus uniquement le cadre des récits mais devient sujet et objet de réflexion. Finalement, les auteurs transposent dans le contexte de la Belle Époque les modifications du temps qu'ils perçoivent dans l'après-guerre. Il y a ici une représentation anachronique de la Belle Époque due au roman historique, qui attribue au temps de la diégèse des préoccupations du temps de l'écriture.

¹⁵ A. LEBLOND, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ O. RONY, « Introduction », J. ROMAINS, *Les Hommes de bonne volonté*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003 [1988] p. LII.

¹⁷ J. ONIMUS, « L'expression du temps dans le roman contemporain », *art. cit.*, p. 299.

L'étirement du temps dans le roman augmente le nombre de pages ainsi que le travail d'écriture. La longueur des œuvres suppose une écriture permanente de la part des auteurs. L'effet de rupture engendré par la guerre conduit à chercher une esthétique nouvelle susceptible de représenter le monde tel qu'il est devenu : erratique, instable et sans repère. Le conflit laisse une impression de vide que l'écriture vient combler et certains auteurs semblent alors se vouer à « écrire pour écrire¹⁸ », ce qui constitue une manière de fuir la réalité devenue insupportable. À l'approche de la Seconde Guerre Mondiale, ce sentiment se trouve renforcé. Ainsi, Roger Martin du Gard note dans son *Journal* en 1943 : « Je ne “travaille” plus, je m’ “occupe¹⁹”... » L'écriture permanente permet de se consoler du monde moderne ; elle fait apparaître la Belle Époque comme un refuge, un espace préservé loin des angoisses contemporaines. Ce besoin de s'abîmer dans le travail, d'y consacrer sa vie entière, a alors pour conséquence la dimension excessive des textes ; on peut même se demander si les auteurs ont réellement envie de finir ces romans dans lesquels ils s'épuisent. Le texte devient un puits sans fond, il y a ici une volonté d' « infinitiser le roman²⁰ » et quelque part un désir de prolonger la Belle Époque, pourtant achevée au moment de la conception des romans. Le pari du roman-fleuve est alors « de ressaisir une temporalité désormais vécue sur le mode de la perte²¹ » et les auteurs partent donc à la recherche d'un temps presque perdu.

La longueur des textes suggère qu'il y a beaucoup à écrire sur la Belle Époque. Mais cette écriture permanente, pour ne pas dire sans fin – c'est le cas du *Lieutenant-colonel de Maumort* – crée l'image d'une période qui se dérobe constamment : une Belle Époque insaisissable.

Une Belle Époque insaisissable

La Belle Époque a souvent été définie comme une période au cours de laquelle il ne se passait pas grand-chose, manière de dire qu'elle est une période de calme entre deux guerres, celle de 1870 et celle de 1914. C'est pourquoi le nombre élevé de romans – et surtout de roman-fleuve – ayant cette époque pour contexte peut sembler surprenant :

¹⁸ S. THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994, p. 11.

¹⁹ R. MARTIN DU GARD, « Journal », 30 décembre 1943, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. CXXI.

²⁰ M. DE GANDT, « Comment “infinitiser” le roman. Variations stendhaliennes sur les modèles du roman long », A. GEFEN et T. SAMOYAUULT (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 112.

²¹ S. THOREL-CAILLETEAU, *op. cit.*, p. 216.

« C'est une sorte de loi [...] que le roman, contrairement à la nature telle qu'on l'a longuement conçue, n'a pas du tout horreur d'un certain vide. Le paradoxe se vérifie à nouveau si l'on met en rapport la richesse de la production romanesque relative à une époque d'où n'émergent que peu d'événements saillants, aucune grande secousse en tout cas, à savoir la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. »

De ce point de vue, la Belle époque ressemble à un long roman-fleuve tranquille... Mais une question se pose : pourquoi autant de pages noircies sur une période à laquelle il ne se passait rien ou qui, du moins, a été perçue comme telle à un moment donné ? Ce vide vient-il caractériser la Belle Époque – et dans ce cas l'écriture permanente servirait à le combler par les mots – ou bien n'est-il qu'une impression à la lecture ? Et si oui, que signifie-t-il ? Ces longs romans qui mettent en mots l'absence rappellent Flaubert et sa poétique du « livre sur rien » sur laquelle il se confie à Louise Colet en 1852 :

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut²³. »

Bien entendu, écrire sur rien revient fatalement à écrire sur quelque chose. Le sujet est bien là « mais tout le travail, tout l'art sera dès lors de le dissimuler²⁴ ». Ainsi Flaubert « émaillera le texte de traces d'*invisibilité* ; puisque le rien ne peut pas paraître, il faudra nécessairement que quelque chose en tienne lieu (par exemple, l'ordinaire, le banal, le ton sur ton) et par conséquent le désigne en creux²⁵ ». En effet, le rien apparaît à travers la narration du quotidien, de l'ordinaire, parfois donc de l'insignifiant, des thèmes directement inspirés de la presse quotidienne du XIX^e siècle et de son épanouissement à la Belle Époque. Héritier des grands romans du XIX^e siècle, le roman-fleuve reprend certaines esthétiques tout en les

²² P. CHARDIN, *Le roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz SA, 1982, p. 21.

