

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL — FACULTÉ DES LETTRES

LE THÈME DE LA MORT
CHEZ
ROGER MARTIN DU GARD

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade
de DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR

MELVIN GALLANT

PARIS

ÉDITIONS KLINCKSIECK

1970

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc EIGELDINGER et Patrice THOMPSON, professeurs à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Melvin GALLANT, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 30 janvier 1970.

Le Doyen,
Marc EIGELDINGER.

**LE THÈME DE LA MORT
CHEZ ROGER MARTIN DU GARD**

A Christel.

J'aimerais exprimer mes plus vifs sentiments de reconnaissance à M. le professeur Marc Eigeldinger pour l'intérêt constant qu'il a porté à l'élaboration de ce travail et pour ses critiques qui m'ont été extrêmement profitables. Je voudrais remercier également Mme Christiane Martin du Gard de son aimable accueil au Tertre en 1969 et de l'autorisation d'utiliser quelques textes encore inédits de l'œuvre de son père. Le docteur Roger Froment, grâce à sa longue amitié avec l'auteur des *Thibault* et aux documents qu'il possède, a apporté un complément sensible aux résultats de cette recherche; Mlle Marie Rougier m'a donné des renseignements précieux et m'a communiqué des observations toujours pertinentes sur la vie de Martin du Gard; le professeur Maurice Rieupeau m'a fait profiter de sa vaste connaissance de l'écrivain. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude. J'aimerais remercier enfin Mlle F. Matthey et M. F. Rytz pour la révision et la dactylographie du manuscrit.

Les extraits des œuvres publiées de Martin du Gard ont été reproduits avec l'aimable autorisation des Editions Gallimard.

AVANT-PROPOS

Conformément aux dispositions testamentaires de Roger Martin du Gard, les manuscrits de ses œuvres devaient être accessibles aux lecteurs intéressés dix ans après sa mort. Réunis en cent sept volumes, ces manuscrits, notes de travail et ébauches sont maintenant communicables à la Bibliothèque Nationale de Paris et constituent une source de documentation importante pour les chercheurs. Si la plus grande partie de cette étude était déjà écrite au moment où les premiers dossiers de Roger Martin du Gard pouvaient être consultés, il m'a néanmoins encore été possible d'en tenir compte dans la rédaction définitive. Les références à cette documentation apparaissent sous le titre *Papiers R. M. G.*, suivi de l'indication du volume et du feuillet. En plus, j'ai eu accès à un nombre assez important de lettres et de documents inédits dont, pour des raisons diverses, il n'a pas toujours été possible de faire état dans ce travail. En conséquence, certains détails biographiques découlent de sources sûres, sans que celles-ci soient mentionnées.

Afin de réduire le texte des notes en bas des pages, le nom de l'auteur a été remplacé par les initiales R. M. G.; pour les nombreuses références aux *Souvenirs autobiographiques et littéraires* et aux deux volumes de la *Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard*, ces titres ont été abrégés respectivement en *Souvenirs*, *Correspondance I* et *Correspondance II*. Pour les mêmes raisons, l'édition, l'année et le lieu de publication de tous les ouvrages cités ne figurent que dans la bibliographie.

Les citations de l'œuvre de Martin du Gard sont tirées de l'édition des *Œuvres complètes*, publiée en deux volumes dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elles sont suivies de deux chiffres entre parenthèses: le premier indique le tome; le second, la page.

INTRODUCTION

Le thème de la mort n'est pas nouveau en littérature; les écrivains de tous les temps et de tous les pays l'ont évoqué. Cependant, la fin d'une vie se présente toujours différemment pour chaque être humain. « La sensation de la mort, dit Barois, c'est évidemment la seule qui nous soit *totale*ment nouvelle : personne n'a, dans son hérité, la moindre expérience de ça... » (I, 451-52). Mais si la mort est un phénomène important pour tout homme qui pense, et auquel de nombreux poètes ont consacré bien des pages, rares sont les romanciers français qui ont été aussi constamment hantés par elle que le fut Roger Martin du Gard, et rares encore sont ceux qui lui ont fait une aussi large place dans leur œuvre.

La plupart des livres de Martin du Gard sont organisés en fonction de cette réalité à la fois tangible et mystérieuse à laquelle l'écrivain ne cesse de se heurter : la mort. La prise de conscience de sa signification conditionne toutes les pensées et les actions des personnages, qu'ils soient saisis d'une peur irraisonnée comme Barois ou M. Thibault, ou conduits à l'acceptation lucide d'un fait angoissant mais inéluctable comme Luce et Antoine, ou encore comme Jacques, à jeter un regard presque désespéré sur l'activité humaine : « Rien, absolument rien, ne vaut plus la peine — dès que l'on sait la mort ! » (I, 1367). Seuls le sentiment de la beauté de la vie et la fierté de se sentir affranchis de toutes les illusions peuvent leur rendre cet optimisme instinctif et cet attachement à la vie, propres à la plupart des personnages de Martin du Gard. La mort constitue un véritable thème qui unifie l'ensemble de sa production littéraire et lui donne sa dimension fondamentale. Il est donc difficile de demeurer insensible à une œuvre qui s'interroge, avec tant d'insistance, sur le destin de l'homme en ce monde, et qui pose, sur le plan moral, des problèmes qui sont si profondément ancrés dans notre époque.

De tout un ensemble d'attitudes, commandées par l'ubiquité de la mort, il convient de dégager et d'examiner le thème tel qu'il émane de l'imagination créatrice du romancier, pour tenter d'établir sa fonction dans l'ensemble de l'œuvre. A première vue, il peut paraître artificiel de vouloir isoler ainsi un thème d'une œuvre romanesque bien plus complexe que l'on n'a souvent voulu le dire, mais en fait, tous les autres thèmes, tels la religion, l'affranchissement, la maladie, l'amour, la souffrance, sont conditionnés par la

mort. Ils gravitent autour de ce point crucial auquel aboutit toute vie humaine, et n'apparaissent finalement que comme des ramifications du thème fondamental.

Ainsi, cette étude, qui ne prétend pas fournir une interprétation exhaustive de l'œuvre de Roger Martin du Gard, a été entreprise dans l'intention de saisir et d'analyser un de ses ressorts essentiels. L'analyse thématique associée à l'analyse psychologique choisie pour y aboutir, a comme fonction de révéler l'importance d'une hantise profonde chez l'auteur des *Thibault*, hantise qui s'est muée en un thème unique qui à son tour s'est modulé dans l'œuvre suivant une démarche semblable à celle qui existe dans un rapport de cause à effet. Une œuvre littéraire est presque toujours la projection des tourments intérieurs de son auteur. Ecrire, c'est exorciser, mais c'est aussi réveiller une hantise personnelle, c'est la préciser, la rendre plus active et plus vivante.

Pour dégager la signification d'une œuvre, le critique doit tenir compte des obsessions et des angoisses de l'auteur, conscientes ou inconscientes, avouées ou dissimulées. Dans le cas de Martin du Gard, le romancier a lui-même reconnu les raisons qui l'ont poussé à écrire. En 1918 déjà, avant même d'avoir commencé *Les Thibault*, il notait : « Je m'aperçois que toute ma vie, tout le secret de ma vie (et aussi de ma vocation d'artiste, de ce besoin de survivre), le mobile de tous mes efforts, la source de toutes mes émotions, c'est la peur de la mort, la lutte contre l'oubli, la poussière, le Temps » (1). Cette note ne constitue pas seulement une confession et une analyse incide des sources auxquelles se nourrissent sa sensibilité et son activité littéraire, mais elle apparaît comme le témoignage émouvant d'un artiste encore jeune et pourtant déjà aux prises avec le caractère éphémère de la vie. Certes, si Roger Martin du Gard s'est très tôt dirigé vers la carrière littéraire, c'est que ses goûts et ses prédispositions devaient l'y amener; cependant, c'est aussi, dans une large mesure, parce qu'il voyait dans la création d'une œuvre le moyen le plus efficace de se soustraire à l'effet destructeur du temps, de ne pas mourir sans avoir laissé une trace de son passage ici-bas qui le continue après la disparition de son être physique.

L'écrivain reconnut le caractère à la fois analytique et prophétique de sa note puisque, quarante ans plus tard, ayant relu ces lignes, il avoua y souscrire encore pleinement, à l'exception de l'expression « peur de la mort » qu'il remplacerait plus volontiers par « hantise, préoccupation constante, voire idée fixe » (2). Incontestablement, l'acuité du problème de la mort n'avait pas perdu

(1) Note de R. M. G., citée par Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1958, pp. 971-972.)

(2) Note de R. M. G., datée de 1957, et figurant comme corollaire à la note de 1918. Cette partie est inédite. (Manuscrit Roger Froment.)

de son intensité pour l'écrivain, en 1957, même s'il avait partiellement maîtrisé son appréhension personnelle.

L'aveu de 1918 révèle encore à quel point l'édification de l'œuvre, chez Roger Martin du Gard, est indissociable de sa vie. De même, la place qu'il réserve au thème de la mort dans ses écrits n'est pas fortuite; il est organiquement lié à la vie de ses personnages et à la structure de l'œuvre. Cependant, si l'auteur cherche, à travers la création artistique, à expliquer la vie humaine et à lui trouver un sens, le plus souvent, la mort n'est pas analysée sur un plan philosophique ou métaphysique, mais sous un angle essentiellement romanesque. L'écrivain a fréquemment proclamé que ses romans n'étaient pas issus de son intelligence mais de sa sensibilité : « ma corde propre, c'est d'exprimer non pas des idées, mais des sensations, des caractères, des personnages, des êtres humains. [...] je suis un romancier et non un penseur, ni un sociologue; un manieur d'émotions, et non un manieur d'idées » (3). Il existe cependant une pensée qui se dégage de la vie des personnages qui peuplent son univers. La mort leur apparaît comme la donnée fondamentale de l'existence, à partir de laquelle il faut construire sa propre vie. L'écrivain pose ainsi des questions essentielles auxquelles il propose des solutions, au moins partielles, à travers des êtres de chair et de sang : Quel est le sens de la vie ? Tout finit-il avec la mort ? Quels sont les moyens de survie ? Quelle est la place de l'homme sur la terre, et où se situe-t-il par rapport à tout ce qui vit ?

La « peur de la mort », dont Martin du Gard disait encore qu'elle était « la clef secrète de sa vocation et sa vie même » (4), semble être aussi la clef secrète de son œuvre. Ainsi, il a paru nécessaire de commencer cette étude par une partie biographique, axée essentiellement sur la présence et la hantise de la mort, afin d'explorer le monde obsessionnel du romancier, et de mesurer l'influence qu'ont pu avoir les nombreuses morts dans son entourage sur sa sensibilité d'écrivain.

Il devient alors possible de déceler plus facilement, dans les quatre autres parties consacrées à l'œuvre elle-même, les préoccupations et obsessions du romancier. François Mauriac écrivait, au lendemain de la mort de Martin du Gard, que Jean Barois et *Les Thibault* lui apparaissaient comme « le témoignage qu'un homme porte sur lui-même et sur ce qui décida du parti qu'il prit devant la vie et devant la mort » (5). En effet, la projection, dans l'œuvre, du thème qui préoccupa tant l'écrivain est indéniable. Il convient,

(3) Lettre de R. M. G. à P. Margaritis, 18 janvier 1918. (N.R.F., décembre 1958, p. 1219.)

(4) R. M. G. à Roger Froment. (N.R.F., décembre 1958, p. 972.)

(5) F. Mauriac : « Notre guerre de religion ». (*Le Figaro Littéraire*, 30 août 1958.)

dans la deuxième partie, de montrer l'utilisation littéraire qu'a faite Roger Martin du Gard de ce thème dans l'architecture de l'œuvre, la fonction et les formes que revêtent les principales morts, leurs relations avec la vie et la nature.

Vu l'importance que le romancier attache à l'évolution psychologique des personnages en face de leur mort, à l'influence du caractère des individus sur leur destinée et réciproquement, il semble opportun, dans une troisième partie, de souligner cette unité par une analyse des personnages principaux à l'intérieur du thème général. C'est de cette analyse que se dégage le plus clairement la vision des hommes et du monde chez Roger Martin du Gard.

Cette analyse psychologique va servir de fondement à une étude thématique mettant en évidence les diverses réactions de l'homme, soit devant la mort d'autrui, soit en face de sa propre mort. Le comportement d'un vivant devant la mort d'un tiers peut se résumer en un certain nombre de réflexes-types qui constituent autant de prolongements du thème central et qui ont été réunis et groupés dans une quatrième partie. La dernière partie est consacrée aux différents problèmes particuliers posés par la mort, que l'écrivain expose à travers les nombreuses morts décrites dans son œuvre.

Le but de l'étude, conçue en fonction d'un thème jusque dans sa partie biographique, aura été atteint si elle permet de comprendre plus à fond une des dimensions les plus importantes et les plus originales de cette « somme romanesque » (6), née, comme l'a dit Camus, « du refus de disparaître » (7).

(6) C.-E. Magny : *Le roman français depuis 1918*, p. 308.

(7) Albert Camus : *Préface aux Œuvres complètes* de R. M. G., p. xxx.

PREMIÈRE PARTIE

La présence et la hantise de la mort dans la vie de Roger Martin du Gard

« La vie... Il me semble avoir été, depuis mon enfance, lancé à une vitesse vertigineuse par une force personnelle, interne, sur des rails solidement ajustés, vers une destination inconnue, à travers des paysages que j'ai à peine eu le temps d'apercevoir, livré aux caprices d'aiguillages toujours inattendus que manœuvraient des mains étrangères.. » (1)

(1) Note inédite de R. M. G., datée de 1955. (Manuscrit Roger Froment.)

CHAPITRE PREMIER

Les premiers contacts avec la mort, l'apprentissage du métier, et la crainte de l'anéantissement (1881-1914)

« ... lui-même, malgré ses vingt ans, ne pouvait songer à la mort sans une soudaine défaillance. »

(Jacques, dans *Les Thibault*, I, 914).

Ce n'est pas par hasard que le thème de la mort joue un rôle aussi important dans l'œuvre de Roger Martin du Gard. Comme beaucoup de ses personnages, l'écrivain fit l'expérience précoce de la mort. Il était encore un jeune enfant, âgé d'à peine neuf ans, lorsqu'il prit conscience de ce que la mort signifie véritablement : la disparition irrémédiable de l'individu. Il relatera cet incident en 1919, dans un récit qui devait constituer le premier chapitre de ses souvenirs d'enfance, mais qu'il sera contraint de publier à part en 1928 sous le titre de *Noizemont-les-Vierges*, afin de respecter un engagement contracté envers un éditeur belge (2). Du propre aveu de Martin du Gard, ses souvenirs, dans *Noizemont-les-Vierges*, se trouvent à peine transposés, seuls quelques noms semblent avoir été changés (3).

L'enfance heureuse du jeune Roger Martin du Gard semble graviter autour de son arrière-grand-mère maternelle qui habitait

(2) La nouvelle figure comme treizième volume dans la Collection « A la Lampe d'Aladin » éditée à Liège. R. M. G. avait également écrit en 1919 le deuxième chapitre de ses Souvenirs, cependant, selon une note de l'auteur, il ne pourra être publié qu'après la parution de son *Journal*.

(3) R. M. G. confia à Félix Sartiaux, en 1932, que tout était scrupuleusement exact dans cette nouvelle (cf. lettre de R. M. G. à F. Sartiaux, du 15 mai 1932; Manuscrit, Bibliothèque Nationale, Paris). L'auteur de cette thèse a d'ailleurs eu accès au manuscrit des Souvenirs d'enfance de Martin du Gard, et a pu constater lui-même la concordance des deux textes.

Clermont, dans l'Oise, et chez qui les Martin du Gard se rendaient plusieurs fois par année et notamment pendant les vacances. Plus de soixante-cinq ans après, dans ses *Souvenirs* (4), l'auteur des *Thibault* évoquera encore en termes émouvants la vieille maison de son aïeule, contiguë à l'église, sur les hauteurs de la petite ville, et qu'il connaissait jusque dans ses recoins. C'est à Clermont qu'il s'installera pour écrire les premiers tomes des *Thibault*, et c'est encore Clermont qu'il évoquera dans *Jean Barois*, sous le nom de Buis-la-Dame, le village natal du héros et le théâtre de sa mort, ainsi que dans *Noizemont-les-Vierges*.

De ses séjours chez son arrière-grand-mère, l'écrivain se rappellera, parmi d'autres souvenirs, les visites rituelles au cimetière et les dîners du dimanche, véritables conseils de famille, mais dont il n'a connu « que le triste prolongement, pour ainsi dire le simulacre, continué par des ombres. La mort y était trop souvent venue avant [lui] » (5). Déjà à cette époque, les deuils semblent avoir impressionné le jeune enfant, car il se souviendra encore de sa tante Caroline, toujours habillée de noir, parce qu'elle avait « perdu son mari et sa fille unique » (6).

Cependant, comme il n'a pas connu les défunts de très près, ces deuils le touchent assez peu. Le traumatisme décisif ne se produira que plus tard, en 1890, au moment de l'enterrement de son arrière-grand-mère bien-aimée, auquel toute la dernière partie de *Noizemont-les-Vierges* est consacrée. Pourtant la nouvelle de cette mort, dont on pourrait penser qu'elle constitua un événement majeur dans la vie de l'enfant, ne l'émeut pas particulièrement. Arrivé à Clermont par le train avec la famille de son père, il accompagne tout le monde à l'église, sans toutefois aller au cimetière. C'est seulement au retour à la maison qu'il subit le choc de cette mort :

« La maison paraît vide. Partout des serveurs inconnus dressent en hâte un buffet dans la salle à manger. Tante Estelle leur donne des ordres. Moi, machinalement, je gravis l'escalier; et, tout à coup, je m'arrête au milieu des marches. C'est là, et seulement là, que j'ai compris. Je n'osais plus ni monter, ni descendre; la mort était sur moi; je comprenais enfin que grand'mère n'était plus là-haut, que grand'mère était morte, que jamais plus, jamais plus... » (7)

Ce choc émotionnel se traduit dans l'esprit de l'écrivain par une formule aussi lapidaire que significative : « jamais plus », qui reviendra comme un leitmotiv au cours des dernières années de

(4) R. M. G. : *Souvenirs*, pp. LXXXII-LXXXIII.

(5) R. M. G. : *Noizemont-les-Vierges*, p. 31.

(6) *Ibid.*, p. 32.

(7) R. M. G. : *Noizemont-les-Vierges*, p. 44.

sa vie et dans son œuvre, exprimant aussi bien le regret qu'éprouve l'homme vieillissant en face de domaines dorénavant interdits, que les déchirements de la mort qui le sépare irrévocablement des objets et des êtres qui lui sont chers. Cette violente rencontre avec la signification profonde de la mort déclenche chez l'écrivain une réaction voisine d'une obsession, qui, consciemment exploitée ou non, se projettera dans toute son œuvre sous les formes les plus variées et les aspects les plus inattendus. C'est à partir de ce moment en effet que la hantise de la mort semble s'imposer à son imagination pour ne plus le quitter.

La documentation accessible concernant la jeunesse de Martin du Gard est assez restreinte (8). A partir de son entrée à l'Ecole Fénélon en 1892 et de sa rencontre avec l'abbé Marcel Hébert qui deviendra son confesseur et plus tard son ami, jusqu'au tournant du siècle, les principales préoccupations du jeune écrivain, outre la littérature, semblent être d'ordre religieux; l'abbé Hébert s'efforcera par tous les moyens — même en lui proposant le « compromis symboliste » — de retenir son élève au sein de l'Eglise catholique alors que ce dernier s'en éloignera de plus en plus. Des souvenirs de Martin du Gard sur Marcel Hébert, publiés en 1921 sous le titre de *Témoignage*, il ressort assez clairement que, dès l'âge de dix-huit ans, il avait coupé ses dernières attaches avec l'Eglise pour suivre la voie de l'agnosticisme.

Mais il semble qu'à aucun moment le jeune homme ne chercha ni même n'entrevit dans la religion un remède à son angoisse devant la mort — qu'il ne paraît d'ailleurs jamais avoir envisagée d'un point de vue métaphysique. Pour lui, la mort est une chose concrète : l'anéantissement de tout l'être; et il ne saurait la voir autrement. Tout comme il prêtera à Antoine une « inaptitude fondamentale aux spéculations abstraites » (II, 963), il dira de lui-même : « Je suis fermé à toute métaphysique » (9).

L'évolution religieuse joua certes un rôle important dans la jeunesse de Roger Martin du Gard, mais l'auteur lui-même attachait encore plus de prix à l'éclosion de sa vocation littéraire. Ainsi lorsque Marcel Hébert lui fit découvrir Tolstoï, ce fut une grande révélation. « La découverte de Tolstoï a certainement été l'un des événements les plus marquants de mon adolescence », écrivit-il dans ses *Souvenirs* (10); et il resta fidèle à ce grand maître du roman pendant toute sa vie. Sans doute éprouva-t-il d'emblée une

(8) La correspondance, et notamment celle avec Gustave Valmont, Pierre Margueritis et Marcel de Coppet, qui pourrait fournir des renseignements plus détaillés sur cette période, se trouve sous scellé à la Bibliothèque Nationale pour plusieurs années encore (voir ci-après, p. 72.)

(9) Dédicace de R. M. G. dans l'exemplaire de *Jean Barois* donné au Père Valensin. (*Auguste Valensin, Textes et Documents inédits*, p. 344.)

(10) R. M. G. : *Souvenirs*, p. XLVIII.

certaine parenté d'esprit avec l'écrivain russe qui fut, lui aussi, constamment préoccupé par la mort et lui accorda une place importante dans son œuvre.

A en croire les *Souvenirs*, la vocation d'écrivain est née très tôt chez l'auteur des *Thibault*. S'il avance l'âge de dix ans, c'est peut-être avant tout en se fondant sur une interprétation rétrospective, mais il ne fait pas de doute que, dès sa vingtième année, il était fermement résolu à devenir écrivain. Ses lettres à Marcel Hébert, datant de 1901, dans lesquelles il parle souvent de ses projets littéraires en témoignent. Cependant, comme c'est souvent le cas, l'opposition du milieu familial met provisoirement un frein à son ambition littéraire et contraint Martin du Gard à apprendre un métier avant de vivre en homme de lettres. Il entreprend donc, bon gré mal gré, des études en Sorbonne, puis aboutit à l'Ecole des Chartes où il obtient le Diplôme d'archiviste-paléographe en 1906. La thèse qu'il soutient sur *Les Ruines de l'Abbaye de Jumièges* semble déjà indiquer la fascination qu'exercent sur lui les choses mortes dont il ne subsiste que quelques vestiges, et son désir de les sauver d'une disparition définitive dans le néant et l'oubli.

Si, pendant toute cette période, la hantise de la mort se manifeste indirectement, elle n'en demeure pas moins sous-jacente; et certaines références donnent même à penser qu'elle était toujours présente. Ainsi, l'idée de mourir inconsciemment apparaît déjà dans une lettre datée de 1901 comme étant la façon idéale de subir la mort; et les ébauches du roman *Une vie de saint*, auquel il travaille en 1906-07, et qu'il abandonnera par la suite, révèlent une conscience aiguë de l'importance de la mort dans les destinées humaines, chez le jeune écrivain de vingt-cinq ans. En 1911, dans une lettre à Marcel Hébert, Roger Martin du Gard se réfère à la participation de ce dernier à des recherches sur la mort, et avoue avoir été préoccupé depuis fort longtemps par ce problème :

« Le sujet s'impose trop souvent à moi, et me hante depuis trop d'années pour que je veuille manquer cette occasion de m'éclairer une fois de plus. » (11)

Il ne semble pas exagéré de dire que dans ce besoin d'écrire et de devenir un auteur important, se manifeste déjà l'espoir encore inavoué d'un prolongement au-delà de la vie, par le truchement de l'art. Martin du Gard a toujours eu la plus grande confiance en l'art comme moyen de résister à l'anéantissement. C'est sans doute pour cette raison qu'il abandonna à leur début tant de projets qui, d'après l'avis de tiers ou selon son propre jugement, n'étaient pas susceptibles de s'intégrer durablement dans le patrimoine littéraire. Le fait qu'en janvier 1918, il percevra dans « la peur de

(11) Lettre inédite de R. M. G. à Marcel Hébert, 3 avril 1911. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

la mort » et « la lutte contre l'oubli » (12) « la clef secrète de [sa] vie » (13), indique bien que le désir d'échapper à la destruction le préoccupa dès son jeune âge.

En 1906, après avoir terminé ses études et obtenu un diplôme qui lui aurait permis de gagner sa vie, Roger Martin du Gard épouse Hélène Foucault, une fervente catholique, issue, comme lui, d'une famille d'avocats. L'année suivante, elle donne naissance à une fille dans des conditions particulièrement difficiles qui, cinq ans après, hanteront encore la mémoire du jeune écrivain.

