

Première approche sur le fonctionnement de la norme dans les sagas des années trente

Maryse Souchard

Numéro 12, printemps 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002062ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002062ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Souchard, M. (1989). Première approche sur le fonctionnement de la norme dans les sagas des années trente. *Cahiers de recherche sociologique*, (12), 121–126. <https://doi.org/10.7202/1002062ar>

Résumé de l'article

Peut-on parler d'une stabilité du « genre » saga au début des années trente en France, mais aussi en Europe dès le début du siècle? Ces textes sont-ils didactiques ou plus largement à thèse? Existe-t-il des critères formels de description qui permettent d'en rendre compte comme d'un genre littéraire? Ce qui nous intéresse en abordant les sagas des années trente, c'est le fonctionnement de la norme dans ces textes et, plus particulièrement, la façon dont les personnages semblent d'emblée en être porteurs.

Première approche sur le fonctionnement de la norme dans les sagas des années trente

Note de recherche

Maryse SOUCHARD

Peut-on parler d'une stabilité du "genre" saga au début des années trente en France¹? Ces textes sont-ils didactiques ou plus largement à thèse? Existe-t-il des critères formels de description qui permettent d'en rendre compte comme d'un genre littéraire? Ce qui nous intéresse en abordant les sagas des années trente, c'est le fonctionnement de la norme dans ces textes et, plus particulièrement, la façon dont les personnages semblent d'emblée en être porteurs.

Les sagas qui nous occupent sont en général des romans sociaux, réalistes, mettant en scène les classes aisées, se présentant comme des documents sociologiques qui retracent minutieusement l'histoire politique, économique et sociale de la période concernée. On peut se demander comment il se fait que la famille, comme lieu de l'action et du récit, devient un thème commun à des cultures contemporaines mais distinctes. Ne s'agit-il pas d'une nécessité, quasi didactique, à la préservation de sociétés en profonde mutation, mettant en cause la place faite à la bourgeoisie et à ses fils au cœur de l'action des sagas, au moment où cette classe sociale se doit de redéfinir sa position tant politique qu'économique?

Ces textes conservent des liens profonds avec les sagas islandaises qui définirent ce mode d'expression. On y retrouve une grande économie des moyens narratifs sur le plan de la forme et, sur le plan du contenu, des personnages conduits par leur destin à réaliser dans l'honneur des actions fondamentales qui marquent leur histoire personnelle et familiale.

Certes, ces romans sont imprégnés du réalisme du XIX^e siècle; mais ce réalisme n'est cependant pas univoque et fait appel à des réalisations en texte quelque peu différentes: du naturalisme au vérisme, de l'unanimité au réalisme classique. Il faudra questionner ces avatars du réalisme et tenter de comprendre en quoi ce choix éclaire ou non les contenus qui s'y investissent.

Romans sociaux mettant en scène les classes aisées, ils se présentent comme des documents sociologiques qui retracent l'histoire de la période à travers des personnages qui en sont le reflet. C'est aussi l'homogénéité des contenus que nous

¹ Mais aussi en Angleterre ou en Allemagne dès le début du siècle.

voudrions montrer, identifiant ainsi une préoccupation nord-européenne de la pérennité des valeurs et des attentes de la Famille.

Pour l'instant, nous n'avons retenu que trois ensembles textuels français que l'on retrouve généralement cités ensemble dans les manuels d'histoire littéraire, sans que pour l'instant ils n'aient fait l'objet d'étude comparative, c'est-à-dire *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, *La Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel, *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains².

Une première lecture permet déjà de relever que, dans ces trois ensembles, l'action se déroule avant la guerre de 1914 et prend le début du siècle pour prétexte. Dans le contexte des années trente, face à l'agitation politique qui caractérise la période, choisir l'avant-guerre plutôt que l'après-guerre comme toile de fond n'est sûrement pas innocent. Pour l'instant, nous ne pouvons que signaler cette particularité sur laquelle il conviendra de revenir.