²³ G. FLAUBERT, « Lettre à Louise Colet », 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31.

²⁴ S. THOREL-CAILLETEAU, *op. cit.*, p. 73.

²⁵ *Ibid.*, p. 74.

actualisant. Il se lit comme un *panorama*²⁶ du quotidien de la Belle Époque, et, dans la mesure où il relève du roman historique, il propose une nouvelle conception de l'Histoire, histoire qui ne se limite plus aux grands événements mais qui intègre la vie de tous les jours, reflète la « petite » histoire.

Écrire le quotidien revient donc à vouloir saisir l'éphémère, tentative rendue plus difficile par la distance entre temps du récit et temps de l'écriture. D'autant qu'en plus du quotidien, les auteurs cherchent surtout à recréer une atmosphère et une ambiance plutôt à relater des faits. Le roman-fleuve n'est effectivement pas centré sur l'action des personnages, mais privilégie le développement de leur pensée. Il s'en dégage souvent une impression de passivité : c'est le cas de *La Recherche du temps perdu* avec les réflexions du Narrateur, des *Hommes de bonne volonté*, notamment avec les pensées de Jallez ou encore du *Lieutenant-colonel de Maumort* de Martin du Gard, dont la forme des pseudo-mémoires engendre naturellement plus de réflexion que d'action. Par ce manque de péripéties se dégage alors des textes une impression d'apesanteur, de pause dans le temps, due au fait que les auteurs s'essayent davantage à la recréation d'un état d'esprit – celui de leur jeunesse – qu'à la réalisation d'une peinture historique. Ce climat, qui fait l'essence même de la Belle Époque, constitue peut-être ce « rien » qu'annonçait Flaubert. Le désir d'écrire [et de décrire] une atmosphère explique en partie la longueur des textes car cela suggère une remémoration sans fin : il n'est pas aisé de rendre compte par les mots d'un état d'esprit fugace, fugitif.

Au désir de recréer une atmosphère s'ajoute le fait que les auteurs entendent *totaliser* la Belle Époque. Le roman-fleuve se rapproche en effet du roman-monde, qui se conçoit comme « la tentative de représentation la plus complète possible de la société, de tout un monde²⁷ » ; il est « une œuvre littéraire qui tente de créer un monde clos, totalisant et complet²⁸ ». Le roman-fleuve ne se contente plus de décrire le monde mais cherche à le décrypter, à le comprendre. Mais la fonction heuristique du roman fait ici défaut : vouloir tout

²⁶ Le roman-fleuve est, entre autres, l'héritier de la littérature *panoramique*, ou encore *physiologique*, définie ainsi par Walter Benjamin : « Quand l'écrivain s'était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique [...] Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan. » W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982 [1979], p. 55.

²⁷ T. SAMOYAUULT, *Romans-Mondes. Les formes de la totalisation romanesque au vingtième siècle*, thèse de doctorat dirigée par J. NEEFS, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 1996, p. 4.

²⁸ M.-E. THERENTY, « Avant-propos », *Romantisme*, n°136, février 2007, p. 3. Ce numéro est consacré à *L'œuvre-monde au XIX^e siècle*.

dire est une gageure qui vient mettre à mal la lisibilité du monde. Si le roman-fleuve est en général facile à lire, la vision qu'il offre du monde est souvent plus absconse :

« Sa lecture instaure un certain vertige : tant par ses dimensions (qui rendent impossible une saisie synoptique de la narration) que par l'étrange confusion qu'il veut cultiver entre fiction et réalité, le roman-fleuve est le lieu d'une certaine perte de repères²⁹. »

La Belle Époque se trouve alors noyée dans le roman-fleuve, et le lecteur se perd dans les méandres d'un récit qui brouille les repères. Finalement, plus on écrit sur la Belle Époque, plus celle-ci semble opaque tant elle est dissoute dans le texte. Les écrivains ne parviennent pas à contrôler le flux de l'écriture, qui les emporte toujours plus loin. Ils font face à une perte de contrôle : le meilleur exemple est le cas du *Lieutenant-colonel de Maumort*, texte hybride que Roger Martin du Gard ne maîtrise pas et ne parvient pas à finir. Ce travail incessant laisse entrevoir la Belle Époque comme une période qui se dérobe puisque « le roman se disloque en chapitres, le chapitre en paragraphes, le paragraphe en phrases parfois décousues³⁰ ».

Ainsi, ralentir le temps, représenter le quotidien, recréer un état d'esprit, totaliser la Belle Époque, tous ces enjeux du roman-fleuve appellent une écriture colossale et infinie qui épuise la Belle Époque et renvoie l'image d'une période qui échappe, qui s'échappe et que le roman, aussi long soit-il, ne peut embrasser dans sa totalité.