« Ma fille a fait son apparition au milieu d'angoisses que je ne pourrai jamais oublier, et toute baignée de sueurs d'agonie ! Quel cauchemar ! Et si douce que me soit aujourd'hui la paternité, vraiment j'ai failli la payer trop cher. » (14)

Le spectre de la mort en couches le poursuivra pendant longtemps et trouvera son prolongement dans l'œuvre, où plusieurs femmes meurent en accouchant.

Découragé par l'échec de sa première tentative littéraire, Martin du Gard suit, durant l'hiver de 1908, les cours de psychiatrie donnés par les grands spécialistes dans plusieurs hôpitaux de Paris, s'initiant ainsi aux maladies mentales et à la vie d'hôpital. Mais le besoin d'écrire et de se faire une place parmi les écrivains de son époque, ne le laisse pas longtemps inactif. Pour conjurer sa crainte de n'être qu'un raté et pour obtenir la consécration littéraire, il entreprend un nouveau roman, *Devenir !*, qui sera publié en 1908. L'intrigue principale reprend la hantise fondamentale du jeune écrivain : l'impuissance de l'artiste débutant à créer une œuvre valable, susceptible d'affronter victorieusement le temps et la mort.

Le vieillissement et la mort jouent aussi un rôle important dans un roman de longue haleine, *Marise*, dont Martin du Gard conçoit le projet en 1909, mais qu'il abandonnera après quelques mois de travail. Il détruit tout, sauf un court épisode qu'il fera imprimer sous la forme d'une nouvelle, *L'Une de nous*, qui résume en une centaine de pages, toutes les préoccupations du jeune auteur de vingt-huit ans : la maladie, la présence du mal dans le monde, le vieillissement et la mort.

Le double échec d'*Une Vie de saint* et de *Marise*, et le succès médiocre de *Devenir !*, avivent encore son désir ardent de pouvoir

(12) Note de R. M. G. (Citée par Roger Froment : *Sa mort*, N.R.F., décembre 1958, p. 972.)

(13) R. M. G. à Jean Delay. (Introduction à *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 118.)

(14) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 3 avril 1911. (*Europe*, septembre 1965.)

« donner [sa] mesure » (15), et il commence, dès 1910, une autre monographie, l'histoire d'un homme cette fois, Jean Barois, de l'enfance jusqu'à la mort. L'écrivain est résolu à en faire une œuvre solide, qui résistera à l'épreuve du temps. Sans doute avait-il devant les yeux cette citation de Verhaeren qu'il recopia pour son ami, Jean-Richard Bloch, pendant la préparation de *Jean Barois* : « créer une œuvre belle, telle est et doit être la seule préoccupation... » (16). Il pense d'abord intituler le roman, *La Prière des agonisants* (17), titre qui définit bien les deux thèmes sur lesquels Martin du Gard veut insister : la religion et la mort; mais il opte en définitive pour *S'affranchir*, s'étant inspiré de la reproduction de *l'Esclave enchaîné* de Michel-Ange que possède l'abbé Hébert (18), et qui, pour le romancier, représentait le symbole de l'homme occidental encore esclave de l'atavisme religieux. C'est à contrecœur qu'il abandonnera ce titre pour celui de *Jean Barois*, cédant à l'insistance de ses éditeurs qui préféraient une étiquette plus neutre pour la publication du roman en 1913.

La préoccupation de la mort qui transcende cette œuvre montre à quel point la création littéraire, chez Roger Martin du Gard, coïncide avec l'exploration de ses propres hantises et de ses luttes intérieures, dans l'intention, bien souvent, de les exorciser.

Jean Barois sera publié sous l'égide de la N.R.F. — après avoir été refusé par l'éditeur Bernard Grasset —, et cette acceptation vaut en quelque sorte à Martin du Gard son accession au groupe de la N.R.F. Il y renouvelle ses amitiés dont certaines exerceront une influence sur toute sa vie littéraire : Jean Schlumberger, Jacques Copeau, Gaston Gallimard qui avait été son condisciple au Lycée Condorcet, et André Gide dont l'amitié fut sans doute la plus profonde et la plus durable.

Ses relations avec Jacques Copeau donnent à Roger Martin du Gard l'occasion de céder pendant un certain temps à la tentation du théâtre qui l'a toujours rongé et lui a fait adopter, dans ses romans, un mode d'expression pour ainsi dire théâtral : la forme dialoguée. Il fait jouer au Vieux-Colombier une farce paysanne : *Le Testament du Père Lelou* et, tout en consacrant ses soirées à Copeau et à son théâtre, il songe à la création d'une *Comédie des Tréteaux*, adaptation moderne de la *Commedia dell'Arte* (19). Cependant, la guerre vient contrecarrer la réalisation de ce rêve ambitieux.

(15) R. M. G. : *Souvenirs*, p. LIV.

(16) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 1^{er} avril 1911. Cette citation de E. Verhaeren est empruntée à *Documents du Progrès* de novembre 1910. (*Europe*, septembre 1953.)

(17) *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII, feuillet 13.

(18) Jean Delay : Introduction à *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 10.

(19) R. M. G. : *Souvenirs*, pp. LXXVII-LXXIX.

CHAPITRE II

La guerre de 1914 et la mort de ses amis (1914-1920)

« Si j'avais été tué là-bas c'eût été en pleine révolte. ... « *je ne voulais pas* » laisser en plan ma vie commencée ! »

(R. M. G. à M. Hébert, 13 juin 1915). (1)

Julien Green écrit dans son *Journal* :

« Pour moi, il y a deux grands moments dans la jeunesse : 1°) La découverte de la mort, le jour où l'on se dit, pour la première fois [...] : « Moi aussi, je mourrai », 2°) La découverte de la fragilité de tout. » (2). Si pour Martin du Gard la mort de son arrière-grand-mère correspondit à cette première prise de conscience, c'est la première guerre mondiale qui lui fera voir, de façon encore plus évidente, la fragilité de la vie et la précarité de la création artistique. Dans le cas de Green, cette constatation amènera l'écrivain à se tourner vers l'invisible, tandis qu'elle convaincra l'auteur des *Thibault* de la nécessité d'entreprendre au plus vite l'édification des œuvres dont il entrevoit les contours depuis de nombreuses années.

L'angoisse de la mort, depuis si longtemps latente chez Martin du Gard, se trouve brusquement placée au premier rang de ses réflexions par la guerre qui en est en quelque sorte la concrétisation. Non seulement l'écrivain entre plus étroitement en contact avec la mort, mais il prend surtout douloureusement conscience de cette « fragilité de tout », en sentant sa propre vie menacée, en assistant au sacrifice inutile de tant de jeunes, et en apprenant, coup sur coup, la disparition de quelques grands amis.

(1) Texte cité par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, pp. 162-163.

(2) Julien Green : *Journal I*, 1^{er} juin 1934, p. 222.

Ses lettres de l'époque reflètent très nettement le premier aspect de cette prise de conscience : l'angoisse devant la précarité de sa propre vie. Il ne s'agit plus seulement de regarder la mort en face, mais aussi d'envisager la possibilité d'une mort précoce qui l'empêcherait de réaliser son œuvre. Martin du Gard sent cette menace d'une façon bien concrète pendant toute la période qu'il passe au front à la tête d'une vingtaine de canions transportant vivres, munitions et troupes. Ne partageant pas les tendances nationalistes de plusieurs de ses amis, et ayant toujours été anti-militariste, il se résigne à son rôle de soldat par « devoir » — comme Antoine — et accomplit le plus consciencieusement possible la tâche qui lui est échue. Mais jamais ne le quitte la crainte de mourir au front, d'être anéanti avant d'avoir pu s'assurer l'immortalité littéraire. Le 13 juin 1915, il écrit à Marcel Hébert :

« Ce sont des instants bien pénibles que ceux où l'on se sent si près de cesser d'être ! Malgré de douloureux débats intérieurs, je n'ai pu faire une seule fois le sacrifice consenti ; et si j'avais été tué là-bas c'eût été en pleine révolte, torturé par la pensée des livres que je veux écrire et de ma vie d'artiste stupidement interrompue par l'entremangement universel. » (3)

Et plus de vingt ans après, Antoine sera encore son porte-parole lorsqu'il dira à la fin des *Thibault* : « Au cours de la guerre, je n'ai pas un seul jour accepté de mourir. Pas une seule fois, fût-ce durant dix secondes, je n'ai fait le sacrifice de ma peau... » (II, 919).

Sa révolte spontanée contre une fin subite est renforcée par l'observation lucide de l'inutilité, voire de l'absurdité de la mort de tant d'hommes. Roger Martin du Gard se trouve en contact assez direct avec la guerre, tout en ayant suffisamment de recul — étant toujours à quelque distance du front — pour avoir une vue générale de son atrocité. Il confie à Jean Schlumberger : « Je suis plus à même que bien d'autres d'évaluer puisque je suis par nécessité derrière toutes ces attaques successives et que je vis parmi des convois de blessés » (4).

Par surcroît, aucune exaltation ne lui voile la réalité sanglante de la guerre ; l'holocauste de tant de jeunes gens pleins de promesses lui paraît une monstruosité et l'atteint directement au cœur. « Je ne puis penser à un combattant », écrit-il à J.-R. Bloch, « sans apercevoir aussitôt son foyer désolé, les siens rongés d'angoisse » (5). « Le sang coule, il coule chaque jour, il coule des

(3) Lettre de R. M. G. à Marcel Hébert, 13 juin 1915. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 162.)

(4) Lettre de R. M. G. à Jean Schlumberger, 14 juin 1915. (*Figaro Littéraire*, 17 juin 1965.)

(5) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 6 septembre 1916. (*Europe*, novembre-décembre 1963, p. 97.)

deux côtés, et c'est la seule réalité qui domine, effroyable, paralysante... » (6). Et encore à Jean Schlumberger : « Il n'y a pas de profit spirituel qui vaille tant de vies de jeunes hommes » (7). Il n'espère rien, ni pour son pays, ni pour l'humanité; l'avenglement des combattants l'exaspère et finit par lui faire perdre sa confiance dans le genre humain. Il lui semble que les hommes sont en train de préparer leur propre destruction. « On ne peut rien espérer du genre humain, quand on a vu ce que je vois presque journellement, la sauvagerie de tous [...]; de part et d'autre, c'est la même bassesse, la même cruauté, les mêmes instincts ressuscités, ce sont deux barbaries aux prises » (8), écrit-il à Marcel Hébert; et à Jean Schlumberger : « ne nous obstinons pas à une destruction qui équivaut par ailleurs à un suicide » (9).

Avec la guerre, toutes ses prises de position dans les discussions sur la morale qu'ils avaient eues, lui et l'abbé Hébert, et où il affirmait encore sa volonté de vivre selon une éthique chrétienne du bien et du mal, et de se dépenser pour soulager la misère du monde, se trouvent sérieusement ébranlées. « J'étais plein d'une bonne foi dans la morale jadis », confie-t-il à Maurice Martin du Gard, « je l'ai perdue dans la guerre de 14 » (10). Dès lors, une seule chose le préoccupera, vivre pour lui-même, pour son œuvre et pour quelques amis (11). Il avoue même à Maurice Ray, qu'au moment où il vit la mort de très près, sa première pensée est allée à son œuvre, et ensuite seulement à sa famille. S'il trouve sa propre attitude monstrueuse, elle n'en révèle pas moins nettement l'importance que ses projets littéraires avaient pour lui :

« Quand je m'imaginai réduit en miettes, ma première révolte était pour ces projets qui sont en moi et qui ne peuvent pas prendre corps sans moi; et ensuite la pensée d'Hélène et de Christiane me torturait. J'ai compris là-bas que « tenir à la vie » pour moi, c'est exactement et presque uniquement tenir à mon porte-plume. » (12)

A partir de la deuxième moitié de la guerre, tous les conseils à ses amis portent sur la primauté de la vie. Ses lettres à J.-R.

(6) Lettre inédite de R. M. G. à Marcel Hébert, 7 février 1915. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

(7) Lettre de R. M. G. à Jean Schlumberger, 14 juin 1915. (*Figaro Littéraire*, 17 juin 1965.)

(8) Lettre de R. M. G. à Marcel Hébert, 3 novembre 1914. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 300.)

(9) Lettre de R. M. G. à Jean Schlumberger, 14 juin 1915. (*Figaro Littéraire*, 17 juin 1965.)

(10) « A Nice avec R. M. G. », dans *Ecrits de Paris*, 1963.

(11) Cf. Lettre de R. M. G. à Marcel Hébert, 9 décembre 1915. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

(12) Lettre inédite de R. M. G. à Maurice Ray, 24 avril 1915. (Manuscrit : Christiane Martin du Gard.)

Bloch, à J. Schlumberger, à J. Copeau, à Marcel Hébert même, disent toutes, en substance, que « l'existence » est le « seul bien », « la condition essentielle » à la création littéraire. A Marcel Hébert, il conseille à plusieurs reprises de réunir ses articles dans un volume en les retouchant pour en faire une Histoire des religions. Il voudrait aussi l'amener à écrire un livre de vulgarisation sur l'éducation religieuse, plutôt que des articles qui lui semblent être des efforts éparpillés sans tenir compte de l'avenir. A Schlumberger, il écrit : « Je tremble qu'il ne vous arrive malheur. J'ai mis en vous beaucoup d'espérances » (13). Puis à J.-R. Bloch : « Un livre chargé, comme celui-là, de promesses exceptionnelles, te donne droit de ne pas te faire tuer » (14). Toutes ces phrases lui sont dictées par la peur que la mort n'anéantisse le talent de ses amis et qu'ils perdent par là, non seulement leur vie, mais encore leur seul gage d'immortalité. Marquer son entourage pour empêcher sa personnalité de disparaître devient sa préoccupation primordiale. Le 9 décembre 1915, Martin du Gard écrit à Hébert :

« Quelle source de calme et de joie ce doit être, pourtant, de sentir, en vieillissant, que l'on marque des âmes autour de soi, que l'on aura fait passer en d'autres pensées, pour des germes infinis, le meilleur de soi ! C'est la seule éternité que l'on puisse désirer, il me semble ? » (15)

Et il consigne dans son *Journal* le commentaire d'une lettre de Schlumberger envoyée à Gide, dans laquelle leur ami commun avoue se préparer à la mort en méditant une phrase de Frédéric II : « Croyais-tu donc vivre éternellement ? » et Roger Martin du Gard dit qu'il a envie de lui répondre :

« Non, pas éternellement. Mais le temps de faire ce que je veux avoir fait. [...] *J'imagine que mourir en laissant une œuvre, ce n'est plus mourir autant, aussi totalement.* » (16)

L'écrivain se félicite déjà de son *Jean Barois*, qu'il considère comme un roman solidement construit et qui possède des qualités certaines. « C'est un livre [...] qui bravera le temps », confie-t-il à P. Margaritis (17), et il ne cache pas sa fierté de laisser au moins cette œuvre derrière lui.

(13) Lettre de R. M. G. à Jean Schlumberger, 23 février 1915. (*Figaro Littéraire*, 17 juin 1965.)

(14) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 14 mai 1918. Il s'agit du livre : ... et Cie, de J.-R. Bloch. (*Europe*, novembre-décembre 1963, p. 100.)

(15) Lettre de R. M. G. à Marcel Hébert, 9 décembre 1915. (Citée par A. Houtin, *Un prêtre symboliste*, p. 189.)

(16) Journal de guerre de B. M. G., 17 mai 1915. (*Correspondance Gide-Roger Martin du Gard I*, p. 653.) Passage non souligné dans le texte.

(17) Lettre de R. M. G. à Pierre Margaritis, 24 août 1918. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1127.)

Cependant, malgré ses désillusions, malgré son dessein de ne plus dépenser ses forces pour une humanité incorrigible et de ne vivre que pour son œuvre et sa survie personnelle, Roger Martin du Gard reste trop sensible au malheur des hommes pour pouvoir se réfugier dans l'art, alors que ses semblables meurent par milliers. Il essaya bien, pendant la guerre, de reprendre une pièce de théâtre qui devait s'intituler *Près des Mourants* (18), mais l'état du monde et l'horreur de tant de morts l'empêchèrent de penser. Comment peut-on encore « aligner des mots pendant que les autres s'entre-égorgent », écrivit-il à Marcel Hébert (19). Et même lorsque, six mois après, désespérant de voir bientôt la fin de la guerre, il fait venir ses papiers pour travailler (afin de garder « l'équilibre », dit-il), l'écrivain trouve peut-être, dans son activité, un moyen de lutter contre l'angoisse qui le ronge, mais il se rend bien compte qu'il travaille seulement « pour faire semblant » — comme plus tard durant la Seconde guerre mondiale —, et il se résigne à attendre la fin de la guerre pour se remettre à l'œuvre.

Outre son influence générale sur la façon de penser et d'agir de Roger Martin du Gard, la guerre de 1914 marqua l'écrivain d'une manière plus directe par la mort d'un certain nombre de ses amis, qu'il ressentit comme une atteinte à sa propre vie, à tel point qu'il recourut souvent à l'image de l'amputation pour exprimer son chagrin. Dès le début des hostilités, il eut la douleur de perdre Gustave Valmont, son ami depuis dix-sept ans. Ils avaient fréquenté ensemble l'Ecole Fénélon, la Sorbonne puis l'Ecole des Chartes, et mis en commun tous leurs rêves et leurs pensées. Quelques nuages avaient cependant assombri cette amitié avant la guerre, Valmont étant devenu nationaliste et militariste. Ainsi c'est presque avec joie que ce dernier était parti au front, plein d'orgueil et d'espoir; et ce fut sans doute avec le même élan qu'il se proposa pour aller inspecter les abords d'un petit bois — occupé par l'ennemi, craignait-on — où il perdit la vie. Cette mort d'un homme jeune sur qui il fondait tant d'espairs littéraires (Valmont avait déjà publié un recueil de poèmes et nourrissait plusieurs autres projets), et d'un ami intime par surcroît, atteignit profondément Martin du Gard — malgré leur divergence de vues très prononcée. L'auteur de *Jean Barois* eut l'impression de perdre un frère, et plus qu'un frère : une partie de lui-même.

Au cours de l'année suivante, il perdit quelques autres amis, tous tués à la guerre. Il s'agit plus particulièrement de Fleury, Fernet et Quentin-Bouchart, qui étaient eux aussi de fervents natio-

(18) La dernière version de cette pièce portait le titre : *Deux jours de vacances* et a été déposée à la Bibliothèque Nationale à Paris. (Voir *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volumes XCVII et XCVIII.)

(19) Lettre inédite de R. M. G. à Marcel Hébert, 7 février 1915. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

nalistes et partisans de l'Action Française. La même année, il apprit, au régiment, la mort de son ancien maître et ami, l'abbé Marcel Hébert, qui avait succombé aux complications d'une opération de la prostate. Martin du Gard obtint la permission d'assister aux funérailles à Paris, qu'il relata dans ses notes personnelles (20). L'écrivain répéta bien des fois quelle perte avait été pour lui la mort d'Hébert. Il confia notamment à Gide :

« La mort d'Hébert m'a été infiniment douloureuse. Je ne puis guère en parler à ceux qui n'ont pas connu la noblesse de ce visage et la haute tenue de cette existence suppliciée. Vous avez cependant deviné ma peine; je l'avais dans ma vie; je ne l'ai plus; et ma vie s'en trouve misérablement diminuée. Je ne le remplacerai pas. » (21)

Ce n'était pas tellement la dimension philosophique et religieuse de l'œuvre d'Hébert que Roger Martin du Gard admirait, mais la droiture d'esprit, la sincérité et la dignité de l'homme, et sa façon d'accepter, sans condamner, l'épreuve que lui avait infligée l'Eglise. Il ne fait pas de doute que l'abbé Hébert eut une influence déterminante sur la formation morale de son élève. D'ailleurs, quelques jours avant sa mort, Martin du Gard lui avait écrit une lettre — qu'il reçut la veille de son opération — dans laquelle l'écrivain, une fois de plus, l'assurait de son affection et reconnaissait la profonde influence qu'il avait eue sur lui comme sur ceux de ses amis qui avaient également été ses disciples (22). Ce témoignage, semble-t-il, avait réjoui l'ancien prêtre : « c'est exagéré, disait-il, mais on est heureux de se sentir aimé » (23).

Roger Martin du Gard se félicita d'avoir écrit cette lettre, car il lui importait en effet beaucoup, non seulement de procurer un sentiment de joie à ceux qui allaient mourir, mais encore de leur témoigner l'affection qu'ils avaient su s'attirer. Lorsqu'il n'avait pas pu ou pas su le faire, il en souffrait considérablement, comme, par exemple, après la mort d'André Fernet, puisqu'une dispute virulente au sujet du nationalisme avait séparé les deux amis quelque temps auparavant; Martin du Gard avait peur qu'André ne soit parti sans savoir tout le respect et l'estime qu'il lui portait

(20) Notes de R. M. G. concernant la mort et l'incinération de Marcel Hébert. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

Marcel Hébert, prêtre moderniste, avait été contraint, après avoir été directeur de l'Ecole Fénelon où R. M. G. l'avait connu, de quitter l'Eglise et d'abandonner ses fonctions sacerdotales en raison de son interprétation symboliste de certains dogmes. Sans renier ses convictions, il demeura néanmoins toujours attaché à l'Eglise catholique.

(21) Lettre de R. M. G. à Gide, 9 mars 1916. (*Correspondance I*, p. 138.)

(22) Cf. A. Houtin : *Un prêtre symboliste*, pp. 211-12.

(23) *Ibid.*

malgré leur divergence de vues. De même, après la mort d'Engène Dabit, il écrira à Gide :

« J'ai beaucoup, beaucoup de peine. Il méritait d'être aimé, plus que je n'avais conscience de l'aimer quand il était encore là, plus que je n'ai su le lui montrer. » (24)

Toutefois, Martin du Gard ne se console pas de ce qu'Hébert n'ait pas écrit l'œuvre dont il aurait été capable. Il confiera à J.-R. Bloch, quelques années plus tard : « Quelle mélancolie éveille cette grande vie si totalement manquée » (25). Pour l'écrivain, dont la vie sera désormais tout entière consacrée à l'œuvre, une indifférence comme celle d'Hébert en face de la postérité reste incompréhensible.

Cependant, c'est la mort de son cousin et ami Pierre Margaritis, à la fin de la guerre, qui le toucha le plus douloureusement. Ce dernier rêvait d'embrasser une carrière de musicien et de compositeur lorsque la guerre éclata. Les deux consins se connaissaient depuis leur jeunesse, mais c'est seulement à partir de 1912 environ qu'ils devinrent des amis intimes et entamèrent un dialogue sur l'œuvre d'art qui devait se poursuivre jusqu'à la mort de Margaritis. Celui-ci avait fait toute la guerre comme agent de liaison, sans le moindre accident. Mais en octobre 1918, un mois avant la fin des hostilités, il fut atteint par la grippe espagnole qui l'emporta en l'espace de quelques jours. Conscient de sa fin prochaine, il s'y était préparé en écrivant à sa famille et à ses amis, et en donnant des consignes précises quant à ses œuvres. Sentant la fin imminente, il demanda expressément à l'infirmière : « Dites à Roger Martin du Gard la façon détaillée et simple dont je suis mort » (26) ; preuve touchante d'un homme qui savait son ami hanté, comme lui, par la mort et pouvait imaginer l'importance qu'aurait à ses yeux ce récit.

Martin du Gard, qui arrivait en permission à Paris, accourut à l'hôpital Buffon lorsqu'il apprit la maladie de Margaritis, mais c'était trop tard ; son ami avait déjà été transporté à la morgue de l'hôpital où l'écrivain se rendit et subit encore une fois le choc de l'horreur de la mort, de l'épouvante devant le cadavre, et du manque de respect des infirmiers et gardiens pour les morts. Il demanda la bague que son cousin lui avait léguée, et la glissa à son doigt pour la porter durant le reste de sa vie. Dans une lettre écrite la veille, Pierre Margaritis lui avait dit :

« Cher vieux, je suis rétamé. J'exige que tu fasses brûler toutes mes œuvres. Je te donne ma bague. Quelle guigne ! pour de la guigne, c'en est. Je t'embrasse, Pierre. » (27)

(24) Lettre de R. M. G. à Gide, 2 septembre 1936. (*Correspondance II*, p. 77.)

(25) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 19 janvier 1926. (*Europe*, avril 1964.)

(26) J. Brenner, *Martin du Gard*, p. 24.

(27) *Ibid.*

L'auteur de *Jean Barois* n'aurait sans doute pas obéi à cette consigne de détruire l'œuvre, mais Pierre Margaritis avait pris soin d'exprimer le même vœu auprès d'autres personnes qui l'avaient exaucé.