Même si le projet littéraire des trois romans est quelque peu différent, l'inscription systématique d'un contexte très précis, de l'Histoire dans le récit, doit aussi retenir l'attention. Les personnages sont inscrits dans le siècle et rien de leur histoire individuelle n'échappe à cette emprise. C'est le destin collectif que leurs actions permettent de comprendre, de montrer, d'éclairer.

Nous avons montré ailleurs³, à partir des travaux de S. Suleiman et de P. Hamon, en quoi les personnages, les acteurs de la narration, pouvaient devenir les figures emblématiques des normes qui s'énoncent. En effet, les acteurs, d'une part,

² R. Martin du Gard, *Les Thibault*, publiés entre 1922 et 1940. Dix romans composent l'ouvrage, soit *Le cahier gris*, *Le pénitencier*, *La belle saison*, *La consultation*, *La sorellina*, *La mort du père*, *L'été 1914 (début)*, *L'été 1914 (suite)*, *L'été 1914 (fin)* et *L'épilogue*. Georges Duhamel, *La chronique des Pasquier*, publiée entre 1933 et 1945. Dix romans composent l'ouvrage, soit *Le notaire du Havre*, *Le jardin des bêtes sauvages*, *Vue de la terre promise*, *La nuit de la Saint-Jean*, *Le désert de Bièvres*, *Les maîtres*, *Cécile parmi nous*, *Le combat contre les ombres*, *Suzanne et les jeunes hommes*, *La passion de Joseph Pasquier*. Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, publiés entre 1932 et 1947. Vingt-sept romans composent l'ouvrage, soit *Le six octobre*, *Crime de Quinette*, *Les amours enfantines*, *Éros de Paris*, *Les superbes*, *Les humbles*, *Recherche d'une église*, *Province*, *Montée des péril*, *Les pouvoirs*, *Recours à l'abîme*, *Les créateurs*, *Mission à Rome*, *Le drapeau noir*, *Prélude à Verdun*, *Verdun*, *Vorge contre Quinette*, *La douceur de la vie*, *Cette grande lueur à l'Est*, *Le monde est ton aventure*, *journées dans la montagne*, *Les travaux et les joies*, *Naissance de la bande*, *Comparutions*, *Le tapis magique*, *Françoise*, *Le 7 octobre*.

³ Dans notre article "Towards a Semiotics of the Ideological Novel" dans R. Robin (dir.), *Soviet Literature of the Thirties: A Reappraisal*, *Sociocriticism*, vol. 2, no 1, 1986, p. 47-68; voir aussi le livre de R. Robin, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. Sur le concept de "norme", voir P. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, particulièrement p. 20-41.

les relations actantielles, d'autre part, permettent de montrer comment le réel s'inscrit dans la diégèse, en quoi les thématiques sont incarnées, par quoi la thèse (ou les "idéas") est soutenue, soutenue, par quoi aussi elle est justifiée.

Les visées narratives des sagas qui nous occupent sont éminemment problématiques. La "réalité" est présentée comme difficile, voire hostile; les épreuves abondent et les héros peinent. Les choix, tant stratégiques que moraux, sont complexes, souvent compliqués par la quasi-impossibilité de disposer de modèles ou de cadres de référence auxquels les personnages pourraient se reporter. C'est que la période est trouble, en butte à de profondes mutations tant économiques et sociales que techniques et culturelles. C'est peut-être pour préserver l'effet de réel que ces difficultés sont alors partagées entre autant de personnages différents qui incarnent chacun un aspect de cette réalité en mouvement et des problèmes qui s'y rattachent. En effet, à trop charger un personnage central, un "héros positif", on perdrait la crédibilité de la narration par une trop grande mythification. Il faut alors répartir l'effort, ce que permet une typification des personnages, même chez J. Romains dont les objectifs sont pourtant moins directement rattachés à ce réalisme que décrivait Lukàcs.