Conclusion

Il y a en définitive un échec dans le processus de reconfiguration de la Belle Époque puisque celle-ci se dérobe au roman-fleuve. Dès lors aucun modèle de représentation ne semble adéquat pour raconter cette période. Les romans-fleuves mêlent différentes formes telles que le roman épistolaire, le journal intime, les récits enchâssés, ou encore les pseudo-mémoires, mais aucune ne parvient à saisir la Belle Époque dans sa totalité. La multiplicité des modèles romanesques rend compte d'une période protéiforme qui se refuse à l'écriture.

²⁹ A. LEBLOND, *op. cit.*, p. 26.

³⁰ S. THOREL-CAILLETEAU, *op. cit.*, p. 216.

À travers le cas de la Belle Époque, c'est également à une réflexion sur le temps dans le roman que se livrent les auteurs. Le genre romanesque a ceci de particulier que ses règles et conventions ne sont pas strictes, à l'instar de la tragédie par exemple qui est régie par des unités de lieu, de temps et d'action. Ainsi les lois du roman restent souples voire modulables, notamment en ce qui concerne la temporalité et l'ampleur des textes : certes plus long que la nouvelle, la taille des romans n'est pas limitée. Mais dans le cas du roman-fleuve, ces éléments semblent démesurés :

« Il s'avère que les lecteurs répugnent à qualifier de *romans* des œuvres comme *Jean-Christophe* ou *Les Thibault*. Si, d'aventure, ce ne sont pas des *cycles romanesques*, alors ce sont des *romans-fleuves*, des *sagas* ou encore des *romans-sommes*. Tout se passe comme si, par leur dimension matérielle et leur ambition totalisante, ces œuvres excédaient le genre romanesque, rendant nécessaire l'invention d'une catégorie nouvelle³¹. »

Ces romans atteints de gigantisme relèvent-ils encore de la littérature romanesque ? L'écriture permanente fait ici exploser le cadre du roman et donne naissance à des œuvres-monstres, dont la longueur peut décourager les lecteurs les plus aguerris. Ainsi l'Histoire rejoint ici l'Histoire littéraire : roman-fleuve et Belle Époque s'écrivent conjointement, et en voulant reconfigurer une période historique, le roman-fleuve conduit à une remise en cause du genre romanesque. Réinventer la Belle Époque participe ici à une réinvention du roman : à travers la résistance de cette Belle Époque rendue insaisissable, le roman médite sur ses capacités et ses limites de représentation du réel et il se fait réflexion sur lui-même. La littérature est donc un moyen de penser l'Histoire, mais réciproquement, l'Histoire permet d'interroger et de repenser la littérature. La Belle Époque agit alors comme un catalyseur des méditations autour du genre romanesque, méditations que vient charrier le roman-fleuve des années 1930, années qui se présentent comme une belle époque, en tous cas, pour le roman.

Lucille ZIMBA
Université d'Orléans

³¹ C. PRADEAU, *L'Idée de cycle romanesque. Balzac, Proust, Giono*, thèse de doctorat dirigée par J. NEEFS, Université Paris 8, Lille ANRT, 2000, p. 6.

BIBLIOGRAPHIE

- **L. ARAGON**, « C'est là que tout a commencé... » [1965], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- **W. BENJAMIN**, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982 [1979].
- **B. CABANES**, « "Génération du feu" : aux origines d'une notion », *Revue historique*, n°641, janvier 2007.
- **P. CHARDIN**, *Le roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz SA, 1982.
- **G. FLAUBERT**, « Lettre à Louise Colet », 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- **M. DE GANDT**, « Comment "infiniter" le roman. Variations stendhaliennes sur les modèles du roman long », A. GEFEN et T. SAMOYVAULT (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- **R. GARGUILO**, *La Genèse des Thibault de Roger Martin du Gard : le problème de la rupture de construction entre « La Mort du Père » et « L'Été 1914 »*, Paris, Klincksieck, 1974.
- **A. LEBLOND**, *Poétique du roman-fleuve, de Jean-Christophe à Maumort*, thèse de doctorat dirigée par A. SCHAFFNER, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2010.
- **R. MARTIN DU GARD**, « Journal », 30 décembre 1943, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- **J. ONIMUS**, « L'expression du temps dans le roman contemporain », *Revue de littérature comparée*, année 28, n°3, juillet-septembre 1954.
- **C. PRADEAU**, *L'Idée de cycle romanesque. Balzac, Proust, Giono*, thèse de doctorat dirigée par J. NEEFS, Université Paris 8, Lille ANRT, 2000.
- **J. ROMAINS**, *Ai-je fait ce que j'ai voulu ?*, Paris, Wesmaël-Charlier, coll. « Les auteurs juges de leurs œuvres », 1964.
- **O. RONY**, « Introduction », J. ROMAINS, *Les Hommes de bonne volonté*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003 [1988].

- **T. SAMOYAULT**, *Romans-Mondes. Les formes de la totalisation romanesque au vingtième siècle*, thèse de doctorat dirigée par J. Neefs, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 1996.
- **M.-E. THERENTY**, « Avant-propos », *Romantisme*, n°136, février 2007.
- **S. THOREL-CAILLETEAU**, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- **A. VIALA**, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, n°70, mai 1988, p. 71.