Ainsi l'écrivain ne se trouva pas seulement confronté avec la disparition de son ami, mais encore avec la destruction de son œuvre. Comme déjà devant l'œuvre inachevée de Valmont et celle éparpillée de Marcel Hébert, il éprouva le besoin de sauver d'un anéantissement complet la mémoire des hommes qui lui avaient été chers et de perpétuer leur souvenir par des publications qui leur étaient dédiées ou qui les concernaient. L'idée que l'œuvre seule peut continuer l'homme gardait toute son acuité lorsqu'il était question de ses amis — ce qui montre d'ailleurs qu'il ne s'agissait nullement d'un intérêt personnel et égoïste, mais d'une conviction profonde. Avec ténacité — souvent encore plusieurs années après leur mort —, il essaya d'arracher au néant le souvenir de ses amis.

Il est vrai qu'il ne réalisa pas son projet d'écrire une biographie de Valmont, en réunissant un choix de ses lettres et notes caractérisant l'évolution de sa pensée, du socialisme à l'*Action française*. Mais tout porte à croire qu'il l'a fait entrer dans *Les Thibault*, sous les traits de Manuel Roy, peint avec tant de tendresse en dépit de l'opposition flagrante de ses idées avec celles de l'auteur. (28)

A son maître, Marcel Hébert, Roger Martin du Gard rendra un vibrant hommage dans une plaquette intitulée *Témoignage*, publiée à la fin de la guerre et reprise dans l'édition de la Pléiade sous le titre, *In Memoriam*. Et lorsque l'écrivain commencera, quelques années plus tard, de publier *Les Thibault*, il dédiera son roman « à la mémoire fraternelle de Pierre Margaritis, dont la mort, à l'hôpital militaire, le 30 octobre 1918, anéantit l'œuvre puissante qui mûrissait dans son cœur tourmenté et pur » (29). Ce fut d'ailleurs plus qu'un geste d'amitié puisque Margaritis avait été à la base de l'idée des *Thibault*. En effet, à l'origine, Jacques devait personnifier Pierre Margaritis et Antoine, Roger Martin du Gard (30). C'était un moyen supplémentaire pour l'écrivain d'assurer une certaine survie aux idées de son ami.

Les deux années qui suivirent la guerre furent pleines d'hésitations et de tâtonnements. Sa correspondance montre l'auteur dans un état de dépression dû probablement à la mort récente de

(28) En effet, Manuel Roy, comme Gustave Valmont, est un fidèle lecteur de l'*Action Française* et un nationaliste militant; leurs idées sur la guerre sont identiques, ainsi que leur exaltation au combat. Les deux sont morts presque de la même façon et exactement le même jour, le 6 septembre 1914. (Cf. Lettres de R. M. G. à Marcel Hébert du 7 février 1915 et à Henriette Charasson du 3 février 1916, et *Les Thibault*, tome II, pp. 771 et 980.)

(29) Dédicace des *Thibault* (I, 579.)

(30) Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard* I, p. 49.

son ami d'une part, et au relâchement de la tension sous laquelle il avait vécu pendant toute la guerre d'autre part. Il retrouve Copeau avec plaisir et s'installe près du Vieux-Colombier afin de participer, avec sa femme, au nouveau départ de cette entreprise théâtrale.

Même s'il aime passionnément le théâtre et la compagnie de Copeau, il ne cesse cependant pas de ruminer la décision qu'il avait prise pendant la guerre de se consacrer entièrement à l'édification d'une œuvre littéraire. La pensée du temps qui s'écoule et l'impossibilité de créer quelque chose dans l'immédiat le conduisent à commencer, en 1919, de rédiger son *Journal*, qu'il tiendra presque régulièrement jusqu'à la mort de sa femme en 1949. Il garantissait ainsi une survie à une partie de sa pensée au moins, et empêchait des choses vues ou des idées de tomber dans l'oubli. L'importance que Roger Martin du Gard attachait à ce rôle du *Journal* est exprimée très clairement par Antoine, une fois de plus, qui regrette de n'en avoir pas tenu.

« Si je pouvais aujourd'hui avoir là, entre mes mains, noir sur blanc, tout mon passé depuis ma quinzième année, il me semblerait davantage avoir existé, ma vie aurait un volume, du poids, un contour, une consistance historique. » (II, 933)

C'est en janvier 1920 seulement, qu'il commence à accumuler des notes et à travailler au plan d'une œuvre de longue haleine, centrée sur l'histoire de deux frères, qu'il intitulera : *Les Thibault*.

pacifiste. [...] Je suis d'abord hostile à toute violence » (22). Et, en 1936, il écrit à Marcel Lallemand :

« Tout plutôt que la guerre ! Tout, tout ! Même le fascisme en Espagne ! Et ne me poussez pas, car je dirais : Oui... et même le fascisme en France !... Il faut avoir totalement oublié ce qu'est la guerre pour un peuple, le mal suprême, la souffrance à la n^{ème} puissance. Rien, aucune épreuve, aucune servitude, ne peut être comparé à la guerre, à tout ce qu'elle engendre. Avez-vous si courte mémoire ? » (23)

L'écrivain n'oublie pas toutes les horreurs dont il a été le témoin pendant la guerre de 1914, alors qu'il écrivait à Jean Schlumberger : « je vois l'Europe se débattre dans un cauchemar rouge, j'ai la hantise du sang frais, je ne puis penser à la guerre autrement » (24). Dans l'espoir qu'il sera encore possible d'empêcher une telle catastrophe, il approuve même les accords de Munich, qu'il considère comme une trêve nécessaire pour éviter la conflagration générale, et loue Chamberlain d'avoir su choisir entre « l'abandon [des] alliés et une guerre générale [...] où cinquante millions d'êtres humains auraient été sacrifiés » (25).

Pour le romancier, qui écrit à cette époque *L'Été 1914*, et cherche à mettre en évidence la raison pour laquelle les peuples n'ont pas su résister à la guerre, la réapparition de phénomènes analogues en France est particulièrement angoissante; sa protestation rejoint celle de Jacques qui répond à un groupe d'hommes trop favorables à l'éventualité de la guerre : « Tout, tout, plutôt que la guerre ! » (II, 525); attitude à laquelle aboutira aussi Antoine, dans *l'Épilogue*, où il répète textuellement ce que Martin du Gard écrivit dans un manifeste rédigé à la demande du Rassemblement Universel pour la Paix, en 1938 : « Ce qui est monstrueux, c'est la guerre tout court » (26) (II, 872). De même, en novembre 1937, lorsqu'il recevra le Prix Nobel de littérature, son discours prononcé à l'Académie de Stockholm sera un violent plaidoyer contre la guerre.

Mais s'apercevant de plus en plus qu'il fait cavalier seul, il cède au découragement. « Je ne me sens plus avec personne » (27), écrit-il à Gide, et il lui avoue sa tentation de se terrer quelque part jusqu'à ce que les hommes aient renoncé à leurs folies : « les hommes se sont fait un monde inhabitable... Quel dommage ! » (28). Il essaie de se réfugier dans le travail pour ne pas voir ce qui se

(22) Lettre de R. M. G. à Gide, 22 novembre 1935. (*Correspondance I*, p. 57.)

(23) Lettre de R. M. G. à M. Lallemand, 9 septembre 1936. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1150.)

(24) Lettre de R. M. G. à J. Schlumberger, 23 février 1915. (*Figaro Littéraire*, 17 juin 1955.)

(25) Lettre de R. M. G. à Gide, 7 octobre 1938. (*Correspondance II*, p. 154.)

(26) Manifeste publié dans la *Dépêche Sociale*, 30 juillet 1938.

(27) Lettre de R. M. G. à Gide, 3 avril 1938. (*Correspondance II*, p. 130.)

(28) *Ibid.*, 20 juillet 1937 (p. 109.)

Lamentable atmosphère, que je supporte avec mélancolie, car je ne puis m'empêcher de me dire que cette agaçante vie de famille sera bientôt sans doute pour moi de l'irréversible passé; et je les regarde déjà, l'un et l'autre, au coin de leur feu ou dans les allées du parc, comme des souvenirs que je veux fixer. » (2)

Cependant, les choses se précipitent; en avril 1924, son père meurt, terrassé par une congestion cérébrale, et en même temps, l'état de sa mère, atteinte d'un cancer, s'aggrave rapidement. Si Martin du Gard se sentait proche de sa mère, il n'avait jamais eu de véritables contacts avec son père, et cette pensée lui est, à cette heure, extrêmement douloureuse. Le lendemain de son deuil, il écrit à Gide :

« Et mon père est parti sans que je sache qui il était, sans que nous ayons, en 40 ans, trouvé deux minutes pour nous regarder en face, nous atteindre dans la profondeur de chacun de nous. C'est affreux. Et quelle leçon ! » (3)

Ce regret particulièrement vif chez l'écrivain atteste l'importance qu'il attachait aux témoignages ultimes d'affection. Il était convaincu que le sentiment d'avoir marqué la conscience de ceux qui l'entourent apporte une grande consolation au mourant.

Il décide alors de soulager autant que possible les derniers moments de sa mère, et s'installe auprès d'elle avec sa femme, pour l'assister pendant sa longue agonie. Roger Martin du Gard s'exerce ainsi au rôle que jouera Antoine auprès de son père mourant. Comme lui, il essaie de dissimuler à la malade la gravité des symptômes qu'elle présente et imagine de nouveaux traitements pour la tromper. La progression du cancer qui se généralise et la souffrance qu'accompagne une dégradation physique et morale bouleversent profondément le romancier. A certains moments, le spectacle d'une telle douleur lui devient à ce point intolérable qu'il est tenté de demander à un médecin d'administrer des piqûres libératrices à la malade, comme en témoignent quelques-unes de ses lettres. L'angoisse avivée par cette longue agonie le poursuivra encore longtemps après la mort de sa mère. Cependant, l'atmosphère du Tertre (ce vaste domaine qu'il vient d'acheter à son beau-père, en Normandie, grâce à l'héritage de ses parents) lui sera salutaire. Il écrira à Gide : « J'ai presque échappé ici à cette espèce d'angoisse, cette peur irraisonnée qui me tient depuis tant de mois sous son envoûtement » (4). Il se remet alors aux *Thibault*, abandonnés lorsque sa mère tomba malade, non sans avoir consacré une année à des travaux de transformation du Tertre et y avoir englouti la plus belle partie de son héritage, afin de créer un cadre stable, propice à l'édification de son œuvre.

(2) Lettre de R. M. G. à Gide, 9 octobre 1922. (*Correspondance I*, pp. 194-95.)

(3) Lettre de R. M. G. à Gide, 6 avril 1924. (*Correspondance I*, p. 248.)

(4) Lettre de R. M. G. à Gide, 6 juin 1925. (*Correspondance I*, p. 265.)

Mais l'apaisement ne fut apparemment qu'un répit momentané, car vingt ans après, ses impressions se seront à peine estompées, puisqu'il écrira, le 8 janvier 1945, à Marcel Lallemand qui venait de perdre son père :

« J'ai passé par là, deux fois, et, après vingt ans, je n'y peux penser sans revivre mon angoisse, ma détresse d'alors... (Encore avez-vous cette minime consolation d'avoir conservé vos parents jusqu'au-delà de la quatre-vingtième année : moi, j'ai juste l'âge qu'avait mon père quand je l'ai perdu, et ma mère, à mon âge, était morte, après une année d'atroce agonie...) » (5)

La seconde partie de cette citation est particulièrement significative, par le rapprochement que Roger Martin du Gard ne peut s'empêcher d'établir entre la mort de ses parents et la sienne. Sa hantise, qui aura dominé ses pensées et sa vie, semble en effet se préciser à partir de cette époque. N'avait-il pas écrit à son ami, Félix Sartiaux, après la mort du père de ce dernier ?

« Les parents sont un peu comme un rempart contre la mort. Tant qu'ils sont là, entre nous et elle, il y a un sentiment de vague sécurité; on n'est pas de la classe qui part... Eux disparus, il me semble que l'on se sent brusquement en première ligne, démasqué, menacé. » (6)

Martin du Gard a désormais l'impression que son tour approche, et cette idée le convainc encore davantage de la nécessité de hâter l'achèvement d'une œuvre qui serait « plus durable que l'airain ».

Ces préoccupations rejoignent celles de Gide, et toutes les conversations et les écrits des deux auteurs trahissent dès lors l'attention qu'ils accordent à la postérité. Ils se soucient tous deux de noter leurs discussions les plus importantes, afin de les retrouver au besoin ou d'en laisser le souvenir derrière eux. Ainsi, Gide note dans son *Journal*, le 20 décembre 1924, que Roger Martin du Gard lui a téléphoné pour lui demander expressément et avec insistance, de noter leur conversation de la veille, dans laquelle l'auteur des *Faux-Monnayeurs* avait fait des remarques intéressantes sur son propre caractère. Tous les deux prennent soin également, mais de manière différente, de leur portrait posthume; Gide le fait d'une façon plus directe et avouée — ce qui irrite fortement Martin du Gard, comme il le montre souvent dans leur correspondance et dans ses *Notes sur André Gide*; mais l'auteur des *Thibault*, tout en se terrant dans son coin et en refusant de se manifester, n'en pense pas moins certainement à son image posthume. Il était trop attaché au succès futur de son œuvre pour ne

(5) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 8 janvier 1945. (*N.R.F.* décembre 1958, p. 1156.)

(6) Lettre de R. M. G. à Félix Sartiaux, 15 octobre 1921. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 202.)

pas encourager, inconsciemment peut-être, la naissance d'une légende autour de sa vie de reclus et d'ermite.

Cependant, si les deux amis ont le même souci de s'opposer au temps destructeur par le travail, leur attitude devant la mort est loin d'être identique : Gide l'accepte avec sérénité, tandis que Martin du Gard en éprouve une peur effroyable. Cette opposition peut s'expliquer par leur différence d'âge et aussi de tempérament, Gide ayant toujours prêché et pratiqué un certain détachement. Ainsi, quand à la fin de l'année 1924 Gide dut subir une opération et se crut tout de suite perdu, il parvint à envisager sa mort avec un grand calme. Le jour de son entrée à la clinique, il écrit à Hélène Martin du Gard :

« Il me semble qu'il n'y a rien ici-bas à quoi je tiens vraiment beaucoup. J'ai dit à peu près ce que j'étais né pour dire [...] Et oui, je tiens beaucoup à mes écrits; mais ils sont là précisément pour que moi je n'aie plus besoin d'y être. C'est tout ce qu'on n'a pas encore dit qui nous retient ! » (7)

Gide exprimait dans ces dernières lignes, des idées dont l'auteur des *Thibault* avait su mesurer la valeur pendant la guerre de 1914. Martin du Gard rendit visite à son ami et fut impressionné par son attitude : ce dernier lui parla très paisiblement de son testament et de ses dernières volontés. Il nota dans son *Journal*, à la suite de leur entretien :

« Quand il réfléchit et raisonne, il ne croit pas vraiment qu'il va mourir. Mais tout son être, sa pensée et son corps, sont, malgré lui, comme s'il allait mourir. Et il s'étonne lui-même d'accepter la mort avec une si facile sérénité. » (8)

En fait, ce que redoutait Gide, qui avait alors cinquante-six ans et estimait avoir vécu pleinement, c'était moins la mort que le vieillissement : « Il est tellement plus facile de bien mourir que de bien vieillir », avait-il confié à Robert Mallet (9). Mais il y avait en outre chez lui une curiosité de la mort. Il souhaitait demeurer lucide jusqu'à la fin pour qu'on ne lui vole pas sa mort. Martin du Gard, au contraire, désirait mourir inconsciemment, sans le savoir. Gide vivra toutefois de nombreuses années encore avant de se sentir diminué; aussitôt sorti de clinique, cédant un peu à l'impulsion de Martin du Gard qui voulait lui faire écrire son *Faust*, il reprend *Les Faux-Monnayeurs*, qui seront d'ailleurs dédiés à son ami.

(7) Lettre de Gide à Madame Martin du Gard, 26 décembre 1924. (*Correspondance I*, p. 668.)

(8) Extrait du *Journal* de R. M. G., 26 décembre 1924. (*Correspondance I*, p. 670.)

(9) R. Mallet : *Une mort ambiguë*, p. 127.

Cependant, peu de temps après avoir été témoin de l'attitude calme et digne de Gide, Martin du Gard est brutalement confronté avec une mort susceptible de raviver ses angoisses les plus profondes, celle d'un ami commun, Jacques Rivière. Comme il venait lui faire une courte visite un après-midi, Martin du Gard le trouve mort, couché sur un divan, sa femme en larmes à ses pieds.

« Je tourne la tête. Il était là, comme poignardé, méconnaissable, à demi versé sur le côté gauche, la bouche saillante et entrouverte, les yeux mal clos. Le visage encore contracté de souffrance, une barbe de huit jours, un teint verdâtre, et quelque chose de sanglant encore aux lèvres, aux gencives, aux paupières, aux narines. » (10)

Il en reçoit un choc atroce qui le poursuivra longtemps encore, comme un spectre mal exorcisé. Le visage tourmenté de Rivière fut, pour Martin du Gard, l'expression même de la souffrance physique et de la peur panique devant la mort.

« Je suis hanté par cette vision d'horreur. Jamais je n'ai vu face de mort moins sereine, moins apaisée. Et n'est-ce pas lui, justement, cette expression tourmentée qu'il emporte jusque dans la tombe ? » (11)

Une telle vision n'était évidemment pas de nature à apaiser sa propre angoisse. Au contraire, l'obsession de la mort et de la peur de souffrir s'accroît chez lui. La sensibilité de l'écrivain à la menace de la mort l'amena à prévoir le pire à tout moment. Si sa fille ou Gide ou d'autres amis devaient traverser un carrefour réputé dangereux comme celui de l'Alma, il craignait que quelque chose ne leur arrivât. Si l'un des siens éprouvait un léger malaise, il était sûr que la mort allait frapper. En 1920 déjà, quand la famille de Martin du Gard, à l'exception de l'écrivain, fut victime d'une intoxication alimentaire qui dura plusieurs jours, l'imagination pessimiste du romancier se laissa emporter immédiatement, et il écrivit à Gide :

« J'ai eu très peur, vraiment; j'ai vu ma femme me mourir entre les bras; la mort de Socrate, la ciguë, la paralysie glacée, l'arrêt du cœur. » (12)

Ces craintes démesurées, Martin du Gard ne les éprouve pas seulement pour les personnes de son entourage, mais également pour lui-même. Gide racontera dans son *Journal*, une dizaine d'années plus tard, cette histoire étrange et presque invraisemblable

(10) Lettre de R. M. G. à Gide, du 11 au 14 février 1925. (*Correspondance I*, p. 257.)

(11) *Ibid.*

(12) Lettre de R. M. G. à Gide, 14 octobre 1920. (*Correspondance I*, p. 160.)

au sujet de Martin du Gard qui, tout à coup, s'était senti mal et avait cru mourir. L'épisode relaté par Gide date de 1926 ou 1927, période où le romancier écrivait *La Sorrellina*.

« Après un très agréable dîner, nous avons longuement causé tous trois ensemble [...] et j'allais bientôt me retirer lorsque, tout à coup, Roger nous dit qu'il ne se sentait pas bien et croyait qu'il allait mourir [...]. Qu'est-ce qui n'allait pas ? Le cœur ? L'estomac ?... Il ne pouvait le dire. Avait-il mal quelque part ?... Non, simplement la sensation très nette qu'il s'en allait. Nous le fîmes s'étendre sur le grand lit, où il demeura quelque temps, complètement immobile, les yeux ouverts mais le regard absent ; Je devrais plutôt dire : le regard fixe ; et comme je lui conseillais de sommeiller un peu : « Si je ferme les yeux, je suis perdu. Je ne tiens plus à la vie que par le regard... » (13)

Roger Martin du Gard insista pour que l'on prévienne Georges Duhamel, mais Gide ne put le joindre. En revenant, il trouva son ami debout et en pleine forme. « Fausse alerte, dit-il, mais vraiment il avait cru que « ça y était... » » (14). Ce ne fut pas la première fois ni la dernière que Martin du Gard s'imagina ainsi qu'il allait mourir. Tout malaise dont il ne peut déterminer immédiatement la nature nourrit son pessimisme anxieux et, l'autosuggestion aidant, il anticipe sa mort. Ce trait est d'autant plus frappant qu'il n'avait pas un tempérament morose et qu'en dehors de ces heures d'angoisse il vivait avec entrain et humour.

Le 1^{er} janvier 1931, Roger Martin du Gard et sa femme échappent à la mort dans un accident de la route, et cet événement ne manquera pas d'influencer la vie et l'œuvre de l'écrivain. Lorsque la voiture, conduite par sa femme, dérape dans l'allée qui mène au Tertre, Martin du Gard saisit le volant pour tenter de redresser le véhicule — comble de la maladresse qui témoigne de cette peur panique des accidents mortels qui le poursuivait depuis longtemps. La voiture s'écrase dans le fossé qui borde l'allée.

L'écrivain et son épouse, grièvement blessés, sont transportés dans une clinique du Mans où ils séjourneront plus de deux mois et demi. Roger Martin du Gard, qui avait eu terriblement peur dans cet accident, découvrit, à la réflexion, que cette façon de disparaître était précisément celle qu'il souhaitait. En effet, un peu plus tard, dans une lettre à une amie, Madame Bussy, il laissera percer toute sa crainte des longues agonies et son désir d'une mort subite où la peur n'a pas le temps de se manifester :

« Le soir de mon accident, je me souviens d'avoir traversé quelques minutes d'affreux désespoir à la pensée que j'avais été si près d'une fin subite, mais que l'occasion était manquée et

(13) André Gide : *Journal*, 20 décembre 1939. (Pléiade, t. II, p. 13.)

(14) *Ibid.*

qu'il faudrait de nouveau repasser par là, un jour, dans des conditions bien pires, peut-être... » (15)

L'accident et son séjour à la clinique qu'il appelle « ce vestibule blanc de la mort » (16) le conduiront à une réflexion plus profonde encore sur la mort et sur l'avenir de son œuvre littéraire. A cette date, *La Mort du Père* est publiée et le tome suivant, *L'Appareillage*, presque terminé. Avec le recul provoqué par le repos forcé, il comprend plus clairement que pour mener à terme la vaste entreprise que constituait le projet initial des *Thibault*, il lui faudra encore de nombreuses années de travail. Après avoir été poursuivi par le spectre de l'échec dans sa jeunesse, il se sent menacé maintenant par celui de l'œuvre inachevée. La situation lui paraît d'autant plus pénible qu'il se sent aussi incapable d'établir hâtivement un plan de rechange que d'abandonner dans la force de l'âge les personnages qu'il a créés.

En attendant de trouver une solution à ce dilemme, il compose le scénario détaillé d'une pièce moderne : *Un Taciturne*, qu'il rédige complètement pendant les quelques mois de convalescence qu'il passera, avec sa femme, dans un petit village perdu du Midi de la France. L'année suivante, il revient dans le même village pour écrire *Vieille France*. Entre-temps, ayant définitivement décidé que *Les Thibault* ne pouvaient pas être continués par *L'Appareillage*, il détruit le manuscrit, sans prévoir toutefois le nouveau dénouement. C'est le 5 février 1932 qu'il aura ce qu'il appelle dans une lettre à Gide son « coup de génie », l'idée de terminer *Les Thibault* en deux volumes : l'un s'intitulant *la Fortune*, et l'autre *Le Sinistre*.

Cependant, dans l'exécution de son plan, il se heurte à de graves difficultés, dues surtout au fait que depuis plus d'un an il a abandonné ses personnages, et qu'il doit donner maintenant une nouvelle orientation à leurs vies. L'idée de la mort le poursuit jusque dans l'acte de la création littéraire. Il écrit à Gide, en août 1933 :

« Je suis devant mes *Thibault* comme devant des morts. Une désaffection profonde, totale [...] Il me semble être accroupi sur des corps de noyés, m'épuiser des heures de suite à les rappeler à la vie par des tractions patientes, obstinées, inefficaces, désespérées. Je me dis, comme un sauveteur qui s'acharne : « Peut-être qu'ils sont sur le point de ressusciter [...] ». Et quand le soir arrive, j'abandonne, épuisé, je consens aux cadavres ! Et le lendemain je recommence. En vain. » (17)

(15) Lettre inédite de R. M. G. à Madame Bussy, 16 mai 1934. (Manuscrit : B. N. — Paris.)

(16) Lettre de R. M. G. à Gide, 30 janvier 1931. (*Correspondance I*, p. 437.)

(17) Lettre de R. M. G. à Gide, 12 août 1933. (*Correspondance I*, p. 571.)