Nous ne retiendrons ici, pour exposer rapidement le cheminement de nos premières hypothèses de travail, que quelques-uns de ces personnages thématiques: l'intellectuel, le Juif, le financier. Bien sûr ces types ne sont pas toujours aussi précis: l'intellectuel peut être médecin, le Juif étranger, le financier bourgeois. Ce qui importe, c'est la presque nécessité de faire apparaître ces figures, de les maintenir tout au long des différents volumes qui composent les sagas, de leur faire porter le fardeau de la preuve de ce qu'avance le narrateur.

Ces figures ne sont certes pas caractéristiques de la seule période qui nous occupe. Pourtant, leur utilisation est ici obligée, leur présence est incontournable.

Avec prudence, en reprenant brièvement ces figures, on s'aperçoit qu'elles interviennent à plusieurs niveaux de la représentation romanesque. La description physique des personnages ne joue pas le même rôle que les conflits moraux auxquels ils font face; le récit de leurs actions intervient autrement que les relations qu'ils entretiennent avec les événements du siècle ou avec les autres personnages. Mais chacune de leurs interventions dans la diégèse semble révélatrice des prises de position du narrateur, du commentateur.

Ainsi, l'intellectuel porte le poids de l'engagement, du choix social et moral. Il se débat entre les contradictions de son activité (scientifique, médicale, enseignante,...) et l'intégration de cette activité dans la période de l'avant-guerre et des prises de positions qui s'imposent ou paraissent s'imposer. Pacifiste parce que savant, il ne peut renoncer à l'idée de nation et à ce qui en découle d'engagement militaire. Conscient parce qu'instruit, il ne sait rester indifférent aux troubles du moment, aux difficultés que l'avenir annonce. Son engagement, sur le tard, reste toujours le mauvais choix: c'est qu'il connaît l'absurdité des choix obligés, du

choix à tout prix. Sa science ne le sauve pas, mais elle lui permet malgré tout de comprendre ce qui lui arrive. Piètre consolation!

Le Juif, ou l'étranger (et ce rapprochement pose à lui seul problème), celui qui n'a pas ou qui n'a plus de pays, prend moins souvent la parole mais est davantage décrit, il fait l'objet de plus d'interventions du narrateur. Ce qui frappe dès l'abord, c'est la nécessité de ce qualificatif. Le personnage est juif avant d'être médecin, financier, bourgeois. Il est apatride avant d'occuper une quelconque position sociale. Il a sans cesse à se défendre de ses choix, de son pacifisme comme de son engagement militaire ou politique. Tous peuvent lui reprocher d'avoir mal choisi, ou de n'avoir pas choisi. Quelle que soit sa position économique, il est dominé par les choix des autres et ne peut acquérir de statut qu'en acceptant l'engagement national. Pourtant, là encore, il s'en trouve pour le lui reprocher avec, il est vrai, moins de véhémence. Il est celui par rapport auquel "on" se définit, que ce soit pour l'attaquer ou, au contraire, pour le défendre.

Le financier, au-dessus des politiques même lorsqu'il partage l'idéal national, vise la coopération des nations et des industries. Il cherche au-delà des enjeux locaux à assurer l'avenir économique de son entreprise d'abord, de sa famille et de son clan ensuite, de son pays enfin. Ces priorités sont souvent discutées, parfois dénigrées, mais le financier reste imperméable aux critiques qu'il provoque: sa réussite sociale est garante de ses choix et les justifie. Sans être inhumain, il se préoccupe avant tout de son entourage immédiat en oubliant parfois, souvent, ce que ses choix font émerger de contradictions pour la société dans laquelle il vit. Quand la crise se déclare, il est surpris, mal à l'aise, mais il reste fidèle à lui-même et se remet rarement en question.