Six mois plus tard, voyant que ses personnages, jadis si vivants, ne sortaient pas de leur léthargie, accablé en outre par des ennuis financiers, l'écrivain décida de consentir à l'échec tant redouté et d'abandonner *Les Thibault*. Il conclut : « Je les cloue définitivement dans un cercueil que je colle dans le grenier du Tertre » (18), et affirme qu'il préfère écrire des nouvelles — travail plus rentable et moins épuisant. Toutefois, il ne se résigne pas à cet abandon avec plaisir, non seulement parce que celui-ci équivaut pour lui à une faillite, mais aussi parce qu'il lui donne l'impression d'enterrer quelqu'un de ses amis : « Vous devinez tout ce que je puis éprouver au lit de mort de mes pauvres *Thibault* » (19).

Gaston Gallimard, qui avait confiance en l'œuvre commencée et se sentait lié vis-à-vis du public par l'annonce d'une suite des *Thibault*, décida alors d'assister Roger Martin du Gard financièrement, en lui assurant des mensualités. Ce dernier lui en sut gré car, réflexion faite, il trouvait sa décision absurde. Il déménage successivement à Cassis en 1932, et à Nice en 1934, où il écrira, une fois lancé, les trois tomes de *L'Été 1914* et une partie de *l'Épilogue*. L'atmosphère de Nice, la vie simple qu'il y mène, anonyme et libre de toute obligation, influenceront très favorablement son moral. « A Nice, j'ai 17 ans, ou 33, selon les jours. Jamais plus ! J'y vis libre et comme nu, hors du temps, hors des obligations sociales » (20).

Cependant, toujours sensible à la souffrance humaine et plus particulièrement à l'horreur de la guerre meurtrière, due souvent à l'obstination de quelques individus, Roger Martin du Gard ne peut rester sourd aux nouvelles menaces qui planent sur l'Europe. Tout en continuant la rédaction de son œuvre, l'écrivain essaie de s'opposer aux tendances belliqueuses dans les limites de ses possibilités. Deux ans auparavant, il écrivit à Félicien Challaye qui lui avait demandé de signer une déclaration contre la guerre :

« J'accepte et contresigne de plein cœur, la formule de Romain Rolland : *Contre la guerre, quelle qu'elle soit, d'où qu'elle vienne.* » (21)

Roger Martin du Gard ne démentira jamais cette attitude pacifiste qu'il définit ainsi à Gide : « je suis, avant tout, par tempérament, par raisonnement, et par longue habitude d'esprit, un de ces personnages qu'on ridiculise volontiers à l'heure actuelle : un

(18) Lettre de R. M. G. à Gide, 5 février 1934. (*Correspondance I*, p. 594.)

(19) *Ibid.* (p. 595.)

(20) *Ibid.*, 15 septembre 1934, p. 632.

(21) *Ibid.*, 16 juillet 1932, p. 531.

« pour que, du moins, elle meure au soleil et dans les fleurs » (34). Le soir même de leur arrivée à Paris, où ils ont accompagné la dépouille de cette parente, le beau-père de l'écrivain est victime d'une attaque et il meurt dans l'espace de quatre jours.

Cependant, malgré son découragement et le pessimisme qui le ronge à certains moments, Roger Martin du Gard n'en continue pas moins à écrire. Après avoir publié, en 1937, les trois tomes de *L'Été 1914*, — qui lui valurent le prix Nobel de littérature — il s'attaque à *l'Épilogue*, poussé par son désir ardent d'achever à tout prix son œuvre. S'il est réfractaire à toute spéculation métaphysique, il garde cependant la conviction profonde que l'art peut vaincre le temps et assurer à l'artiste une place dans un monde éternel. Cette conviction se reflète d'ailleurs dans une attitude particulière à l'auteur. Ainsi, lui qui avait horreur des photos prises à l'improviste comme simples documents, acceptait assez facilement de poser pour des portraits, gravures et bustes, exécutés par un artiste (35).

Se sentant finalement impuissant devant la guerre menaçante, il s'embarque avec sa femme pour les Antilles, en 1939, afin de mettre la dernière main à son *Épilogue*. Avant son départ, il écrit à Gide :

« Je cherche un refuge pour mon travail. Et surtout un endroit de totale *solitude*, pour me concentrer, me rechercher, me retrouver peut-être, me renouveler intérieurement pour de futurs projets. [...] Lâcheté, peut-être. Tant pis. Je vais pratiquer quelques mois de complet absentéisme... Je n'ai pas voulu cette Europe-là. Elle s'est faite contre moi, contre tout ce que je pense et écris depuis trente ans. Je ne peux rien pour elle. » (36)

Le 6 juin de cette même année, *l'Épilogue* était achevé et le manuscrit expédié à Gaston Gallimard. Enfin, l'œuvre à laquelle il avait consacré plus de dix-neuf ans vivait de sa propre vie. Ce fut pour lui un grand jour. En revenant de la poste, il consigna dans son *Journal* ce commentaire touchant qui caractérise bien sa conception de l'œuvre d'art :

« *Les Thibault* forment un tout, existent comme un organisme vivant et complet. Ce à quoi j'ai consacré le meilleur de ma vie se détache enfin de moi comme un enfant viable. [...] Ce que j'ai créé — bon ou mauvais — a maintenant sa vie propre, indé-

(34) Lettre inédite de R. M. G. à F. Sartiaux, 16 janvier 1939. (Manuscrit B. N.-Paris.)

Plusieurs années après, R. M. G. répèra ce geste lorsque Baptiste, gardien du Tertre depuis trente ans, sera atteint d'un cancer du foie. L'écrivain enverra le malade sur la Côte d'Azur, à ses frais, lui jouant la comédie sur la gravité de son état, pour que ses derniers jours lui soient le plus doux possible.

(35) Buste de Gunnar Nilsson; portraits de Berthold Mahn, Florent Margaritis, Ebiche, Théo Van Rysselberghe, Simon Bussy, Pierre Sichel, etc...

(36) Lettre de R. M. G. à Gide, 16 février 1939. (*Correspondance II*, p. 161.)

pendante. Tout peut arriver : ma mort, la guerre; rien ne peut empêcher que *Les Thibault* soient une œuvre achevée. » (37)

La peur de laisser inachevée une œuvre sur laquelle il comptait tant pour assurer sa survie avait motivé son acharnement au travail pendant deux décennies, en dépit de toutes les adversités. Lorsque l'édifice fut terminé, avec un peu de recul, il le considéra comme du bon travail. « L'œuvre m'apparaît très équilibrée. L'architecture est bonne. Mais je crois que la *composition des Thibault* les aidera à se défendre contre le temps... » (38). Désormais, il pouvait donc « s'endormir en paix » car il avait trouvé une foi, celle que peut apporter la certitude d'avoir créé une œuvre d'art, un *monumentum aere perennius*.

(37) Extrait du Journal de R. M. G., cité par Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 60.)

(38) Lettre de R. M. G. à Gide, 31 août 1939. (*Correspondance II*, p. 185.)

CHAPITRE IV

La seconde guerre mondiale, le vieillissement et la mort de sa femme (1939-1950)

« Je me sens vieux, vieux, et totalement dépassé par mon temps. Plus que jamais épris de silence, d'indépendance, de solitude. Plus que jamais décidé de me tenir à l'écart de tout. »

(R. M. G. à J.-R. Bloch, 10 mars 1945.)

Au mois de novembre 1939, la santé de sa femme contraint Roger Martin du Gard à rentrer en France. Il quitte à contre-cœur la Martinique où il avait retrouvé un certain équilibre en jouissant d'une solitude absolue, et avait pu goûter à loisir la sensation de liberté que lui avait apportée l'achèvement des *Thibault*. Etant donné ses obsessions habituelles et sa tendance à toujours craindre le pire, il ne peut évidemment pas se résigner au long voyage de retour en temps de guerre, sans prendre toutes les dispositions testamentaires concernant ses papiers posthumes, et notamment la publication de l'*Epilogue* (1) et de son *Journal*. Ces consignes lient tout un paragraphe dans une lettre adressée à la fois à Jean Schlumberger, André Gide, Mme Théo Van Rysselberghe et aux Herbart (2).

Arrivé en France au début de décembre, il se réinstalle à Nice pour essayer d'y retrouver sa vie d'avant-guerre. A la suite des

(1) L'*Epilogue*, terminé en juin 1939, ne fut publié en fait qu'au début de l'année 1940, la *N.R.F.* — et en particulier J. Schlumberger — trouvait qu'il s'agissait là d'un ouvrage anti-patriotique. (Cf. Lettre de R. M. G. à Gide, 10 février 1940). Il apparaît dans la même lettre, que la *N.R.F.* n'était pas ravie non plus de voir R. M. G. abandonner ses droits d'auteur à une caisse de secours non-patriotique.

(2) Lettre de R. M. G. à Gide, 17 octobre 1939. (*Correspondance II*, pp. 188-89.)

Thibault, il eut l'idée d'écrire un autre roman qui serait « le livre du vieillissement, du suprême découragement, du repliement sur soi » (3). C'était là une entreprise qui correspondait bien aux tendances de l'auteur, et sans doute pour lui un moyen d'exorciser certaines de ses hantises et en particulier celle du déclin, de l'acheminement définitif vers la mort. Cependant, lorsqu'il voit la volonté de reconstruction des Français, et en particulier des jeunes, il devient plus optimiste que jamais, et renonce à son projet (4).

Mais ce regain d'énergie est de courte durée. Dès l'année suivante, il se sent vieilli et toujours plus découragé par la guerre qui sévit en Europe : « Cette année, j'ai, très net, le sentiment d'un vieillissement marqué » (5). Cette hantise du vieillissement l'accapare à un tel point, que même la création littéraire, à laquelle il avait consacré toute sa vie et dans laquelle il avait trouvé un refuge contre la mort, ne l'intéresse plus. « Je ne suis pas un homme de lettres. Ecrire pour écrire, non ! Je ne me battra pas les flancs pour continuer coûte que coûte à produire, à survivre... » (6).

Cependant, mal à l'aise dans cette oisiveté relative, il voit dans l'œuvre d'art, comme par le passé, le seul moyen susceptible d'écarter le spectre de la mort. Au printemps de l'année 1941, il conçoit de nouveau un immense projet, le *Journal de Maumort*, une œuvre « qui serait comme mon testament » (7). Pendant plus d'un an, il travaille à cette vaste entreprise dans une espèce d'euphorie. « J'ai retrouvé goût au travail » (8), écrit-il le 30 juillet 1941 ; et le 3 octobre : « Voilà un mois de suite que je travaille bien » (9). Ce nouvel élan durera plus d'une année. « Jamais le travail ne m'a été si facile, si généreux ; jamais je n'ai autant misé sur l'avenir d'une œuvre » (10), peut-il confier à Gide en août 1942. Il pense sincèrement que, si la mort accepte de l'épargner quelques années encore, il pourra donner à son œuvre un poids estimable. Mais c'est l'effet qu'elle a sur lui dans l'immédiat qui importe avant tout :

« Ce vaste projet est comme un écran qui s'interpose entre moi et l'avenir, entre moi et la décrépitude, entre moi et la mort qui approche. Je pense à cette terrible pensée de Pascal :

Nous courons sans souci dans le précipice après que nous avons mis quelque chose devant pour nous empêcher de voir. » (11)

(3) Lettre de R. M. G. à Gide, 10 février 1940. (*Correspondance II*, p. 193.)

(4) *Ibid.*

(5) Extrait du *Journal* de R. M. G., 23 mars 1941. (*Souvenirs*, p. cv.)

(6) *Ibid.*

(7) Extrait du *Journal* de R. M. G., 11 mai 1941. (*Souvenirs*, p. cii.)

(8) *Ibid.*, 30 juillet 1941. (P. cv.)

(9) *Ibid.*, 3 août 1941. (P. cvi.)

(10) Lettre de R. M. G. à Gide, 30 août 1942. (*Correspondance II*, p. 263.)

(11) Extrait du *Journal* de R. M. G., 12 juin 1942. (*Souvenirs*, p. cx.)

Roger Martin du Gard acquiert la conviction que la forme adoptée pour son nouveau roman — le *Journal d'un Colonel* retraité réécrit sous forme de souvenirs — lui permettra d'utiliser tout le matériel accumulé jusque là. *Maumort* représente dans son esprit un « livre-somme » qui réunira toutes ses réflexions sur le monde, la vie, la mort :

« une œuvre qui ne sera jamais achevée pour moi et qui cependant pourra être, à n'importe quel moment, interrompue par ma mort. Il suffira de quelques points de suspension et d'une note de l'éditeur : « Ici se termine le manuscrit du Colonel de Maumort, terrassé par une congestion dans la nuit du... » » (12)

L'impression de plus en plus nette de travailler à une œuvre « posthume » lui procure « une exaltante liberté » (13) et l'idée de pouvoir ainsi conjurer la mort ne fait que le stimuler davantage.

Lorsque l'auteur eut dépassé le stade des projets et du travail préliminaire, la réalisation se trouva freinée par des hésitations quant à la forme définitive du roman. Initialement, Maumort devait reconstituer de mémoire un *Journal* détruit par précaution au moment de l'invasion allemande (14); Roger Martin du Gard opta ensuite pour un ensemble de nouvelles ayant chacune le Colonel comme personnage central. Mais cette solution ne le satisfaisant pas davantage, son enthousiasme s'estompa peu à peu et son projet lui parut trop ambitieux. En 1943, il note dans son *Journal* :

« J'accepte maintenant la perspective de finir ma vie en velténaire, sans rien créer de neuf, et de ne laisser après moi que des notes, sans signification pour personne. » (15)

Dès lors, il consacre de moins en moins de temps à sa dernière œuvre et son espoir de l'achever un jour diminue à mesure qu'il avance en âge. Le 30 décembre de la même année, il écrit encore dans son *Journal* :

« Le moment où un écrivain vieillissant prend conscience que ses ambitions ont été démesurément supérieures à ses possibilités, est un événement dramatique. [...] Cela explique, non seulement mon manque d'élan devant l'œuvre nouvelle, mais

(12) Extrait du *Journal* de R. M. G., 15 mai 1942. (*Souvenirs*, p. cx.)

(13) Lettre de R. M. G. à Gide, 30 août 1942. (*Correspondance II*, p. 263.)

(14) Cette partie de l'intrigue repose sur un incident réel. En 1941, au moment de l'exode devant l'arrivée des Nazis, R. M. G. brûla une partie de son *Journal*, à Royan, chez les Sartiaux, où il s'était réfugié avec sa femme. (*Correspondance II*, annexe, p. 536.)

(15) Extrait du *Journal* de R. M. G., 30 décembre 1943. (*Souvenirs*, p. cxvi.) R. M. G. note par ailleurs dans ses *Souvenirs*, qu'il a essayé, dans les années 50, d'écrire son livre sous forme de lettres, mais que cela « n'a donné aucun résultat satisfaisant ». (*Souvenirs*, p. cxlii.)

aussi la demi-indifférence avec laquelle je constate et accepte mon ralentissement dans le travail. » (16)

La résignation de Martin du Gard est tout aussi nette en face des événements graves qui frappent son pays. Convaincu d'avoir fait tout ce qui était en son pouvoir pour éviter la guerre, il s'enferme de nouveau dans le silence et la solitude.

Mais on peut constater une fois de plus que la réclusion volontaire, chez Roger Martin du Gard, n'équivalait pas à l'insensibilité. Dans un article du journal *Les Etoiles*, en 1945, Georges Sadoul rendit hommage aux démarches multiples de l'écrivain en faveur des victimes de la Gestapo qu'il ne connaissait pas toujours, et souligna que Martin du Gard n'aimait pas que l'on en parlât. Là où il ne pouvait plus intervenir, comme dans le cas des otages de Châteaubriant, il était décidé à en perpétuer le souvenir dans son œuvre. « Tout ceci passera dans mon œuvre », aurait-il dit, en voyant le dossier du camp de prisonniers de cette localité (17).

Le vieillissement se manifeste aussi chez l'écrivain par une inaptitude croissante à comprendre l'esprit des générations montantes. « Nous sommes des survivants, des « anachronismes » », écrit-il à Gide, « Nous n'avons plus qu'à dételé. » (18). Martin du Gard est alors convaincu de n'avoir plus rien à dire qui puisse intéresser la jeunesse. Il travaille encore, mais uniquement pour « jouer le jeu », pour ne pas sombrer dans une désorientation totale. En faisant part à Félix Sartiaux de ses doutes quant à la possibilité d'utiliser un jour les notes prises depuis trois ans en prévision de Maumort, il dit :

« Cette pensée ne me désespère nullement. Je m'en fous. Je ne crois ni à mon importance, ni à l'importance même d'un livre de plus ou de moins ! En travaillant ainsi, je jone le jeu, et c'est tout ce qui compte... » (19)

Comment ne pas penser, à ce propos, au Jeu de Cubes des enfants, par lequel Antoine essaie d'expliquer, dans l'*Epilogue*, sa conception de la vie et du monde (20). Roger Martin du Gard avoua lui-même, dans une lettre à son ami Sartiaux, qu'au moyen de cette image il avait « très complètement exprimé [son] point de vue » (21). Mais ce jeu, il ne le joue que sur le plan littéraire; il

(16) Extrait du *Journal* de R. M. G., 30 décembre 1943. (*Souvenirs*, pp. CXXXI-II.)

(17) Georges Sadoul : *Rancontres sous l'occupation avec Roger Martin du Gard*. (*Les Etoiles*, 19 juin 1945.)

(18) Lettre de R. M. G. à Gide, 25 avril 1945. (*Correspondance II*, p. 319.)

(19) Lettre de R. M. G. à Félix Sartiaux, 24 novembre 1943. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 343.)

(20) Voir *Epilogue*, II, pp. 988-89.

(21) Lettre de R. M. G. à F. Sartiaux, 6 octobre 1943. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 330.)

n'accepte de signer aucun manifeste sous prétexte qu'ils sont tous trop engagés politiquement. Quand en 1944, Georges Duhamel voulut le persuader de poser sa candidature à l'Académie, il se heurta à une opposition catégorique; Martin du Gard refusa afin de rester libre, de pouvoir travailler et agir à sa guise, et de demeurer fidèle à lui-même (22).

A la fin de la guerre, il regagne le Tertre — qui a été occupé à différentes reprises — pour classer ses archives, par « souci de ne pas laisser tout en désordre derrière [lui] » (23). Il est d'ailleurs probable qu'il ne persista pas dans sa « toilette posthume » (24) uniquement pour jouer le jeu, car il avait commencé ce travail bien avant, et il le continua de façon intermittente jusqu'à sa mort (25). En dépit du désabusement et du doute, il espérait toujours, malgré lui, que Roger Martin du Gard, écrivain, pourrait assurer à sa personne une présence au-delà de la mort.

Les années de guerre furent pénibles pour les Martin du Gard. Si l'amitié récente du Père Auguste Valensin lui procura un grand réconfort, l'écrivain eut la douleur de perdre, en 1944, son ami Félix Sartiaux; et sa femme était souvent malade. Il fut très peiné aussi d'apprendre que Léopold Chauveau, écrivain et sculpteur, était mort au Tertre où il était arrivé à l'improviste, quelques jours après son départ avec Hélène, en juin 1940. Leur exode vers le Midi fut long et difficile; sa femme, qui venait d'être victime d'un accident, souffrait d'hypertension et son état s'étant aggravé, elle risquait une hémorragie cérébrale. De plus, Martin du Gard n'eut pas la consolation d'avoir près de lui son ami Gide, qui passa une bonne partie de la guerre en Afrique du Nord; en outre les dernières années du conflit furent marquées par l'absence totale de confort et la rareté des aliments.

La remise en ordre du Tertre à la fin des hostilités lui rendit enfin un sentiment de stabilité. Il recommence à travailler *Maumort* d'une façon plus continue et avoue à Gide : « Je travaille avec un constant *amusement*, avec cette délicieuse liberté que me donne l'absence de tout désir de publication ! » (26). A la fin de la guerre, craignant le bloc communiste qui menace l'Europe occidentale, il se croit obligé, par respect de la vérité historique et par honnêteté envers son projet initial (faire de *Maumort* « le testament d'une génération à la veille d'une scission complète entre deux âges ») (27), de faire commencer le Journal du Colonel en 1945 au lieu de 1941.

(22) Lettre de R. M. G. à G. Duhamel, 14 novembre 1944. (*Correspondance II*, p. 542.)

(23) Lettre de R. M. G. à Gide, 6 octobre 1947. (*Correspondance II*, p. 383.)

(24) Lettre de R. M. G. à Roger Froment. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 966.)

(25) Il ressort de sa correspondance avec Gide qu'il procéda à un rangement de ses papiers en 1937-47-50-57-58 au moins.

(26) Lettre de R. M. G. à Gide, 23 août 1948. (*Correspondance II*, p. 421.)

(27) Extrait du *Journal* de R. M. G., 15 avril 1949. (*Souvenirs*, p. cix.)

Cette modification le contraint à ajuster la biographie de chacun des personnages, et en particulier celle de son héros, qu'il doit récrire en entier. Martin du Gard donne parfois l'impression de se complaire à accumuler ainsi des difficultés, pour ne pas devoir affronter la publication d'une œuvre qu'il qualifie lui-même de chimérique.

La menace d'une invasion de la France par l'Union soviétique lui apparaît bientôt d'une évidence terrifiante et cela influence également son attitude devant la mort, car elle seule pourrait lui épargner cette épreuve. Il déclare dans une lettre à Gide, en septembre 1947 :

« Nous allons vers un nouveau déluge, et les quelques survivants de l'arche verront seuls l'arc-en-ciel sur les ruines du monde qui aura été le nôtre. En attendant, pour nous, ténèbres et désolations. Seul espoir : être mort avant l'effroyable culbute. » (28)

Il n'en reste pas moins vrai que si la perspective d'un cataclysme général et imminent lui fait envisager avec plus de calme l'éventualité d'une mort prochaine, l'écrivain ne peut se résigner à l'accepter sous n'importe quelle forme. La peur de la souffrance, de l'affaiblissement général des facultés, capable parfois de pousser un homme peu courageux à se trahir on même à renier sa vie antérieure, ne le quitte pas. Pour lui, il n'existe qu'une forme de mort souhaitable : une mort subite et inconsciente. Quelque temps avant la disparition de son ami Félix Sartiaux, incroyant comme lui, qui était gravement atteint et ne l'ignorait pas, il avait exprimé à Maurice Garnier, beau-frère de Sartiaux, son espoir que l'affaiblissement général du malade atteindrait bientôt son cerveau et le rendrait inconscient, car « A quoi bon l'intégrité d'une intelligence qui n'aide pas à mourir ? ». Et il avait ajouté : « Je souhaite à tous ceux que j'aime l'euthanasie des consciences obscures... » (29). En 1950, après la mort d'Agnès Copeau, la femme de son ami Jacques, qui mourut de façon absolument immédiate et imprévisible, il réitéra cette phrase bien caractéristique et révélatrice de sa peur dans une lettre à Gide : « La mort que je nous souhaite à tous ! Mais le plus tard possible » (30). Cette peur de la mort, au point de désirer expressément une fin inconsciente au lieu d'accepter de mourir lucidement, étonne de la part de l'écrivain, car c'est une attitude qu'on ne lui prêterait pas à la seule lecture de son œuvre.

(28) Lettre de R. M. G. à Gide, 11 septembre 1947. (*Correspondance II*, p. 389.)

(29) Lettre de R. M. G. à Maurice Garnier, 12 février 1944. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 361.)

(30) Lettre de R. M. G. à Gide, 17 mai 1950. (*Correspondance II*, p. 486.)

La mort des autres ou leur comportement devant la mort, occupent constamment l'imagination de l'écrivain. En 1945, lorsqu'un couvreur tomba du toit au Tertre et dut être transporté à l'hôpital dans un état désespéré, Martin du Gard, très sensible aux souffrances et au destin d'autrui, fut très durement secoué. Quelques jours après l'accident, il écrivit à Gide :

« Je ne puis penser qu'à cela. Je n'y suis pour rien évidemment. Mais, tout de même, c'est la conjoncture de la destinée de ce malheureux et de la mienne qui a produit le hasard fatal. S'il n'avait pas rencontré sur sa route le propriétaire d'un toit haut et difficile à réparer, il vivrait encore. » (31)

La chute du couvreur non seulement atteignit l'écrivain dans sa sensibilité, mais encore lui fit voir, une fois de plus, la fragilité de la vie humaine dont la durée semble la plupart du temps dépendre du hasard.

En mai 1949, Gide vient rendre visite à Martin du Gard et à d'autres de ses amis à Nice. Pendant son séjour, il sera atteint d'une crise hépatique très grave qui le contraindra à demeurer quelque temps en clinique où Martin du Gard lui rendra visite. Pour les deux amis, ce contact presque journalier sera peut-être le plus intime, depuis le temps où Gide venait retrouver son ami à Clermont, au moment de la mise en œuvre des *Thibault*. L'écrivain exprima ses sentiments de gratitude dans une lettre adressée à Gide un peu plus tard, en disant que ce séjour les avait « quasi inespérément rapprochés et... rajeunis. » (32). Durant son hospitalisation à Nice, la gravité de son état amena Gide à parler souvent de sa mort, qu'il envisageait avec une totale indifférence. Comme déjà lors de son opération en 1924, et plus tard d'une façon encore plus définitive au moment de sa mort, cette sérénité et ce détachement d'un homme résolument agnostique et qui se savait très gravement atteint, ne manquèrent pas d'impressionner très fortement Martin du Gard et peut-être de calmer aussi quelques-unes de ses appréhensions. Ayant un jour dit à Gide — sans doute pour vérifier si un agnostique pouvait être tenté par un retour à la foi chrétienne au seuil de la mort — : « C'est à des moments comme ceux que vous traversez, qu'il serait merveilleusement consolant de se croire une âme immortelle » (33), il fut ému et certainement rassuré par cette réaction de Gide, qu'il fixa plus tard dans son *Journal* :

« Cher, la notion d'une âme immortelle, l'idée d'une survie quelconque, est littéralement *impensable* pour moi; et de plus en plus, à mesure que je vois venir la fin ! Je ne parviens même pas

(31) Lettre de R. M. G. à Gide, 3 novembre 1945. (*Correspondance II*, p. 334.)

(32) Lettre de R. M. G. à Gide, 19 juin 1949, (*Correspondance II*, p. 451.)

(33) R. M. G., *Notes sur André Gide* (II, 1423.)

à comprendre que ce soit pour tant d'autres un espoir nécessaire. Je n'éprouve vraiment aucun, aucun besoin d'imaginer que tout ne finit pas avec la mort physique. Je suis prêt à disparaître, si le moment est venu. J'ai dit tout l'essentiel de ce que je voulais dire. Et puis voilà... » (34)

L'acceptation tranquille de l'ordre de la nature par un homme qui avait les mêmes convictions que lui, donne un nouvel élan à l'auteur de *Jean Barois* et affermit l'attitude relativement équilibrée à laquelle il était parvenu. Quelque temps après, Gide louera, dans son *Journal*, les bienfaits de son amitié avec Martin du Gard, et ajoutera en parlant de la bonté de son ami : « Non, non ! la religion n'obtient pas mieux, ni si naturellement » (35). Une telle déclaration réjouit l'auteur des *Thibault*, réconforté par l'idée que l'amitié pouvait aider à mourir. Les contacts étroits avec son compagnon lui avaient redonné confiance sur le plan du travail également ; Gide l'avait encouragé et exhorté à poursuivre son œuvre en lui affirmant : « Vous n'avez rien écrit de plus solide et de plus personnel » (36).

Mais, comme toujours depuis la fin des *Thibault*, les moments de répit furent peu nombreux et l'équilibre se trouva vite rompu. La santé de sa femme se délériora et lui-même ne se sent plus très alerte. La mort de son ancien ami du Vieux-Colombier, Jacques Copeau, l'éprouve durement, et sa tristesse se trouve encore accentuée par le regret que Copeau n'ait pas laissé une œuvre écrite, alors qu'il possédait tout ce qu'il fallait pour le faire. Pour Martin du Gard qui avait souvent écouté ses longs monologues, Copeau était un conteur génial, remarquablement doué pour l'invention, l'observation et l'analyse psychologique. Comme dans le cas de ses amis morts pendant la guerre de 1914, le plus profond regret de Martin du Gard est de penser que rien de tout cela n'a été « sauvé du néant » (37). Mais l'épreuve la plus pénible surgit à la fin de novembre 1949. Roger Martin du Gard était parti dans l'après-midi faire ses adieux à un couple de ses amis, et avait laissé à la maison sa femme qui s'appropriait à recevoir une amie. A son retour, il la trouva étendue sur son lit, morte. Elle avait succombé à une crise fulgurante qui avait duré moins de deux heures. Son amie et un médecin assistèrent, impuissants, à son agonie.

Cette rupture subite et brutale après quarante-quatre années d'un mariage relativement uni — malgré les divergences de tempérament et de religion —, laissa l'écrivain complètement désorienté. Hélène Martin du Gard avait été une bonne conseillère pour son mari. Il lui faisait part de ses projets, en discutait avec elle,

(34) Extrait du *Journal* de R. M. G., Nice 1949. (*Correspondance II*, p. 562.)

(35) André Gide : *Journal*, 27 mai 1949. (Tome II, p. 340.)

(36) Extrait du *Journal* de R. M. G., juin 1949. (*Souvenirs*, p. cxi.)

(37) R. M. G. : *Souvenirs*, p. LXXVI.

et lui lisait toujours tout ce qu'il avait écrit. Ils avaient vécu côte à côte pendant toutes ces années; et seuls le *Journal* de l'écrivain et la correspondance avec sa femme révéleront le rôle qu'Hélène Martin du Gard joua dans la création littéraire de son mari.

Jamais auparavant, et avec une telle force, la mort ne signifia pour Roger Martin du Gard l'anéantissement total de l'être. Mais son attitude matérialiste ne change pas pour autant. A aucun moment il n'est tenté d'imaginer sa femme dans un autre monde où il pourrait la rejoindre un jour.

« La mort s'impose, dès qu'elle est là, avec une fulgurante évidence. Tout est fini, consommé, aucun doute possible; [...] Pas plus que vous, je n'ai connu de tentation spiritualiste. [...] Pendant mes veillées du corps d'Hélène, pas un instant la pensée n'est venue m'effleurer que, peut-être, ce n'était pas fini pour toujours; et que peut-être il y avait un « au-delà » où les esprits se retrouvent pour l'éternité. Pas un instant. » (38)

A un autre ami croyant qui l'exhortait à l'espérance, il écrit une lettre encore plus explicite :

« Si je pouvais croire que ma femme survive ailleurs que dans mon souvenir, et continue, de là-haut à veiller sur moi; ou si je pouvais croire que nos « âmes » se rejoindront quelque jour dans une éternité bienheureuse — ce que je vais vous dire va vous sembler monstrueux — mais franchement, cela ne me serait d'aucune douceur, d'aucun secours. C'est une espérance dont je n'ai nullement besoin... La paix dans la souffrance, à laquelle j'aspire, à laquelle je sais et sens que je parviendrai tout seul, par mes propres forces, avec l'aide du temps et de ma vitalité naturelle, c'est au contraire, dans la claire conscience que tout est irrémédiablement fini, que je la trouverai. » (39)

Cependant, malgré son incroyance et son anticléricalisme, le romancier respectera les traditions auxquelles sa femme avait toujours été fidèle; il enverra à ses amis et à ceux de sa femme, une image-memento d'Hélène Martin du Gard, comprenant un extrait d'une lettre testamentaire écrite par sa femme une année avant sa mort, accompagné d'un hommage rédigé par le Père Valensin qui avait été son confesseur (40); de plus, il fera dire des messes d'anniversaire pour le repos de son âme.

Roger Martin du Gard ne cherche pas les consolations spirituelles qui, pour lui, ne sont que de pures spéculations ou des idées

(38) Lettre de R. M. G. à Gide, 29 décembre 1949. (*Correspondance II*, pp. 472-73.)

(39) Lettre de R. M. G. à Henri Chaperon, 2 janvier 1950. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 363.)

(40) Cf. Lettre de R. M. G. à Madame Bussy, 30 novembre 1950, accompagnée d'un exemplaire de l'image-memento. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

forgées de toutes pièces par l'imagination. S'il n'est pas capable de concevoir une âme immortelle, il pense cependant comprendre quel secours peut apporter la religion au mourant. Ainsi, il écrit à Gide :

« J'arrive, en somme, à comprendre assez bien l'apaisement que peuvent ressentir à l'heure du saut dans le Vide, ceux qui sont sincèrement convaincus que le séjour terrestre n'est qu'un passage sur le chemin des béatitudes éternelles. » (41)

Aux yeux de l'écrivain pour qui la mort signifie l'arrêt définitif, ce dernier instant qui replonge l'homme dans son néant prend une telle ampleur qu'il ne comprend pas comment l'homme conscient peut voir venir la mort sans se révolter. Pour cette raison, sa seule consolation en songeant à la mort de sa femme, c'est de penser qu'elle est probablement morte sans savoir que cet instant fatal était venu pour elle. Au moins essaya-t-il de se persuader qu'elle n'avait pas été consciente de sa mort, comme le montre une lettre à Marcel Lallemand, datée du 10 décembre 1949 :

« J'ai cette douceur de penser qu'elle n'a pas compris que c'était la mort : car, son dernier mot, avant de perdre conscience, a été : « Ne me quittez pas avant que Roger ne soit rentré... ». Elle a donc eu peur (follement !) qu'on la laisse seule, mais elle n'a pas vu qu'elle mourait, et qu'elle mourait sans moi près d'elle. » (42)

Certes, cette consolation ne lui est que d'un faible secours face à sa douleur qu'il entend surmonter avec les seuls moyens humains.

L'écrivain se renferme dans sa solitude, refuse toute visite, même de ses amis les plus proches, pour mieux lutter contre son chagrin, et pour tenter de retrouver l'équilibre et la santé morale. Car Martin du Gard, loin de se laisser aller au désespoir lorsqu'un malheur le frappait durement, se confinait dans l'isolement, s'appuyant sur sa force de caractère et son courage pour remonter la pente, coûte que coûte. La solitude, « c'est mon climat naturel », écrit-il à Marcel Lallemand, « Je ne m'en lasse jamais. Et, dans les coups durs, c'est mon unique remède » (43). En agissant ainsi, il a le sentiment de demeurer fidèle à lui-même. Après la mort de sa femme, la retraite lui paraît même comme la marque d'une double fidélité du fait qu'Hélène Martin du Gard était aussi une solitaire, et que depuis qu'ils étaient venus vivre à l'écart à Nice,

(41) Lettre de R. M. G. à Gide, 29 décembre 1949. (*Correspondance II*, p. 473.)

(42) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 10 décembre 1949. (*N.R.F.*, décembre 1958, pp. 1157-58.)

(43) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 4 janvier 1950. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1159.)

leur mariage avait été comme « une juxtaposition de deux solitudes » (44).

Cependant, six mois plus tard, à partir du moment où il quitte Nice pour regagner le Tertre afin d'y passer les mois d'été, l'équilibre relatif qu'il avait atteint se rompt à nouveau. Il s'était préparé à retrouver au Tertre le souvenir de trente années de vie commune, mais il n'avait pas prévu qu'il rencontrerait partout des traces du séjour que sa femme y avait effectué seule, l'été précédent, quelques mois avant sa mort; elles l'émeuvent bien davantage que le fait de penser à ses restes, inhumés au cimetière de Cimiez, à Nice. « C'est peu de chose », écrit-il à Gide, « mais cela ravive sans cesse le sentiment du « jamais plus »... » (45). Il se consacre néanmoins au classement des papiers que sa femme accumulait depuis quarante ans dans cette maison où elle avait toujours pensé mourir. Roger Martin du Gard ne peut se défendre de l'impression de faire un travail de « fossoyeur » et est poursuivi par « un pénible sentiment à la fois de pitié et de sacrilège » (46). Cette épreuve le décide probablement à mettre en ordre ses propres papiers, car il écrit encore à Gide :

« Je veux aussi profiter de ce séjour pour inventorier mes cartons, bourrés de paperasses, de documents, de notes, de souvenirs, de lettres, etc..., dont beaucoup n'ont aucun intérêt, et dont quelques-uns en ont trop pour que je les abandonne au hasard. » (47)

Depuis presque un an déjà il ne tenait plus son *Journal* de façon régulière : « Vivre me fatigue beaucoup plus qu'autrefois » y avait-il écrit le 20 juillet 1949; « Noter les incidents de mon existence ? A quoi bon ? Pour m'en souvenir ? Mais je n'ai plus assez d'années à vivre pour avoir un grand intérêt à me souvenir... » (48) et après la mort de sa femme, il l'abandonna définitivement. Les années qui lui restaient à vivre furent toutes orientées vers sa fin prochaine. La perte de sa femme avait été une nouvelle occasion de réfléchir à la mort sous tous ses aspects, et l'avait privé d'un support solide, d'un parapet qui le protégeait du vertige de la fin. A l'avenir, il sera encore plus vulnérable, et la pensée de la mort, de sa mort, ne le quittera plus.

(44) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 4 janvier 1950. (*N. R. F.*, décembre 1958, p. 1159.)

(45) Lettre de R. M. G. à Gide, 14 juillet 1950. (*Correspondance II*, p. 494.)

(46) Lettre de R. M. G. à Gide, 9 avril 1950. (*Correspondance II*, p. 477.)

(47) Lettre de R. M. G. à Gide, 14 juillet 1950. (*Correspondance II*, p. 494.)

(48) R. M. G. : *Souvenirs*, p. cxlii.

CHAPITRE V

La mort de Gide et du père Valensin, et l'adaptation à la mort (1950-1956)

« Je sens approcher la fin et je m'installe un petit « chalet » dans la bruyante forêt du monde pour attendre cette fin et l'accueillir. »

(R.M.G. à M. Lallemand, 20 mai 1950).

A partir de 1950, il sent qu'il arrive au dernier palier de son existence. C'est à cette époque que l'influence de la créature sur son créateur et le lien profond entre l'auteur et son personnage deviennent le plus apparents. Les multiples analogies entre les derniers mois d'Antoine et les dernières années de Roger Martin du Gard donnent l'impression que le personnage s'imposa progressivement à l'auteur, lui faisant subir l'envoûtement d'une destinée déjà vécue. La création artistique a modelé la vie de celui dont elle était issue. Ainsi, l'auteur des *Thibault* se trouve à peu près dans la même situation qu'Antoine, à la clinique des gazés, et il traversera au ralenti les mêmes étapes que son personnage dans sa progression vers une mort inéluctable.

Désormais, l'existence du romancier sera conditionnée par l'idée de sa mort prochaine; et peu à peu, il se détachera de la vie pour mieux préparer sa fin. Il écrit à Marcel Lallemand :

« Tout ça est très simple !

Il y a que je vieillis, que mes activités se réduisent, que je me retire du monde un peu plus chaque jour. Depuis mon deuil, j'ai du mal à m'intéresser à autre chose qu'à mon propre sort. [...]

Mes amis, dit le solitaire,

Les choses d'ici-bas ne me regardent plus... » (1)

(1) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 20 mai 1950. (V. R. F., décembre 1958, p. 1160.)

Son détachement, dépourvu de toute rancune et de toute morbidité, lui apparaît comme une réaction toute naturelle, car il sent bien, pour l'avoir éprouvé à travers ses personnages, que « l'anneau » va « se boucler » (2). Martin du Gard finit par arriver à une forme d'acceptation, après avoir craint la mort pendant si longtemps; elle continue à imprégner toutes ses pensées, mais ne le révolte plus autant qu'autrefois.

« Je souhaite à tous ceux que j'aime de connaître, à leur heure, cette quiétude, avant le grand Repos; de ne pas vieillir insatisfaits et désaxés, en proie à des vouloirs qui dépassent leurs possibilités. » (3)

Ainsi, l'évolution de l'attitude du romancier, qui finit par surmonter partiellement sa peur de la mort, l'acceptant comme un phénomène naturel à la fin de sa vie, se situe aux antipodes de celle d'un Julien Green par exemple, pour qui la crainte de la mort vient avec l'âge. « car », écrit-il dans son *Journal*, « la jeunesse ne croit pas à la mort » (4), tout comme Malraux fait dire à Perken, dans *La Voie Royale*, « on ne sait pas ce qu'est la mort quand on est jeune... » (5). Aux yeux de Martin du Gard, par contre, « seuls les jeunes craignent la mort (lui donnent une importance) » (6). L'écrivain, évidemment, généralise à partir de son propre cas, ayant craint la mort surtout dans sa jeunesse; ce n'est qu'à dater du moment où l'auteur des *Thibault* a la satisfaction de laisser derrière lui une œuvre importante, qu'il peut envisager la mort avec un certain apaisement.

La pensée que son œuvre publiée a suffisamment d'envergure, lui permet probablement d'abandonner avec moins de regret, le *Colonel de Maumort*, œuvre à laquelle il travaillait depuis bientôt dix ans, mais dont les proportions l'effrayaient de plus en plus :

« Je me dis souvent que j'ai passé l'âge des grandes entreprises. En vieillissant, je suis sujet à une sorte d'agoraphobie, et les espaces illimités des *Souvenirs* de mon Colonel me donnent le vertige... » (7)

Il est vrai que Roger Martin du Gard semblait proclamer parfois qu'il s'était détourné de toute son œuvre parce qu'elle n'aurait pas d'intérêt pour l'humanité future, par exemple, lorsqu'il

(2) R. M. G. : *Jean Barois*, (I, 464.)

(3) Lettre de R. M. G. à M. Lalloumand, 20 mai 1950. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1161.)

(4) Julien Green : *Journal VIII. (Vers l'Invisible)*, 25 juillet 1960, p. 213.)

(5) André Malraux : *La Voie Royale*, p. 53.

(6) Propos de R. M. G., tirés du *Journal* d'André Brincourt. (*Figaro Littéraire*, 30 août 1958.)

(7) Lettre de R. M. G. à Gide, 11 mai 1950. (*Correspondance II*, p. 483.)

accueillit comme le jugement de la postérité l'étude sévère que Claude-Edmonde Magny lui avait consacrée :

« C'est un bel éloge funèbre, qui suit une exécution capitale. Me voilà prévenu : je comparaitrai les mains vides, en somme, au Tribunal de la postérité. J'assiste à mon enterrement : Gaëtan Picon s'était déjà chargé des fleurs et couronnes... [...] Tout cela correspond trop bien à ce que je pense moi-même, [...] pour que j'en sois affecté. » (8)

Mais il ne faut pas voir là autre chose qu'une boutade, car, un mois après, passant son été au Tertre pour ranger et classer ses papiers posthumes, il écrit à Gide : « Je ne sais si je reviendrai au Tertre. Je veux y laisser les choses à peu près en ordre et mettre à l'abri ce qui doit être conservé » (9). Cette attitude n'est point celle d'un homme qui a perdu toute sa confiance dans la valeur de ses écrits. Certes, il douta parfois de l'avenir de l'humanité, et l'espoir qu'il mettait en son œuvre s'en trouvait diminué, mais son pessimisme réfléchi fut toujours tempéré par un optimisme spontané; l'alliance de ces deux tendances opposées constituant un des traits marquants de sa personnalité.

Cependant, malgré son air affranchi vis-à-vis de la mort, la pensée de celle-ci ne le quitte jamais; et, toujours prisonnier de ses personnages, il se sent parfois poursuivi par le spectre du revirement ultime de Barois. La lettre qu'il écrit à son ami Gide à la fin de l'année 1949 est, à cet égard, très significative, car Martin du Gard y avoue son caractère de « peureux » devant la pensée du néant, et sa crainte que la maladie et l'affaiblissement général ne l'amènent à chercher un refuge et une consolation (10). Pour cette raison, il garde bien en vue le moulage de l'*Esclave enchaîné* de Michel-Ange, un héritage de Marcel Hébert, qui déjà dans *Jean Barois*, représentait, pour son héros, le symbole de l'affranchissement incomplet. Toutefois, dans l'esprit de l'auteur, ce moulage prend un autre sens et devient un rappel de la défaillance suprême de Barois, « une sorte de talisman qui communique à l'homme affranchi la force de résister à toute « défaillance » que pourrait amener la vieillesse, avec la maladie et la diminution tragique des énergies » (11).

D'autres événements affaibliront cependant chez Martin du Gard cette crainte des conversions *in extremis*, et en particulier, la mort sereine et sans défaillance de son ami, André Gide. Les deux écrivains se connaissaient depuis presque quarante ans et

(8) Lettre de R. M. G. à Gide, 9 juin 1950. (*Correspondance II*, p. 487.)

(9) Lettre de R. M. G. à Gide, 14 juillet 1950. (*Correspondance II*, p. 494.)

(10) Voir la comparaison entre R. M. G. et Jean Barois, dans la Troisième Partie de cette étude, pp. 158-59.

(11) R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 359.

l'amitié qui les liait n'avait fait que grandir avec les années. L'âge, la maladie, la situation dans laquelle ils s'étaient trouvés après le conflit général, les avaient rendus encore plus solidaires. Ils se sentaient de la même race et de la même époque, malgré leur différence d'âge, et l'un comme l'autre concevait mal cette fin de vie sans la chaude compréhension de celui qui avait été le témoin de ses tourments intérieurs et, pour Martin du Gard, de l'édification de son œuvre. « J'imagine mal ce que deviendrait la fin de ma vie sans notre amitié » (12), écrivit Roger Martin du Gard à Gide qui, deux ans auparavant, après son séjour à la clinique du Belvédère à Nice, avait déjà proclamé hautement tout le réconfort que lui apportait cette amitié : « Je ne sais si jamais dans le passé je pus sentir mieux l'ineffable bienfait de l'amitié » (13). La mort de Gide marque comme un temps nouveau dans la vie de Martin du Gard, mais en même temps elle le rassure et le prépare à sa fin, en lui montrant qu'un homme né chrétien et devenu agnostique, peut très bien mourir sans se renier.

Roger Martin du Gard assista aux derniers instants de son ami, et l'on peut même penser, comme le suggère Jean Delay, qu'il l'aidera à mourir dignement (14). Etant arrivé quelques jours avant la mort de Gide pour répondre aux vœux de son vieil ami qui le réclamait près de lui, ce qui le frappa le plus, ce fut le calme absolu du mourant, une sérénité dont toute révolte était absente, « une sorte d'abandon aux lois naturelles » (15), dont Elisabeth Herbart avait déjà parlé dans une lettre à l'auteur des *Thibault*, quelques jours auparavant : « Il ne souffre pas et sent qu'il s'éteint. Il voudrait, quand il est lucide, en finir, et comment ne pas le souhaiter aussi pour lui » (16). Au médecin qui lui demanda s'il souffrait, Gide répondit : « Ah-so-lu-ment pas » (17). Sa mort, survenue le soir du 19 février 1951, après trois jours d'inconscience, fut des plus douces, et Roger Martin du Gard la décrivit ainsi à son amie, Madame Bussy :

« Je dis : « il a cessé de vivre », parce que sa fin a été si lente, si progressive, si douce, qu'il n'est pas « mort », comme le diront les journaux, mais qu'il s'est insensiblement « éteint » : et l'infirmière elle-même, malgré son habitude de la mort, a hésité un long moment avant d'affirmer que, cette fois, ce pouls imperceptible avait enfin cessé de battre. » (18)

(12) Lettre de R. M. G. à Gide. (Citée par Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 114.)

(13) André Gide : *Journal*, 27 mai 1949, tome II, p. 340.

(14) Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 114.

(15) Lettre de R. M. G. à Janie Bussy, 17 février 1951. (*Correspondance II*, annexe, p. 570.)

(16) Lettre d'Elisabeth Herbart à R. M. G., 12 février 1951. (*Ibid.*, p. 568.)

(17) Lettre de R. M. G. à Janie Bussy, 17 février 1951. (*Ibid.*, p. 569.)

(18) Lettre de R. M. G. à Mme Bussy, 20 février 1951. (*Ibid.*, p. 570.)

Ainsi, l'auteur des *Thibault* fit l'expérience, importante pour lui, que l'homme pouvait mourir sans douleur physique, sans crainte, et surtout, en sachant parfaitement se passer de Dieu. Pour Roger Martin du Gard qui n'avait pas la foi, mais qui éprouvait malgré tout un besoin de croire en quelque chose, la tranquillité de Gide s'expliquait par la confiance qu'il devait avoir en l'avenir de son œuvre. Ce qu'il dit à ce sujet à Jean Delay est en même temps un reflet de son propre credo :

« Gide a gagné sa partie. Son œuvre vivra, et il le savait. Cette croyance d'un écrivain dans la survie de son œuvre, c'est un peu ce qu'est pour un chrétien la croyance en l'immortalité de l'âme. » (19)

Martin du Gard, qui se sentait par tant de côtés pareil à son ami, lui fut particulièrement reconnaissant de cette mort admirablement sereine et fidèle à ce qu'il avait toujours été. Le soir même, il consigne dans son *Journal* :

« Le calme de cette fin est bienfaisant; ce renoncement, ce consentement exemplaire aux lois naturelles, sont contagieux. Il faut lui savoir un gré infini d'avoir su mourir aussi bien. » (20)

Ayant été si sensible à l'effet produit par cette mort totalement laïque, Roger Martin du Gard ne peut supporter l'idée que le souvenir en soit faussé pour des raisons religieuses. Ainsi s'explique que cet homme, naturellement compréhensif et tolérant, s'insurge vigoureusement contre les obsèques religieuses de Gide. Ce dernier n'ayant pris aucune disposition concernant son enterrement, ses héritiers avaient en effet cru bon d'avoir recours à un pasteur. Lorsque Martin du Gard se rendit compte du véritable caractère de l'inhumation, sa colère éclata :

« Ces obsèques religieuses de Gide, c'est un scandale, c'est la négation même de tout ce qu'il a été, de tout ce qu'il a représenté. C'est une trahison. » (21)

Après l'enterrement, il n'hésita pas à faire une scène publique à la famille et au pasteur pour exprimer son indignation devant cette cérémonie diffamatoire. L'écrivain ne fut pas seulement outré de voir que l'on bafouait ce à quoi il tenait tant personnellement — la mort laïque dans la fidélité à soi —, son *Jean Barois* l'avait aussi particulièrement sensibilisé à ce problème des trahisons familiales.