On le voit, même après cette évocation rapide, la difficulté de choisir est au centre des problèmes auxquels les personnages sont confrontés. Choix entre le passé et l'avenir, la paix et la guerre, la politique et l'économie. Choix entre l'internationalisme et la nation, entre les frontières et la liberté, entre la fidélité et l'aventure. On comprend qu'il faille plus d'un personnage pour porter ces alternatives, pour tenter de résoudre ces contradictions. D'autres figures interviennent bien sûr (le pauvre, la femme, l'artiste, etc.), mais celles que l'on a retenues reflètent assez fidèlement un premier niveau de construction de ces textes. Si cela se confirmait, les sagas seraient moins le reflet d'une famille que le portrait d'une époque, ce par quoi elles trouvent leur entière pertinence dans une tentative pour appréhender ce que furent et ce que sont les années trente.

Méthodologiquement, on ne peut ignorer la dimension du corpus que l'on souhaite prendre en charge. Si la comparaison doit permettre d'éclairer notre objet, il convient de s'en donner les moyens, d'autant que cet objet, même cernable et cerné, est très certainement trop vaste pour qu'une recherche des micro-structures, tant narratives que discursives, soit immédiatement envisageable. Il importe donc, au moins dans un premier temps de l'analyse, de s'en tenir aux macro-structures qui l'informent: narratives (les normes romanesques), discursives (les normes

contextuelles informant l'univers romanesque), rhétoriques (l'organisation argumentative des textes). On se propose donc d'entreprendre d'abord une recherche thématique⁴, par laquelle il sera possible de mettre au jour les termes premiers de la comparaison, de tenter de comprendre ce que ces textes mettent en scène. Dans un deuxième temps, on s'attachera aux relations énonciatives, à la place et à l'inscription du narrateur et du narrataire, aux relations que la fiction entretient avec le "réel" dont elle prétend être formée⁵. Enfin, et à partir de ces deux premières étapes, on s'arrêtera à la rhétorique de nos textes, c'est-à-dire à leurs arguments et aux formes qu'ils adoptent⁶. C'est par là que l'on sera en mesure de montrer ce que ces textes "veulent" dire, les raisons même de ces histoires de famille, leur didactique. Par là aussi qu'il deviendra possible d'en comprendre l'idéologie, la prise de position qu'ils constituent. Par là enfin que l'on pourra appréhender comment les sagas, comme "genre", nous apprennent quelque chose sur les années trente, dans l'articulation qu'elles opèrent du culturel sur le social tout comme dans la nécessité qu'elles manifestent d'inscrire le collectif comme porteur de cette articulation.

Maryse SOUCHARD

Département de sociologie, CERAT
Université du Québec à Montréal

Résumé

Peut-on parler d'une stabilité du "genre" saga au début des années trente en France, mais aussi en Europe dès le début du siècle? Ces textes sont-ils didactiques ou plus largement à thèse? Existe-t-il des critères formels de description qui permettent d'en rendre compte comme d'un genre littéraire? Ce qui nous intéresse en abordant les sagas des années trente, c'est le fonctionnement de la norme dans

⁴ C'est-à-dire l'étude des relations actantielles, des modalités et des isotopies globales des textes, nous référant ici aux travaux d'A.J. Greimas et à la sémiotique de l'École de Paris. Voir, à ce sujet, J.-C. Coquet et al., *Sémiotique, l'École de Paris*, Paris, Hachette Université, 1982; J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris Hachette Université, 1976; A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1 et t. 2, Paris Hachette Université, 1979 et 1986.

⁵ On pourra voir à ce propos le récent ouvrage de C. Jacquenod, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, 1988; aussi, P. Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit. et S. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

⁶ On se reportera au livre de R. Fowler, *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1981; également, l'important livre de A.W. Halsall, *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.

ces textes et, plus particulièrement, la façon dont les personnages semblent d'emblée en être porteurs.

Summary

Can one speak of the stability of the saga "genre" in the early 1930's in France, and at the beginning of the century in Europe? Are these texts didactic or more broadly ideological? Do formal criteria of description exist that would allowed one to refer to it as a literary genre? What we are interested in studying in the sagas of the 1930's is the functioning of the norm in these texts and more particularly the way in which the characters seem to be its conveyers.