(19) Propos de R. M. G., rapportés par Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 113.

(20) Extrait du *Journal* de R. M. G., 19 février 1951, dans *Notes sur André Gide*. (II, 1423.)

(21) Propos de R. M. G., rapportés par Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 113.

C'est pour cela sans doute, qu'au cours de la semaine qui suivit l'enterrement, il arriva chez le professeur Delay avec un document de Gide à la main (22), document daté de 1932, et sur lequel on pouvait lire entre autres : « je ne veux aucune manifestation religieuse. Je veux des obsèques strictement civiles et intimes » (23). Comment ne pas penser au testament de Barois et à sa destruction après la mort de son auteur ? Si l'on peut argumenter que Barois, finalement, mérite un peu son sort, s'étant lui-même renié en adhérant de nouveau aux sacrements de l'Eglise, Gide, lui, resta le même jusqu'au bout ; Martin du Gard pensait qu'on se devait de reconnaître et d'accepter sa mort athée et tranquille.

C'est ce qui le fera s'indigner une seconde fois lorsque, quelques mois plus tard, paraîtra un article de François Mauriac qui donnait une interprétation religieuse à l'une des dernières phrases de Gide, rapportée par Jean Delay : « C'est toujours la lutte entre le raisonnable et ce qui ne l'est pas » (24). Mauriac y discernait l'expression d'une lutte tragique « entre la Raison et la Foi », engendrée par la grâce :

« Dans la perspective chrétienne, à quel autre moment les êtres de déb, comme était Gide, pourraient-ils être sauvés... sinon à cette heure dernière où le souffle leur manque, où ils n'ont même plus la force de dire non, où il ne leur reste même plus les quelques secondes nécessaires pour revenir sur le faible oui qui leur a échappé peut-être et dont l'Amour éternellement se contentera ? » (25)

Cette nouvelle et fausse interprétation décide Roger Martin du Gard à rompre avec son habituelle discrétion dictée par son désir de ne pas se mêler aux discussions polémiques, et il proclame publiquement son exaspération. Après avoir dénoncé ceux qui cherchent à propager de « pieuses légendes » au sujet des morts, il tente à son tour d'expliquer la phrase ambiguë de Gide qui, selon lui, « n'a rien de sybillin et n'est chargée d'aucun sens mystique » (26). Elle n'exprime qu'une oscillation normale entre la soumission raisonnable à l'inévitable et l'angoisse de quitter ce monde tant aimé, ainsi que ses amis.

« Tantôt, comme s'il nous prenait à témoin de son acception sercine, il nous considérait avec une extrême gravité, remuait affirmativement la tête, et murmurait : « c'est bien... c'est très

(22) Cf. Jean Delay : *Introduction à la Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 113.

(23) R. M. G. : *Notes sur André Gide*. (II, 1401.)

(24) Jean Delay : *Dernières années*. (N.R.F., Hommage à Gide, novembre 1951, pp. 369-70.)

(25) François Mauriac : *Une parole de Gide mourant*. (*Le Figaro*, 27 novembre 1951.)

(26) R. M. G. : *Sur la mort d'André Gide*. (*Le Figaro Littéraire*, 5 janvier 1952.)

bien... » (ce qui signifiait : « Vous voyez, tout est tel que je l'ai souhaité; j'ai gardé ma connaissance, j'assiste à ma fin... Et cela, sans révolte. Je me sou mets *raisonnablement* à l'Inéductable ! »). Tantôt, cédant à l'émotion, à l'amitié, il levait jusqu'à nous un regard brouillé de larmes, non pas angoissé, mais bouleversé de tendresse; et la faible pression de ses doigts sur notre main disait clairement : « Je vous aime tous... Ah ! qu'il m'est dur de vous quitter... Qu'il m'est cruel de penser que maintenant tout est fini !... » (27)

Il ne nous appartient pas d'essayer de trancher le problème soulevé par la discussion sur le sens des dernières paroles de Gide, analysé d'ailleurs de façon admirable par Robert Mallet (28), car toute interprétation n'aboutirait qu'à des conjectures; mais cette polémique est intéressante en ce sens qu'elle éclaire le caractère de Martin du Gard. Pour faire contrepoids à la crainte des « défaillances suprêmes », l'auteur de *Jean Barois* avait besoin d'une mort sans foi, mais paisible et naturelle comme celle de Gide, pour se prouver qu'il était possible de franchir le dernier cap sans pour autant renier sa vie.

Martin du Gard était, comme son ami, agnostique depuis longtemps; mais si Gide se contentait d'affirmer qu'il n'éprouvait tout simplement pas le besoin de croire et que l'hypothèse d'un au-delà lui paraissait une chose impensable, l'agnosticisme de l'auteur de *Jean Barois*, au contraire, avait presque le caractère d'une foi — comme s'il voulait confirmer cette phrase mise dans la bouche de Jean Barois : « Le besoin de croire à quelque chose !... Ce besoin-là est en nous comme le besoin de respirer » (I, 502). Etant convaincu de l'inexistence d'un autre monde, il ne pouvait comprendre comment d'autres s'obstinaient à y croire, et dénonçait ceux qu'il qualifiait d'« amateurs de conversions *in extremis*... » (29). Il est assez curieux de constater qu'il s'acharna autant que ses adversaires chaque fois qu'il s'agit de défendre le caractère laïque d'une mort, dont il n'avait parfois en lui-même que des échos. Lorsque un jour Robert Mallet lui demanda comment il pouvait avoir une telle certitude d'être du bon côté, il répondit : « Moi, j'ai besoin de ne pas douter quoi qu'il m'en coûte » (30). Cet aveu explique bien la véhémence de ses prises de position au sujet de la mort de son ami intime, car cette mort lui apparut comme un modèle à suivre lorsque son tour viendrait.

(27) R. M. G. : *Sur la mort d'André Gide*, (*Le Figaro Littéraire*, 5 janvier 1952.)

(28) Robert Mallet : *Une mort ambiguë*, pp. 165 à 176.

(29) Lettre de R. M. G. à Julien Green, 27 août 1947. (*Correspondance II*, annexe, p. 563.)

(30) Propos rapportés par Robert Mallet : *Hommage à Roger Martin du Gard*, (O.R.T.F., L.P. 25 661.)

Pour bien faire comprendre ce qu'a été son amitié pour Gide, comment ce dernier envisageait la vie et la mort, Roger Martin du Gard passera quelques mois à rédiger, à partir de son *Journal* et des lettres échangées avec son ami, ses importantes *Notes sur André Gide*. Tous ces mois vécus dans l'intimité du souvenir de son vieil ami, et la participation aux polémiques qui suivirent sa mort, lui donnent l'impression que des années se sont écoulées depuis le départ de Gide, et que tout ce temps n'a été qu'une longue méditation sur sa propre mort (31).

En effet, la mort de Gide frappa durement Martin du Gard, déjà accablé par la maladie; il se sentit plus vieilli que jamais, et les désavantages de l'isolement et de la solitude auxquels il était resté jusqu'ici insensible, commencèrent à se manifester. L'année 1953 semble marquer un temps de profond découragement et presque de désespoir dans la vie de l'écrivain. Il perd de plus en plus le goût de vivre, et confie à son ami, le docteur Froment, qu'il éprouve « une sorte d'*inappétence* à vivre, bien étrange, bien nouvelle en lui » (32). Il se désintéresse de tout, même de la littérature et de l'avenir de l'humanité qui d'ailleurs ne lui inspire pas suffisamment confiance pour qu'il désire vivre plus longtemps. Tout cela contribue à le détacher de la vie et à lui faire souhaiter une fin prochaine.

« On en arrive vite, non pas à désirer mourir — l'agonie reste une redoutable inconnue — mais à souhaiter *sincèrement* la fin, la baisse du rideau, le néant paisible, le grand sommeil... » (33)

Il ne se laisse pas tromper cependant par des expressions comme « le néant paisible » et « le grand sommeil », qui au fond ne sont pour lui que des euphémismes cachant une réalité bien plus prosaïque dont le mort ne peut plus avoir conscience.

« Absurde, d'aspirer au merveilleux repos du néant, puisque, ce qui attend [le vieillard] ce n'est pas la douceur d'une paix éternelle, c'est l'*inconscience*. Les transformations chimiques, le retour de la matière aux germinations éternelles, s'opéreront sans que le mort en ait même notion... Cette « paix de la mort » dont on parle depuis des millénaires, c'est une vue de l'esprit, c'est essentiellement une vue de vivant. » (34)

Si Martin du Gard sembla parvenir, avec l'âge, les déceptions, et les deuils, à maîtriser son angoisse devant ce retour à l'incons-

(31) Lettre de R. M. G. à Madame Bussy, 19 février 1952. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

(32) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 16 mars 1953. (*N.R.F.*, décembre 1953, p. 972.)

(33) Lettre de R. M. G. à Jean Denoël, 3 mai 1953. (Citée par R. Rohdoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 375.)

(34) Note inédite de R. M. G. (Manuscrit Roger Froment.)

science finale, il continua cependant à craindre les affres de la maladie et de la douleur qui accompagnent le plus souvent les derniers instants de la vie. « J'ai grand peur de la souffrance », écrit-il au docteur Froment, « mais nullement du non-être » (35). Et quelques mois plus tard, il avouera encore à cet ami :

« Cette pensée de la décrépitude physique et intellectuelle, liée à celle de la fin, je l'accepte sans pathétique et sans que cela soulève pour moi, agnostique, le moindre problème. Si je connais des heures d'angoisse, ce n'est pas l'idée de la mort qui me les inspire; mais seulement la perspective des maladies mortelles, des souffrances probables, des lentes agonies, de tout ce qui précède et accompagne généralement « le retour aux germinations éternelles ». » (36)

Roger Martin du Gard fut souvent poursuivi par l'idée du suicide à cette époque, comme en font foi de nombreuses lettres et confidences, mais la peur de manquer son coup et de souffrir l'empêchèrent d'agir. Lorsque André Brincourt lui demanda pourquoi les personnes âgées ne se suicident pas, il alléguait le « manque de courage » et « la laideur et le ridicule de ces morts-là », puis ajouta :

« Je suppose qu'après avoir avalé un tube de gardénal on doit courir dans l'appartement les doigts dans la gorge pour dégobiller... Ce sont ces choses-là qui vous retiennent, mourir avec des gestes grotesques. Les gens âgés ont un sens plus aigu du ridicule. » (37)

Ne pouvant plus compter sur une amélioration de son état, regrettant parfois les temps meilleurs, il avouera encore à André Brincourt que ce qui tournait désormais dans sa tête c'était « la ronde des « jamais plus » » (38). La pensée de la mort s'infiltra dès lors avec une telle acuité dans sa vie qu'elle lui enlève presque tout son sens.

« La mort est là, inéluctablement plantée au bout du chemin, et elle nous nargue : Impossible de penser à elle, sans apercevoir aussitôt le néant de nos efforts, la grande et inutile et absurde illusion qu'est la vie. » (39)

(35) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 16 mars 1953. (N.R.F., décembre 1958, p. 972.)

(36) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 1953. (N.R.F., décembre 1958, p. 972.)

(37) André Brincourt : *Rencontre avec Roger Martin du Gard*, le 5 mars 1953. (*Le Figaro Littéraire*, 30 août 1958.)

(38) *Ibid.*

(39) Note inédite de R. M. G. (Manuscrit Roger Froment.)

Tout ce qui avait donné un sens à sa vie — son œuvre, une certaine droiture d'esprit — lui paraît dérisoire à la pensée de sa mort prochaine.

Si la mort de Gide avait été une étape importante dans l'apprentissage de la mort, celle du Père Valensin aura aussi un effet apaisant sur les appréhensions de Roger Martin du Gard. C'est au cours de l'année 1940 qu'il avait rencontré, à Nice, le Père Auguste Valensin, un jésuite, qui devint le confesseur de sa femme; l'amitié entre ces deux hommes de croyances diamétralement opposées s'était vite développée et n'avait fait que grandir avec les années. L'écrivain admirait l'ouverture d'esprit du prêtre, l'équité de son jugement, et aussi sa bonté et sa tolérance. « Je vois maintenant très souvent ici ce charmant P. Valensin », écrivait-il à un ami, « esprit fin et libéral, d'une foi profonde, mais discrète et fort compréhensive, et qui est devenu pour moi un véritable ami... » (40). En effet, ils se rencontrèrent de plus en plus souvent, et le Père vint passer au Tertre ses vacances, qui étaient d'ailleurs de véritables séjours de travail. Le Père Valensin, ayant promis qu'il n'essayerait jamais de convertir son ami, même sur son lit de mort, ne manqua pas de s'attirer la confiance de l'agnostique qu'était Martin du Gard. Sans doute ce jésuite fut-il pour quelque chose dans l'assouplissement progressif de l'attitude anticléricale de l'écrivain au cours des dernières années de sa vie.

Si les deux hommes apparemment si différents s'étaient immédiatement sentis de « plain-pied » (41), ce ne fut pas seulement à cause de l'intérêt qu'ils portaient à la littérature; ils partageaient aussi une même préoccupation, celle de la mort. Mais si l'un craignait la mort parce qu'elle équivalait à l'anéantissement de l'être, l'autre, au contraire, l'attendait sans appréhension car elle était le tremplin d'accès à la vraie vie. Au Père Valensin, que « la pensée de la mort ne [...] quittait pas » (42), au point que, « dès sa jeunesse, l'optique de l'éternité avait orienté son choix » (43), la vie semblait « comme l'aventure d'une heure qui n'a de sens qu'en fonction de l'éternité qu'elle prépare » (44). C'est donc dire l'ardeur et l'intensité de la foi qui l'animait. Il avait une telle espérance en l'au-delà et une telle envie de rencontrer son Dieu face à face, que la mort lui apparaissait même comme une chose désirable. Ainsi, pouvait-il écrire, en 1938 :

« Sois donc bénie, ô Mort ! tu es Celle qui doit me parfaire, me changer définitivement en moi-même, et qui déjà maintenant

(40) Auguste Valensin, *Textes et documents inédits*, p. 342.

(41) *Ibid.*, p. 347.

(42) *Ibid.*, p. 356.

(43) *Ibid.*

(44) *Ibid.*

alourdit en secret mes actes les plus simples d'un poids de grâce et de gloire ! » (45)

En décembre 1953, le Père Valensin fut atteint d'un infarctus du myocarde qui l'emporta en cinq jours. La nouvelle et le message que le prêtre avait tenu à lui faire parvenir, au seuil de la mort, bouleversèrent Martin du Gard. Pour le Père Valensin, ses derniers jours furent des moments de joie. Lorsque, deux jours avant la fin, on l'informa de la gravité de son état, il s'écria : « Mais c'est parfait ! Confessez-moi tout de suite et donnez-moi l'Extrême-Onction. » (46). Et il loua Dieu de lui accorder une telle mort au moment où il avait le sentiment d'avoir non seulement accompli sa tâche, mais aussi son œuvre personnelle.

« C'est la joie. J'ai fini mon œuvre... Le livre pour le P. Albert est terminé; mon étude sur Dante aussi. C'est bien. Je ne retrouverai jamais des conditions de mort pareilles, en pleine conscience... Mon Dieu, merci ! » (47)

Malgré son bonheur d'aller bientôt à la rencontre de son Dieu, il pensait sans cesse aux autres : à sa communauté, à ses amis, et à Roger Martin du Gard, à qui il destinait ce message : « S'il n'assiste pas à ma mort, dites-lui que je suis mort avec conscience et dignité, comme Gide » (48). Le prêtre, qui connaissait l'admiration de l'écrivain pour la mort de Gide, voulut sans doute lui montrer qu'un croyant pouvait aussi mourir paisiblement et dans la fidélité à soi.

Il n'est pas exagéré de dire que cette mort fut plus sereine encore que celle de Gide, car c'est dans la joie que le Père Valensin l'accueillit, une joie qui ne saurait être partagée par quelqu'un pour qui la mort est un retour au néant. Roger Martin du Gard s'en rendait d'ailleurs bien compte puisqu'il dit à Robert Mallet : « Je préfère le malheur d'être lucide au bonheur d'être aveuglé » (49). Pour lui, une foi sans bornes comme celle de son ami jésuite était une illusion; et parce qu'il n'avait pas fait l'expérience de la foi, il ne parvenait pas à comprendre comment on pouvait accepter de se laisser ainsi duper. Cependant, la fin lucide et sereine de quelqu'un qui avait son estime était pour lui un événement d'une telle importance qu'il ne put s'empêcher de l'admirer. Dès lors, la mort du Père Valensin, après l'avoir bouleversé et amputé de « la

(45) *Auguste Valensin, Textes et documents inédits*, p. 356.

(46) *Ibid.*, p. 362.

(47) *Ibid.*, p. 363.

(48) Lettre inédite de R. M. G. à Madame Bussy, Noël 1953. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

(49) Robert Mallet : *Hommage à Roger Martin du Gard*. (O.R.T.F., L.P. 25 661.)

dernière grande et vivante amitié de sa vie » (50), prit la valeur d'un exemple, non pas dans son aspect métaphysique, certes, mais dans la plénitude de l'acceptation. Immédiatement après avoir appris la nouvelle, il écrivit à une amie :

« Ce que vous m'écrivez ce matin me bouleverse profondément. Ce dernier message du Père, cette pensée pour moi, associée au souvenir de Gide, cette admirable sérénité au seuil d'une mort si consciente... [...] *Quel exemple !* Ah ! puisse cet exemple nous être présent, au moment fatal, nous aider, nous *forcer* à être digne de ce Grand Ami !... » (51)

Dès son retour à Nice, Roger Martin du Gard plaça la photo du Père Valensin à côté de celle de Gide, devant son lit « pour que la pensée de leur mort *exemplaire* », se plaisait-il à dire, « puisse l'aider un jour à mourir avec la même dignité » (52). Faisant pendant à *l'Esclave enchaîné*, elles lui rappelaient que l'homme peut accepter dignement la mort et même l'accueillir sans être assailli par la peur comme Barois. Sur un des murs de sa chambre à coucher, figurait en outre une photo retouchée et montée sur un fond noir du célèbre *Squelette* de Ligier-Richier qui se trouve à Bar-le-Duc. D'un réalisme atroce, ce squelette, représentant un mort en décomposition, devait rappeler à Martin du Gard la vanité des ambitions humaines en lui montrant ce que devenait en fait l'homme après sa mort. C'est sans doute en cultivant cette « optique de la mort » que Roger Martin du Gard arrivait le mieux à l'accepter comme un phénomène naturel et commun à tous les hommes.

Cependant, la préparation à la mort ne s'est pas accomplie uniquement dans le domaine moral. Sur le plan physique aussi, l'écrivain devra s'habituer à l'approche de la fin, étant accablé de phlébites successives qui nécessitent parfois des séjours à l'hôpital, et rendu souvent apathique par les quantités énormes de médicaments qu'il absorbe (53). L'état de sa santé ne manquera pas d'influer sur le goût de vivre de l'auteur, et établira comme un écran autour de lui. Même la mort d'amis assez proches ne le tourmente plus autant qu'autrefois. Souvent même, il envie leur sort. En rappelant la mort du Père Valensin à un ami, il écrit : « Je l'envie d'en avoir fini de vieillir » (54) ; phrase qui caractérise son découragement devant les maux de la vieillesse et son désir

(50) Lettre de R. M. G. à D. B. (*Auguste Valensin, Textes et documents inédits*, p. 348.)

(51) Lettre de R. M. G. à une amie, 31 décembre 1953. (*Ibid.*.)

(52) *Auguste Valensin, Textes et documents inédits*, p. 348.

(53) Ce fait est attesté par la correspondance de cette époque, et par ses amis.

(54) Lettre de R. M. G. à Henri Chaperon, 7 février 1954. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 373.)

de disparaître bientôt. Au milieu de difficultés familiales de toutes sortes, seules le rattachent encore à la vie l'amitié et la tendresse de quelques amis de longue date et de ses petits-enfants, Daniel et Annique de Coppet (55), ainsi que les objets qui l'entourent et auxquels il a toujours attaché beaucoup d'importance.

En 1955, la préparation de ses *Œuvres complètes* et la rédaction de ses *Souvenirs* ramènent l'écrivain, pendant plusieurs mois, à une activité littéraire plus intense. Cette rédaction, en particulier, le passionne au dire de ses amis et lui procure beaucoup de joie. Mais une fois le travail terminé, il est vite repris par sa vieille obsession de la mort. Quand on lui parlait de cette belle édition de La Pléiade, tantôt il la qualifiait de « monument funéraire prématuré » (56), tantôt il exprimait son sentiment d'assister à ses propres funérailles, où les journaux couvraient son cercueil de fleurs et prononçaient des oraisons funèbres (57); ou encore il proclamait : « Je me fiche de tout cela. Je suis maintenant dans l'antichambre, avant la fin » (58), revenant ainsi à l'attitude caractéristique de sa vieillesse : l'attente, dans « l'optique de la mort ».

(55) Cf. Lettre de R. M. G. à Madame Bussy, 27 décembre 1954. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

(56) Propos tenus à Henry Mallerich de Nice (*Le Match*, fin août 1958.)

(57) Cf. Lettre de R. M. G. à Madame Bussy, 7 janvier 1956. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

(58) Henri Chaperon : *Bulletin de la Société littéraire des P.T.T.*, juin 1959.

CHAPITRE VI

La préparation de sa vie posthume; la mort (1956-1958)

« Au soir de sa vie, vient un moment où l'homme a comme une révélation de sa fatigue de vivant. Plus ou moins confusément, il a conscience d'avoir fait son temps ».

(R.M.G. à R. Froment, 1957.) (1)

Les graves ennuis de santé qui continuaient à assaillir Roger Martin du Gard pendant sa vieillesse l'obligèrent, en 1956, à subir une opération de la prostate dans une clinique de Lyon où il passa deux mois. Il semble que cette opération signifia pour l'auteur des *Thibault* le signal d'alarme. Auparavant, il parlait souvent de sa mort prochaine, mais sans vraiment y croire. Dès qu'il aura recouvré un peu de santé, il consacrera beaucoup de temps au classement de ses papiers personnels et à la préparation de sa vie posthume, selon le mot d'ordre des derniers mois d'Antoine : « organiser ma mort » (II. 919). En même temps, il apportera quelques modifications à son testament, et nommera quelques amis, qui devront être consultés après sa mort, pour veiller à l'exécution de son testament littéraire et à la publication éventuelle de ses papiers posthumes selon sa volonté. En automne 1957, il peut ainsi écrire au professeur Froment :

« Eprouvant été au Tertre, entièrement consacré à ma toilette mortuaire... J'ai vécu trois mois penché sur mon cadavre. [...] J'en suis encore intoxiqué. Mais combien soulagé d'avoir réussi à quitter le Nord, à livrer à la Bibliothèque Nationale trois grosses cantines pleines d'archives, scellées pour un quart de siècle, et définitivement à l'abri des tripatouillages... » (2)

(1) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 1957. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 972.)

(2) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 1957. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 966.)

Ce premier groupe d'archives déposées à la Bibliothèque Nationale comprend son *Journal*, sa correspondance avec sa femme, sa fille, ainsi qu'avec Marcel de Coppet, et quelques lettres de caractère plus intime qu'il désire soustraire à toute curiosité; le tout devant rester sous scellé pour une période d'au moins vingt ans après sa mort, et jusqu'au décès de sa fille unique. Par contre, le deuxième groupe d'archives qui sera déposé à la Bibliothèque Nationale en 1958 seulement, comprendra essentiellement les manuscrits des œuvres publiées et non publiées, ainsi qu'une partie des notes dont il s'est servi pour édifier son œuvre; il ne devra rester sous scellé que pendant dix ans après sa mort (3). Quant à sa correspondance avec Gide et Copeau, elle sera confiée au professeur Delay et autorisée à paraître trois ans après son décès, de même que celle avec Schlumberger, laissée aux soins de ce dernier. Une fois de plus, il pourrait prendre à son compte le mot d'Antoine : « Pouvoir me dire que je laisse les choses en ordre derrière moi », témoin de ce perpétuel besoin d'ordre que l'on trouve chez l'auteur et son personnage, même devant la mort. En échelonnant ses publications posthumes sur un nombre assez considérable d'années, Martin du Gard obtient en même temps — probablement sans l'avoir cherché consciemment —, que la critique continue de s'intéresser à lui, le soutenant ainsi dans la lutte qu'il a toujours menée contre le temps et l'oubli.

Le désir de se prolonger « de façon ordonnée » au-delà de la mort se manifeste encore dans l'importance que Roger Martin du Gard accordait à sa correspondance. Dans certains cas, il renvoyait les lettres reçues à leurs expéditeurs ou à leurs héritiers, pour qu'elles forment un échange de lettres complet, et par conséquent intéressant pour la postérité. Par exemple, en 1957, il retourne à Madame Jean-Richard Bloch les lettres de son mari afin qu'elle puisse les insérer dans le dossier des siennes pour constituer un ensemble qui sera comme le « vivant témoignage d'une longue amitié », et il ajoute :

« Si, un jour, vous envisagiez de les publier, je préférerais, à première vue — que ce fût... après ma mort... » (4)

La même année, il demande à Madame Dasté, la fille de Jacques Copeau, les lettres adressées par lui à son père afin de les joindre à celles de Copeau, de façon à ce qu'elles constituent un tout qui pourrait être publié trois ans après sa mort (5). Dans le même ordre d'idées, il confie à un ami l'importance qu'il attache à sa

(3) Selon les termes du testament littéraire remis au groupe des Amis.

(4) Lettre de R. M. G. à Madame J.-R. Bloch, 15 octobre 1957. (*Europe*, septembre 1963.)

(5) Cf. Lettre de R. M. G. à Madame Dasté. (Manuscrit de la correspondance Roger Martin du Gard-Jacques Copeau. B. N.-Paris.)

correspondance qu'il considère comme un journal personnel, et sa conviction que cet ensemble intéressera peut-être davantage la postérité que *Jean Barois* ou *Les Thibault* (6). Ainsi, dans son testament littéraire, il attire l'attention sur l'intérêt que pourrait avoir la publication d'un choix de ses lettres comme document biographique (7).

Toutes ces dispositions témoignent de la profonde confiance que Martin du Gard plaçait dans son œuvre, et dans sa survie en tant qu'écrivain; une confiance qui contraste avec son pessimisme et son désenchantement qui sont perceptibles sur un plan plus général. « Tout est dérisoire », écrit-il en 1957 à Jean Tardieu (8); et André Chamson, à qui il avait parlé de « ce temps maudit où il faut vivre » (9), ajoute, au sujet des dernières années du romancier : « je crois que je n'ai connu personne d'aussi essentiellement désespéré » (10). Et toujours, comme un leitmotiv, revient l'expression de sa lassitude en face de la vie et de son souhait d'en avoir bientôt fini :

« Au soir de sa vie, vient un moment où l'homme a comme une révélation de sa fatigue de vivant. Plus ou moins confusément, il a conscience d'avoir fait son temps. Non qu'il souhaite mourir sur-le-champ, mais il en a assez d'être; il préférerait en avoir fini avec son moi, être déjà retourné au néant. A partir du moment où il a éprouvé, fut-ce par éclairs, ce regret d'être, l'homme n'est plus le même, c'est la dernière étape qui commence. La très particulière fatigue de l'avant mort. » (11)

Il semble bien que, si Martin du Gard persiste dans son désir de vivre le plus longtemps possible, c'est surtout pour avoir le loisir de ranger tous ses papiers et archives. Dans certaines lettres rédigées en 1957, il se dit convaincu que la saison de la moisson est terminée pour lui, et qu'il ne voit rien de mieux à faire désormais que de mettre de l'ordre dans ses greniers. Il écrit au professeur Froment, en septembre 1957 :

« Je suis loin d'avoir pu soustraire cette année ce que je voulais mettre à l'abri. Il me faut encore vivre quatorze mois pour pouvoir m'endormir en paix. » (12)

Pourtant, malgré l'importance que son œuvre garde à ses yeux, il lui arrive de mesurer avec davantage de regret que de

(6) Cf. Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 27 décembre 1957. (Manuscrit Roger Froment.)

(7) Cf. Testament littéraire de R. M. G., remis au groupe des Amis.

(8) Jean Tardieu : *L'ami de toujours*. (N.R.F., décembre 1958, p. 993.)

(9) André Chamson : « Je vous parle de l'autre rive ». (N.R.F., décembre 1958, p. 1001.)

(10) *Ibid.*, p. 1000.

(11) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 1957. (N.R.F., décembre 1958, p. 972.)

(12) Lettre de R. M. G. à Roger Froment, septembre 1957. (N.R.F., décembre 1958, p. 986.)

contentement les moments où il aurait pu jouir de la vie au lieu de les consacrer à la réalisation de son « *monumentum aere perennius* ». Ces possibilités sont dès lors irrémédiablement perdues pour lui et font partie des « jamais plus » qui continuent de s'accumuler. En 1957, il écrit à Jean Lambert, qui venait de faire un séjour à Rome, une lettre pleine de détresse à la pensée que de tels voyages ne lui sont désormais plus permis.

« Ah ! oui, cher, profilez de votre santé, de votre curiosité, de votre jeunesse; ne vous refusez rien !... Non, *je ne regrette rien de ce que j'ai fait; mais tout ce que je n'ai pas fait* et que j'aurais si bien pu faire, voilà ce qui me hante et me désespère ! » (13)

Comment ne pas penser devant cette lettre à ce que, vingt ans auparavant, Antoine, lui aussi, conseillait à Jean-Paul ?

« Gaspille tout de même un peu de ta jeunesse, mon petit. L'oncle Antoine, qui va mourir, est inconsolable de n'avoir jamais rien su gaspiller de la sienne... » (II, 975)

L'hiver 1958 est, pour Martin du Gard, une période particulièrement pénible. Il doit se confiner dans son appartement de Nice pendant quatre mois, souffrant de rhumatisme et de gripes successives. L'écrivain vit désormais entièrement et définitivement dans « l'optique de la mort », et jette sur la vie le regard de celui qui n'en fait plus partie. « Je vous parle de l'autre rive », dit-il à André Chamson en janvier 1958 (14), et effectivement, ses pensées ont pris une orientation différente de celles des vivants.

C'est à cette époque que Roger Martin du Gard exprime son attitude par une image dans une lettre adressée à un ami de longue date, Marcel de Coppet. Il lui résume un projet qui l'obsède depuis longtemps, celui d'écrire un conte dans le style de Tchekhov, sur le thème du détachement au terme de la vie, et qui s'intitulerait : *La Salle d'Attente* (15). Selon le projet, l'intrigue aurait comme personnage central un vieil homme qui, après avoir été au service de sa ville pendant de nombreuses années et avoir contribué largement à la rendre prospère, est assis, tard dans la nuit, seul et sans bagages, dans une salle d'attente de la gare déserte où « il attend le train de nuit qui ne passe pas à heure fixe, mais *qui passe toujours* avant la fin de la nuit ». Il s'en va discrètement, « son œuvre est faite » et « il n'est plus rien qu'un voyageur anonyme qui attend l'heure de son départ pour disparaître dans la nuit ».

(13) Lettre de R. M. G. à Jean Lambert, 1957. (N.R.F., décembre 1958, p. 1004.)

(14) André Chamson : « *Je vous parle de l'autre rive* ». (N.R.F., décembre 1958, p. 1001.)

(15) Lettre de R. M. G. à Marcel de Coppet, 18 mars 1958. (N.R.F., décembre 1958, pp. 1162-1163.)

De la ville où le bruit de son départ s'est répandu, les gens sont accourus à la gare pour le retenir encore et lui poser des questions urgentes; mais « rien de tout cela ne l'intéresse plus », il se sent « irrémédiablement détaché de tout ». La seule chose qui lui importe désormais, c'est ce train inexorable « qui va l'emporter à jamais ». En raison même de cette attente, il ne peut plus entreprendre quoi que ce soit, ne serait-ce qu'en pensée. Aux gens qui lui étaient familiers et qui le pressent de questions, « il sourit, surpris, absent, se rappelant mal leurs noms, prêtant l'oreille à la sonnerie qui annonce l'arrivée du train. Etc... Et il s'éloigne, sur le quai. Sans bagages. » (16)

La description succincte de son projet, qui par sa concision même, apparaît comme un petit chef-d'œuvre, illustre l'homme qui, au seuil de la mort, s'étant détaché de tout, jette sur la vie un dernier regard et « s'éloigne sans regret, sinon sans épouvante » (17). Il ne fait pas de doute que l'imagination créatrice se confond avec les propres attitudes et pensées de l'auteur car, dans la même lettre, Martin du Gard avoue à son vieil ami :

« Je suis quotidiennement frappé par cet infranchissable abîme qui est creusé entre les hommes qui vivent, agissent, projettent, souhaitent, combinent, réalisent, — et ceux qui ont compris l'inanité de toute agitation improvisée, factice, la vanité de tout, et qui continuent à vivre, bien sûr, mais avec l'optique de la mort. » (18)

A cette attitude intérieure correspond une expérience visuelle. Lorsque du haut de son septième étage à Nice, Roger Martin du Gard regardait les gens s'affairer le long des trottoirs et des rues, il ne pouvait se défendre d'un sentiment « de stupeur » de se sentir si étranger à ce monde des vivants :

« Plus je vais, plus j'avance en âge, moins j'ai le sentiment de vivre parmi des semblables. J'ai déjà quitté ce monde où les hommes s'essouffent à vivre leur vie dérisoire ! » (19)

Cependant, quoi qu'en dise l'écrivain, il est trop sensible, sur le plan humain, pour que son détachement ne corresponde pas plus à une attitude philosophique qu'à la réalité objective. Malgré l'âge, la maladie, les difficultés de tout ordre, malgré son pessimisme et le sentiment de ne plus tout à fait appartenir au monde des vivants,

(16) R. M. G. : *La Salle d'Attente*, accompagnant une lettre de R. M. G. à Marcel de Coppet, 18 mars 1958. (*N.R.F.*, décembre 1958, pp. 1162-1163.)

(17) André Chamson : « *Je vous parle de l'autre rive* ». (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1001.)

(18) Lettre de R. M. G. à Marcel de Coppet, 18 mars 1958. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1164.)

(19) *Ibid.*

il continue à s'intéresser aux hommes et à consacrer beaucoup de temps à ses amis. « La familiarité qu'il avait avec sa mort », note André Chamson, « ne l'empêchait pas de porter une attention passionnée aux autres êtres » (20). Il accueillait tous ses amis avec le sourire et était l'un des rares écrivains à « répondre à toutes les lettres qu'il recevait » (21).

Son sens de la fraternité humaine ne se limitait pas à ses amis et aux écrivains, mais il s'étendait à tous les hommes. En avril 1958, il accepte de signer, avec Malraux, Mauriac et Sartre, une « adresse solennelle » au Président de la République, protestant contre la saisie d'un livre sur la torture par l'armée française en Algérie et demandant que la pratique ainsi dénoncée soit abolie. Les seuls manifestes auxquels Martin du Gard ait adhéré publiquement étaient des requêtes contre la guerre ou la violence; en somme, contre tout ce qui portait atteinte à l'être humain; et l'adresse de 1958 prouve que le romancier est resté fidèle à cette attitude jusqu'à la fin de sa vie.

Mettant à profit une amélioration de son état physique pendant l'été 1958, Martin du Gard s'installe au Tertre comme chaque année, afin de poursuivre la mise en ordre de ses papiers. Il y recevra plusieurs amis dont le docteur Froment et sa femme, Martin-Chauffier, le professeur Delay, Schlumberger. Tous le trouvent en excellente forme et sont frappés par sa sérénité et son détachement lorsqu'il leur montre ses nombreuses cantines pleines de manuscrits, de notes, de lettres, et prêtes à être expédiées à la Bibliothèque Nationale. Martin-Chauffier explique ce calme serein par la satisfaction de la tâche accomplie; du fait que « ses bagages étaient faits, il était prêt au départ » (22). C'est sans doute une des causes de l'état presque euphorique dans lequel il travaillera pendant cet été 1958.

Toutefois, dans la nuit du 15 au 16 août, quelques jours après l'arrivée de Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard est pris d'un malaise : « J'ai une douleur étrange, à la base du cou... Quelque chose que je n'ai jamais ressenti. C'est agaçant... Non, non, n'appellez pas le docteur; je vais me rendormir » (23). Plus tard, les douleurs recommenceront : « c'est plus bas. L'estomac ?... ou le cœur ? » (24). Cette fois, le docteur Pierre Champagne, médecin de Bellême et ami de l'écrivain, est appelé à son chevet, mais les symptômes n'étant pas suffisamment nets pour lui permettre de

(20) André Chamson : *Roger Martin du Gard ou « l'autre rive »*. (Les Nouvelles Littéraires, 30 août 1958.)

(21) J.-J. Thierry : *Hommage à Roger Martin du Gard*. (O.R.T.F., L.P. 25 661.)

(22) Martin-Chauffier : *Roger Martin du Gard*. (Livres de France, janvier 1960.)

(23) Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1958, p. 267.)

(24) *Ibid.*

poser un diagnostic, il ordonne le repos complet et exerce une surveillance stricte.

Les jours passent, et l'état du patient reste stationnaire. Lorsque ceux qui sont à ses côtés lui demandent s'il souffre, il répond, comme Gide, en détachant les syllabes : « ab-so-lu-ment pas » (25). Mais le 20 août, de nouvelles douleurs apparaissent, et le docteur Champagne donne son diagnostic, confirmé par l'électrocardiogramme : infarctus du myocarde.

Comme à l'accoutumée, Marie Rougier passait l'été au Tertre pour aider l'écrivain à classer ses papiers et à faire ses dépôts à la Bibliothèque Nationale. Elle décide alors de prévenir le Professeur Froment qui vient aussitôt assister son ami. Le petit-fils et le frère de l'écrivain sont également appelés à son chevet.

Comme Roger Martin du Gard se montre impatient de se relever pour continuer ses rangements, les médecins doivent lui laisser entrevoir la nature du mal dont il souffre, mal qui exige l'immobilité complète pendant plusieurs semaines. Mais connaissant l'importance qu'il attachait à une mort inconsciente, son entourage prend soin de lui cacher la gravité de sa maladie, afin qu'il ne se tourmente point. En effet, Martin du Gard avait un jour écrit à son ami Froment qu'on ne pouvait jamais faire confiance aux médecins pour savoir si ce qu'ils disaient était vrai ou non, et le docteur Froment lui avait répondu en lui promettant de ne rien lui cacher s'il demandait de connaître la vérité. Martin du Gard avait alors réagi violemment par une lettre fulgurante, qualifiant celle de son ami de terrible, arguant que le mensonge est dû au mourant, même s'il demande qu'on lui dise la vérité, et constitue un simple acte de charité envers un moribond qui n'a absolument aucun besoin de vérité (26). Ainsi, cet homme qui avait toujours préféré « le malheur d'être lucide au bonheur d'être aveuglé » (27), quand il s'agissait de ce qu'il appelait les illusions consolatrices de la religion, exigeait paradoxalement qu'on l'illusionnât sur son état physique pour lui faciliter son départ. C'est donc que, malgré son détachement du monde et l'acceptation théorique du néant, la peur du « passage » conservait pour lui toute son acuité.

L'affaiblissement et l'incapacité de fixer son intérêt sur quelque chose d'extérieur à lui-même sont cependant loin de le transformer en un malade impatient et égoïste qui tyrannise son entourage. Au contraire, il craint d'être une cause d'embarras pour les autres, protestant que l'on perd son temps en restant près de lui, qu'il ne se sent pas mal, et s'informe « de la marche de la maison et du

(25) Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1956, p. 967.)

(26) Cf. Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 18 janvier 1956. (Manuscrit Roger Froment.)

(27) Robert Mallet : *Hommage à Roger Martin du Gard*. (O.R.T.F., L.P. 25 661.)

sort de ceux qui y vivent » (28). Roger Martin du Gard restera lucide jusqu'à sa fin. Lorsque le docteur Froment constate une aggravation le soir du 22, le malade paraît en être conscient puisqu'il commente : « Ça se gâte ! » (29). De même, quand son petit-fils tente de le rassurer sur la nature de ses difficultés respiratoires en lui faisant remarquer que ce n'est pas la première fois qu'on entend sa poitrine siffler, l'écrivain rétorque, « sans émotion apparente : « Oui, mais c'est peut-être la dernière ! » » (30). Il ne fait pas de doute qu'il pressentait nettement la proximité de sa mort et supportait son sort stoïquement.

Lorsque, un peu plus tard, sa douleur le reprend, il dit simplement à Marie Rongier : « Ah ! ma douleur ! » et au docteur Froment : « Faites-moi donc une piqûre » (31), mais avant que celui-ci puisse obéir, Martin du Gard avait rendu le dernier soupir. « Il est exactement 20 h. 45, le vendredi 22 août 1958 » (32). Une mort toute simple, sans grandes souffrances, telle qu'il l'avait souhaitée, et comme le note fort pertinemment le docteur Froment, il aurait pu prendre à son compte la dernière notation du *Journal d'Antoine* : « Plus simple qu'on ne croit » (41, 1011). Cependant, contrairement à Antoine qui était né la même année que son créateur, celui-ci avait vécu quarante ans de plus, presque jour pour jour. Et si sa mort ne fut pas entièrement inconsciente, comme il l'avait toujours désiré, il se montra à la hauteur de l'épreuve, prouvant ainsi que sa crainte d'être amené, par le jeu de l'alavisme, à finir en converti qui se renie était peu fondée.

Le corps de Martin du Gard fut placé dans un humble cercueil de chêne et exposé dans le Cabinet de Travail où il était mort, au milieu des livres parmi lesquels il avait tant aimé travailler. Aucun ornement, aucune bougie, rien qui pût ressembler à une veillée mortuaire habituelle. Il avait tenu à passer les derniers moments sur la terre comme il avait vécu, en reclus et dans la simplicité, et avait prévu les moindres détails. Ainsi, selon sa propre volonté, il ne devait y avoir aucune visite; il fallait que sa mort soit considérée comme une affaire strictement privée. Les grilles du Tertre restèrent donc fermées et aucun curieux ne put pénétrer à l'intérieur. Le vœu de l'écrivain que règnent « le silence, une considération discrète, l'incognito, la paix ! » (33) fut respecté.

La même discrétion caractérisa l'inhumation au cimetière de Cimiez, à Nice. Martin du Gard avait demandé expressément des

(28) Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1958, p. 967.)

(29) *Ibid.* (p. 968.)

(30) Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1958, p. 968.)

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.* (pp. 968-69).

(33) *Ibid.* (p. 969.)

obsèques civiles, « sans manifestation ni rites religieux » (34), laissant à sa fille le choix entre l'inhumation et l'incinération et celui de l'endroit où placer sa tombe, exigeant seulement qu'un médecin s'assure de sa mort et procède à une incision des artères ou à une injection de poison (35), afin qu'il ne soit pas enterré vivant — une autre de ses hantises.

La cérémonie des obsèques se déroula dans la plus stricte intimité et dans le secret. L'écrivain fut enterré dans le caveau où reposait déjà sa femme et dont il avait lui-même dessiné la pierre tombale en 1949, en prévoyant la place pour une seconde inscription. Martin du Gard aimait le site et en avait fait l'éloge dans une lettre à son ami Roger Froment, quelque temps après la mort de sa femme : « La tombe est en bordure d'une terrasse ensoleillée, plantée de quelques cyprès, et qui domine la vallée du Paillon. Aucun cimetière ne mérite mieux le nom de « Champs du Repos... » » (36).

Il avait fait inscrire sur la tombe, pour sa femme, l'épithaphe : *Requiescat in pace*, et pour lui-même, il avait demandé, dès 1921, « Graver sur ma tombe, si les circonstances le permettent : *Sum quod eris* » (37). Mais plus tard, note Froment, il avait songé à y substituer : *Hodie mihi; cras tibi* (38). Ces deux projets d'épithaphe révèlent bien les préoccupations de Martin du Gard encore jeune : une hantise prononcée de la mort et, s'imaginant mort, le besoin d'avertir les vivants de ce qui les attend. Sans doute, vers la fin de sa vie, n'ayant plus autant de raisons d'envier ceux qui vivraient encore après lui, il eût trouvé l'une et l'autre épithaphe légèrement exagérées. A part les deux inscriptions, la grande dalle rectangulaire, couchée sur son socle et légèrement relevée d'un côté, ne présente d'autre ornement qu'un gros anneau de bronze, qui exprime le caractère « insoulevable » de la pierre tombale dont l'écrivain voulait qu'elle représente l'aspect « implacable » (39) de la mort.

Comme on l'a vu, la mort joua un rôle particulier dans la vie de Roger Martin du Gard. Non seulement l'auteur fut peut-être plus souvent qu'un autre confronté avec ce problème par la disparition, en général précoce, de ses amis et de ses proches et par l'hécatombe des deux guerres, mais encore, l'angoisse de la mort exerça une emprise toute particulière sur sa pensée et sa sensibilité. En juillet 1958 encore, l'écrivain avait dit au professeur Jean Delay : « La clé secrète de ma vie aura été l'horreur de l'oubli et

(34) Notes testamentaires de R. M. G. Cette disposition n'avait cependant été ajoutée qu'après la mort de sa femme.

(35) Notes testamentaires de R. M. G.

(36) Roger Froment : *Sa mort*, (N.R.F., décembre 1958, p. 970.)

(37) *Ibid.* (Je suis ce que vous serez.)

(38) *Ibid.* (Aujourd'hui à moi, demain à toi.)

(39) *Ibid.*

de la mort » (40). C'est sans aucun doute aussi l'une des clés les plus importantes de son œuvre, qui contribue à prolonger l'auteur au-delà de la mort.

Martin du Gard a réussi à laisser une trace de son passage sur la terre, et, ayant su affronter dignement l'épreuve de la mort, il rejoint ceux dont il avait dit à la fin d'un petit poème, intitulé « Heureux ceux qui sont morts » et calqué sur les Béatitudes :

« Heureux ceux qui sont morts : ils n'ont plus à mourir... »
(41)

(40) Jean Delay : Introduction à la *Correspondance Gide-Martin du Gard*, p. 118.

(41) Fragment d'un poème inédit de R. M. G. (Manuscrit Roger Froment.)

DEUXIÈME PARTIE

L'importance du thème de la mort dans l'œuvre

« L'œuvre est le seul guide sûr,
le seul témoin irrécusable; car c'est
là que l'artiste le plus caché se dé-
masque et, malgré lui, livre son se-
cret. » (1)

(1) *Discours à la presse*, Stockholm, 12 décembre 1937. (Cité par Roger Froment : *Sa mort*, N.R.F., décembre 1958, p. 965.)

La hantise de la mort qui a accompagné Roger Martin du Gard durant sa vie entière, trouve un prolongement saisissant dans son œuvre. Celle-ci en est d'autant plus marquée que le besoin d'écrire chez l'auteur était intimement lié à la lutte contre ses angoisses. Le romancier lui-même a plus d'une fois avoué indirectement que si sa production littéraire ne correspondait pas à une transposition de sa vie privée, elle pouvait néanmoins être interprétée comme un reflet de ses préoccupations les plus manifestes comme les plus secrètes. Il a exprimé cette idée dans plusieurs lettres, mais aussi dans sa conférence de presse de Stockholm, en 1937, où il défendait le droit à la vie privée d'« un homme qui livre au public, dans ses ouvrages, le meilleur, le plus intime de lui-même » (2).

De même que l'obsession de la mort est apparue de façon précoce chez l'écrivain, de même elle occupe déjà une place très importante dans ses premières tentatives littéraires. Les ébauches successives d'*Une Vie de saint* (3) montrent que Roger Martin du Gard réservait une place de choix au thème de la mort, et particulièrement aux interrogations d'un esprit jeune et sensible devant la disparition de tout ce qui est vivant sur terre. La hantise de la mort transparait également partout dans *Devenir !*, et révèle d'autant plus les préoccupations personnelles du romancier qu'il écrit ce livre d'un seul jet — contrairement à tous les autres —, en quelques semaines. Les thèmes du mal, de la déchéance physique et morale, et de la mort forment aussi l'essentiel de la longue nouvelle *l'Une de nous...* Ces œuvres de jeunesse sont très significatives, en ce sens que la pensée de l'écrivain, moins nuancée que par la suite, y est exprimée avec une telle évidence qu'elles peuvent parfois servir de clef à l'interprétation de scènes décrites plus discrètement dans les œuvres majeures. Le thème de la mort se retrouve dans chacune des nouvelles et pièces de théâtre, mais c'est surtout en écrivant *Jean Barois* et *Les Thibault* que l'auteur

(2) R. M. G., *Discours à la Presse*, Stockholm, 12 décembre 1937. (Cité par Roger Froment : *Sa mort*, *N.R.F.*, décembre 1958, p. 965.)

(3) Depuis février 1969, les sept volumes consacrés à *Une Vie de saint*, comprenant les plans successifs, des notes biographiques sur les personnages, quelques ébauches, un premier jet de l'ensemble du roman, le manuscrit de la première partie, et le prologue manuscrit et imprimé, peuvent être consultés à la Bibliothèque Nationale de Paris, sous la cote : *Papiers R. M. G.*, volumes LXXXIX à XCV.

lui a donné toute sa force et sa complexité. Dans le cadre de ce dernier roman en particulier, chaque aspect du thème est développé : les différentes formes que peut prendre la mort, les réactions et attitudes des personnages devant elle, et les problèmes qu'elle soulève. Cette omniprésence de la mort dans l'œuvre de Martin du Gard montre à quel point elle était intégrée à son univers obsessionnel.

Le rôle que joue la mort dans ses livres n'est cependant pas subordonné au hasard des angoisses de l'auteur ; le plus souvent, il est structuré et exploité, et correspond à une technique artistique délibérée. L'architecture des œuvres majeures surtout dépend en grande partie du thème de la mort. Certaines morts individuelles influencent d'ailleurs la progression de l'action, et témoignent, elles aussi, de l'utilisation consciente du phénomène par l'artiste. A part les multiples spectacles d'agonies et de cadavres décrits directement, un certain nombre d'autres manifestations extérieures sont imprégnées de la présence de la mort ; elle apparaît ainsi sous des formes très variées et est toujours intimement associée à la vie. La mort étant un phénomène universel, Martin du Gard n'a pas voulu se limiter au milieu des citadins dont sont issus la majorité de ses héros, et a ainsi peint l'attitude en face de la mort d'êtres vivant plus près de la nature, tels que les paysans ; de brèves réflexions sur les morts d'animaux abondent également dans l'œuvre.

Devant cet éventail des aspects traités, il n'est pas exagéré de dire que la hanlise de la mort qui est aux sources mêmes de la création littéraire chez Roger Martin du Gard, forme un véritable fil conducteur à travers son œuvre entière.

CHAPITRE PREMIER

La mort comme élément architectural de l'œuvre

La mort ne forme pas uniquement le tissu de l'action de toutes les œuvres, elle détermine aussi la composition de la plupart d'entre elles en intervenant dans l'articulation du récit. *La Gonfle*, toutefois, fait exception à cette règle, quoique toute la pièce soit placée sous la menace de la mort à laquelle la Bique et le nouveau-né n'échappent qu'à la fin. La perspective ou l'éventualité de la mort, plus que la mort elle-même, fournit les ressorts de l'intrigue. Dans un certain nombre d'autres œuvres, la mort revêt déjà une importance assez nette pour la structure et représente le point de départ de l'action. *Le Testament du Père Leleu*, notamment, débute sous le signe de la mort, le Père Alexandre n'étant plus qu'un moribond au début de la pièce. Sa mort, qui termine le premier acte, engendre les spéculations testamentaires sur lesquelles est fondé le reste de l'action. C'est le souvenir d'une mort qui amorce l'entretien décrit dans la courte nouvelle, *Dialogue*, tirée à cent exemplaires en 1930; comme plus tard, avec plus d'évidence, dans *Confidence Africaine*, où l'évocation de la mort du jeune Michèle par le narrateur provoque la longue confidence de Leandro Barbazano à Monsieur du Gard.

Dans toutes les autres œuvres de l'écrivain, la mort est l'aboutissement de l'action et couronne des structures très diverses. La mort finale, dans *Vieille France*, n'existe que dans le rêve, mais elle revêt tout de même une signification symbolique dans le contexte de la nouvelle.

Dans *Devenir !*, le thème semble s'organiser en fonction d'une progression interne. Il apparaît d'abord sous la forme de petites touches éparses dans les deux premières parties du roman, et prend plus ou moins d'ampleur selon qu'il s'agit de caractériser un personnage, ou de faire ressortir, par des images ou de brèves réflexions, la menace de la mort qui plane sur tous les hommes. La troisième partie semble se dérouler dans une atmosphère de calme et de bien-être. André Mazerelles est dépeint comme un homme insouciant et heureux — malgré les difficultés d'ordre financier qui l'attendent —, et aucune allusion à la mort n'est faite avant la

fin du livre. Mais cette accalmie prépare d'autant mieux la tempête: les dix dernières pages du roman sont entièrement placées sous le signe d'un destin qui se déchaine subitement et enlève tout sens à la vie du héros. Le roman se termine, en effet, par un coup de théâtre; la femme d'André meurt en couches et l'enfant ne lui survit que quelques heures (1). Cette double mort, à laquelle ni les personnages ni le lecteur n'étaient préparés, met en évidence le caractère souvent gratuit de la mort.

La mort prévue pour Marise devait satisfaire une autre intention de l'écrivain. Il se proposait, en effet, de décrire « le long acheminement de l'être qui vieillit; l'abdication progressive traversée d'ultimes révoltes, jusqu'à l'heure mélancolique de la résignation » (2). Dans la nouvelle, *l'Une de nous...*, que Roger Martin du Gard a tirée de ses ébauches et qui reprend seulement quelques étapes de la vie de l'héroïne, la mort n'est pas traitée comme sujet, mais évoquée à travers les hantises et la tentation du suicide chez le personnage principal. Cette œuvre mineure se divise en trois parties — comme tous les livres de Martin du Gard, à l'exception de *Vieille France* et de *Confidence Africaine* —, chacune d'elles se terminant par le spectacle désolant d'un être parvenu aux confins de la vie; et la nouvelle débouche finalement sur la vision d'une zone intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts.

Dans *Jean Barois*, le thème de la mort est beaucoup plus organisé, et constitue même une partie essentielle de l'architecture du roman. Les trois parties correspondent aux trois âges de l'homme et sont organisées en fonction d'une conception cyclique de la vie humaine. Les générations se succèdent, mais à l'intérieur d'une génération, quel que soit son point de départ, la vie de chaque homme forme à son tour un cercle fermé. Ainsi, à la fin du roman, le héros présente les mêmes attitudes et faiblesses qu'au début, et le cercle se boucle avec sa mort et son retour au néant. Cette conception circulaire de la vie, articulée en trois sections distinctes, est mise en évidence par la technique employée. Le thème de la mort apparaît différemment dans chacune des trois étapes; la nature cyclique des liens entre la première section, ascendante, et la dernière, descendante, est soulignée par certains procédés de composition, comme la juxtaposition et le parallélisme de scènes espacées dans le temps, qui traduisent l'influence de l'alavisme (3).

(1) On pourrait voir dans cette mort en couches (comme dans le récit des autres personnes qui meurent à l'accouchement dans l'œuvre) une hantise personnelle de l'auteur. Au cours de l'année qui précède la rédaction de *Devenir !*, Mme Martin du Gard avait accouché d'une fille au milieu de souffrances et de difficultés qui avaient fait craindre le pire à l'écrivain et l'avaient profondément bouleversé. (Voir plus haut, p. 21.)

(2) R. M. G. : *Souvenirs*, p. LIV.

(3) Dans sa définition de l'alavisme, R. M. G. ne tient pas compte du fait que les caractères ancestraux ne se manifestent pas de façon successive dans les générations.

Au début de la première section, Jean, orphelin de mère, est gravement malade; mais certain, dans sa naïveté enfantine, d'aller au paradis, il ne craint pas la mort. Son père, incroyant, l'exhorte à désirer la vie et à adopter une attitude combative, afin de « repousser la mort » (I, 217). Immédiatement après, l'enfant apprend la mort de sa grand-mère. La disparition de cette femme, qui a tant influencé ses sentiments religieux, coïncide avec l'apparition chez lui d'une nouvelle conception du monde, davantage orientée vers la vie terrestre. Cette juxtaposition revêt un sens symbolique, car, plus Jean recouvre la santé, plus il progresse dans son ascension vers l'affranchissement religieux et suit ainsi la courbe de la vie humaine telle que l'écrivain la conçoit.

A la fin de la jeunesse de Jean se situe la mort du docteur Philippe Barois, la première des trois agonies décrites dans l'œuvre; cette description non seulement représente un sommet du thème dans la première partie, mais encore témoigne d'un aspect particulier de la conception de la vie chez Martin du Gard : l'importance qu'il accorde aux forces de l'atavisme et de l'hérédité. La conversion *in extremis* du père, qui avait passé toute sa vie adulte hors de l'Eglise et dont les convictions matérialistes paraissent si conformes à son caractère, est conçue de telle façon qu'elle prépare et préfigure celle du fils. Ainsi, elle ne prendra tout son sens qu'au moment où Jean Barois fera lui-même l'expérience de ce retour à la foi, motivé par la crainte de la mort. A la fin de cette première partie, les nouvelles préoccupations de Barois sont de nature à reléguer à l'arrière-plan toute pensée concernant la mort, et préparent la deuxième étape. Le rôle que jouait la mort dans l'action s'amenuise parallèlement.

La deuxième partie du roman gravite essentiellement autour de l'Affaire Dreyfus. Barois a atteint l'âge mûr et sa pleine force physique et intellectuelle. Il entre dans la deuxième section du cercle de sa vie qui se situe au sommet de la courbe. Même son nom a changé; on ne l'appelle plus Jean, mais Barois. Pendant quelques années, l'évolution personnelle du héros semble complètement délaissée; tout l'intérêt est reporté sur la collectivité et les problèmes d'ordre politique et social. Cependant, la mort demeure implicitement présente.

De même que la préoccupation de la mort avait disparu chez Barois pour marquer la transition de la première à la deuxième partie, de même sa réapparition prépare l'entrée du héros dans la troisième phase de son évolution. Le chapitre consacré à l'accident de Barois et qui clôt la deuxième partie, marque le passage du plan collectif au plan individuel et ramène ainsi toute l'attention sur les problèmes personnels du héros et sur ses préoccupations les plus profondes. Le thème de la mort va désormais se situer au centre de l'action.

A partir de la troisième partie, Barois parcourt la section des-

cendante de sa courbe. C'est la période du vieillissement qui commence. Plus le cercle se referme, plus l'atmosphère rejoint celle du début et plus le thème gagne en intensité; car non seulement la peur de la mort devient l'unique obsession du personnage principal, mais encore les décès (Mme Pasquelin, Cresteil d'Allize, l'abbé Jozières et Luce) se multiplient de nouveau à l'arrière-plan.

Les correspondances cycliques qui apparaissent dans la composition générale entre la première et la troisième partie du roman, se retrouvent, d'une façon plus nette encore, chez le héros lui-même. Barois — qui est de nouveau appelé Jean — passe à Buis les dernières années de sa vie, dans la maison paternelle. Comme pour donner une expression matérielle au parallélisme entre les générations qui se succèdent, Roger Martin du Gard fait mourir son héros non seulement dans la même chambre, mais encore dans le même lit que ses aïeux. Enfin, l'évolution circulaire est très nette chez Barois sur le plan physique et moral. Comme la maladie héritée de sa mère et qui a marqué le personnage dans sa jeunesse a raison de son corps malgré une apparente guérison, ainsi son esprit n'a pas pu s'affranchir définitivement de la religion qui l'a entouré pendant son enfance, et Barois y revient à l'approche de sa fin.

L'évolution du héros à travers les trois sections du cercle de la vie humaine tend à démontrer que l'optimisme de la jeunesse et les activités multiples de l'âge mûr parviennent à faire oublier la mort, mais qu'il ne s'agit là que d'une victoire passagère. A l'approche de l'échéance, la peur de la mort garde toute son acuité. Vue sous l'angle de la conception cyclique de la vie, la peur ultime de Barois apparaît comme une réaction d'épouvante, une protestation confuse contre le tragique de l'existence humaine qui, après une période de progrès apparents, ramène finalement l'individu à son point de départ.

Jean Barois n'est pas la seule œuvre qui présente cette structure cyclique. Dans la dernière pièce de théâtre de Martin du Gard, *Un Taciturne*, le thème de la mort est organisé selon une architecture analogue. Le premier acte, qui se déroule à Paris, en novembre, préfigure la mort du héros à la fin de la pièce. L'énigme du suicide du père reçoit en effet une explication à laquelle le fils ne s'attendait guère : la mort d'une jeune secrétaire, pour qui il n'avait cru éprouver que des sentiments paternels, avait conduit cet homme au désespoir. Tout comme Barois assistait avec un certain malaise à la mort chrétienne de son père, qui était contraire à ses convictions, Thierry est profondément choqué et ne peut comprendre comment un homme tel que son père a pu se laisser aller à ce qu'il qualifie d'« aberrations sexuelles » (II, 1264).

Le deuxième acte, également plus lumineux, correspond à une accalmie qui prépare le dénouement tragique. Il se passe tout entier pendant l'été, dans une villa de vacances, et montre un Thierry

moins taciturne, depuis qu'il a pris à son service le jeune Joë. Comme dans la deuxième partie de *Jean Barois*, le thème de la mort est pour ainsi dire absent jusqu'à la fin de l'acte où la sœur de Thierry avoue à son fiancé sa tentative de meurtre pour des raisons passionnelles.

Le dernier acte se déroule de nouveau au mois de novembre et à Paris. Thierry s'oppose catégoriquement au projet de mariage entre sa sœur et Joë, tout en ignorant encore les motivations profondes de son refus. Lorsque Armand lui fait prendre conscience de ses sentiments irréguliers envers Joë, il ne peut accepter ce qu'il considère comme une « honte » (II, 1346) et sans doute aussi une « aberration sexuelle » ; et il se tue, comme son père, d'un coup de revolver. Ainsi, à l'instar de *Jean Barois*, cette pièce met en évidence les forces de l'alavisme qui ont servi de fondement à la structuration du thème de la mort.

Dans cette étude architecturale des œuvres de Roger Martin du Gard, il faut classer à part son roman fleuve, *Les Thibault*. Le thème de la mort y atteint une portée jusque-là inégalée et s'organise en une vaste orchestration. Il n'est plus traité, comme dans *Jean Barois*, à l'intérieur d'un cercle fermé, mais à travers toute une constellation de cercles majeurs et mineurs, en partie liés entre eux, qui se touchent, se recoupent et s'influencent mutuellement. De plus, contrairement aux autres romans de Martin du Gard qui sont des monographies, *Les Thibault* se présentent sous la forme plus complexe d'une triple biographie. Trois mouvements de longueur inégale composent ce cycle polyphonique et s'achèvent tour à tour sur la mort d'un des Thibault. En dépit du style et du contenu propres à chaque partie, le parallélisme entre les trois morts donne à cette structure tripartite son unité. A l'intérieur de chacun des mouvements, le thème est orchestré comme un leitmotiv, et comporte un certain nombre de variations ; il revient à intervalles plus ou moins rapprochés sous forme de temps forts et de temps faibles, mais avec une fréquence telle qu'il semble exister en sourdine à travers toute l'œuvre.

Déjà la dédicace du roman constitue une sorte de prélude aux *Thibault* où le thème de la mort apparaît sous son jour le plus tragique. Pour Roger Martin du Gard, le sort de Pierre Margaritis, mort jeune et de façon si absurde avant d'avoir pu donner la mesure de ses aptitudes, préfigure la fin prématurée de Jacques et d'Antoine ; eux aussi mourront des conséquences de la guerre sans avoir eu la possibilité de s'accomplir, comme nombre d'autres jeunes dont la fin n'est pas décrite mais évoquée dans l'*Epilogue* (4).

(4) Il est vrai que la mort d'Antoine n'était pas prévue, à l'origine, comme une conséquence de la guerre, mais celle de Jacques l'était dès le début, et

Le premier mouvement s'ouvre sur les allusions constantes à la mort et à la hantise qu'elle suscite chez le cadet des Thibault, auxquelles font suite la très grave maladie de Jenny et, presque simultanément, l'épisode de l'accident des chevaux sur la route de Toulon. Le retour de Jacques à la maison, après sa fugue, sert de préfiguration à la fin du mouvement. Oscar Thibault ne fait aucun geste pour accueillir ce fils fugitif, mais il ne peut se défendre d'un sentiment d'émotion et « semble attendre que le fils coupable se précipite à ses genoux, comme dans le Greuze, dont la gravure est au salon » (I, 668). Cette allusion indirecte au *Mauvais fils puni* annonce déjà la scène finale entre le père et le fils, où celui-ci revient d'une autre escapade, mais pour trouver son père agonisant.

Le thème se développe avec la mort de comparses, comme Maman Frühling, et à travers des scènes d'une grande intensité dramatique, telles que l'accident de la petite Dédette qui incite Antoine à lutter avec acharnement contre la mort. Comme toujours, chez Roger Martin du Gard, ces temps forts sont suivis de temps faibles qui se caractérisent par une détente générale. Mais le thème de la mort n'est pas pour autant délaissé. Après l'épisode de Dédette, il réapparaît avec les préoccupations de M. Thibault et surtout, avec la mort de Noémie Petit-Dutreuil, à Amsterdam. Par son réalisme atroce, la longue description de cette agonie préfigure celle du père Thibault.

Puis, certains personnages, même jeunes, révèlent leur hantise de la mort, comme Jenny et Jacques au moment de l'accident du vieux chien à Maisons-Laffitte, et Rachel Goepfert qui ne tarit pas de détails sur les morts spectaculaires dont elle a été témoin. Mais le thème est replacé au premier plan avec l'agonie de l'enfant Héquet, et l'évocation du problème de l'euthanasie qui constitue une étape importante dans la préparation de la mort d'Oscar Thibault. D'ailleurs, les allusions à la maladie du père Thibault et à la disparition de Jacques se multiplient. L'écrivain utilise la mort présumée de Jacques comme élément de technique romanesque dans l'architecture du thème de la mort. En effet, M. Thibault a la certitude que son fils s'est suicidé, après sa disparition à la veille de l'entrée à l'Ecole Normale. Il en est tellement convaincu que, pendant son agonie, il ne cesse de répéter que Jacques « s'est tué ! » (I, 1154), et dans son testament, il ne parle que de « mon fils » et « mon héritier » (I, 1326). C'est seulement après la lecture de *La*

dans le sens de la mort de Margaritis. La première fabulation des *Thibault* contient cette note au sujet de Jacques :

« Le premier mourrait jeune, comme Pierre, après une belle aventure d'amour, et sans avoir encore rien produit de beau et d'achevé; il mourrait en quelques jours, et détruirait tous ses essais, et aurait une mort consciente avec acceptation, (dans le sens de la mort de Pierre). »

(Texte inédit, *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XIII, feuillet 34.)

Sorellina que le lecteur comprend l'idée fixe de M. Thibault; mais le père mourra en ignorant, vraisemblablement, que son fils est toujours vivant.

A partir de *La Sorellina*, la maladie et l'agonie de M. Thibault occupent la première place et ne quitteront plus le devant de la scène jusqu'à la fin de la première partie du roman. Le thème gagne en ampleur au fur et à mesure que l'on approche de la fin du mouvement, où l'intensité dramatique atteint son paroxysme avec la mort de M. Thibault. La description minutieuse du progrès de la maladie, à travers les réactions du mourant d'abord, puis par une observation presque clinique dès que le père Thibault devient inconscient, rend cette mort envahissante au point qu'elle occupe une place prédominante dans l'œuvre. Martin du Gard prolonge, dans un très grand nombre de pages de *La Mort du Père*, ce jeu entre la Vie et la Mort. Il le circonscrit merveilleusement au moyen d'une image qui contient en germe toute la dramatisation du thème de la mort dans le finale du premier mouvement.

« C'était comme si, depuis deux jours, sous ses yeux, la mort se fût patiemment acharnée à tendre son piège : et, chaque fois que le ressort commençait à être bien bandé, crac, il échappait au cran d'arrêt : tout était à recommencer ! » (I, 1293)

L'atrocité des souffrances qui assaillent le vieil homme décide les deux frères à intervenir dans cette agonie. La dose concentrée de morphine qu'Antoine injecte au mourant lui permet de glisser doucement vers la mort. Ainsi, après cet immense crescendo, le premier mouvement s'achève dans un climat de soulagement général.

Les dernières mesures se terminent sur un certain nombre de variations secondaires, mais qui se rattachent toutes au thème central : la mort du vieillard. Il s'agit du problème de l'euthanasie, de la signification de la mort, de l'inventaire des papiers posthumes par le fils aîné, de l'enterrement à Crouy, des souvenirs funestes de Jacques durant son pèlerinage sur la tombe de son père et enfin, de la discussion entre Antoine et l'abbé Vécard sur la religion et le secours qu'elle apporte au mourant.

Si Roger Martin du Gard, avec *La Mort du Père*, a donné de l'agonie une description d'une rare intensité et a abouti à une première conclusion (5), le thème de la mort n'est pas pour autant absent de *L'Été 1914*. Il réapparaît sur de nouveaux fondements, pour évoluer ensuite vers la mort de Jérôme de Fontanin et celle de Jacques, qui permettent à l'auteur de donner à nouveau sa mesure dans l'évocation des scènes funèbres. Dans la deuxième

(5) Denis Boak écrit : « Throughout the whole *Thibault* series the theme of death has become more and more central, until in *La Mort du Père*, we had one of the most effective treatments of the subject ever written. » (*Roger Martin du Gard*, p. 168.)

partie des *Thibault*, comme dans la partie centrale de *Jean Barois*, l'intérêt, centré jusque-là sur les destinées individuelles, est reporté sur la collectivité. L'action du roman se situe alors sur un plan plus élevé où la réalité se mêle à la fiction. La plupart des préoccupations des personnages prennent un caractère politique et social au contact de la réalité historique; elles se traduisent par des tentatives d'influer sur le cours des événements, contrairement à l'action de la première partie qui évoluait à l'intérieur d'un univers fermé. Cependant, tout comme Martin du Gard ne relègue pas entièrement à l'arrière-plan la vie de ses personnages, avec son bagage de joies et de misères, de même la mort n'est pas seulement présentée, sur un plan général, comme la conséquence la plus grave de la guerre, mais se mêle insidieusement aux existences individuelles.

Même si le deuxième mouvement comporte des préoccupations différentes, le romancier ne change pas de méthode pour introduire le thème de la mort dans l'œuvre : des temps faibles où la mort apparaît seulement comme une ombre sous le couvert d'allusions, de souvenirs et d'images qui dénoncent la hantise des personnages — ou même simplement de l'auteur —, alternent avec des temps forts où la mort occupe le premier plan et est décrite dans toute sa tragique réalité.

L'assassinat politique de Sarajevo est un incident historique majeur et un événement considérable dans la structuration du thème, car il place l'Europe sous la menace d'une guerre générale et provoque les discussions du groupe de révolutionnaires dont Jacques fait partie, tout comme celles d'Antoine et de ses collaborateurs. Dans la mesure où la guerre et le sacrifice de vies humaines sont étroitement liés, la mort occupe une place centrale, même dans cette partie de l'action. La guerre constitue une des modulations importantes du thème de la mort. Elle divise en deux camps les personnages : ceux qui sont prêts à accepter le massacre, et ceux qui veulent l'éviter à tout prix; leurs réactions fournissent les fondements de l'intrigue qui conduit au dénouement.

Le suicide de Jérôme de Fontanin, qui correspond à un temps fort dans la composition de la deuxième partie, fait diversion et remet en présence les personnages principaux. Son agonie, vue uniquement de l'extérieur, ne dure que trois jours, mais elle paraît interminable du fait que l'auteur y mêle diverses scènes comprenant les autres personnages : Antoine, Daniel, Gregory, et surtout Jacques. Les deux incidents liés à la mort de Jérôme — l'inventaire de ses papiers posthumes par sa femme et la cérémonie de l'enterrement — forment, par leur simplicité, un contraste frappant avec les scènes parallèles qui ont suivi la mort de M. Thibault. L'auteur semble ainsi vouloir insister une fois de plus sur tout ce qu'il y avait de solennel, de pompeux et de vaniteux autour de cette mort.

Après l'enterrement de Jérôme, la vie politique se trouve replacée au premier plan, entrecoupée par de brèves incursions

dans la vie privée des personnages. La mort restera latente dans les propos de Jacques, les discussions chez Antoine, les hantises personnelles d'Anne de Battaincourt, et dans la tentative de suicide de Meynestrel, jusqu'au moment de l'assassinat de Jaurès. Ce meurtre, provoqué, selon Martin du Gard, par un article de Charles Maurras, constitue, malgré le caractère de document historique que veut lui donner l'écrivain, un motif important du thème dans la deuxième partie. Cette scène détaillée, et d'une haute conception dramatique, permet à l'auteur d'insister une fois de plus sur les hantises de Jacques, puisque c'est à travers ses yeux que le lecteur assiste au meurtre, et marque un grand pas dans la progression vers la fin du mouvement. En effet, la mort du chef du parti socialiste et la perte de tout espoir pour la II^e Internationale et pour la paix, déterminent le destin du personnage central de cette partie : Jacques Thibault. A partir de ce moment, les jours marquent autant d'étapes dans la conception et l'organisation de l'acte final du héros.

Dès l'instant où la mission de Jacques est certaine, le romancier change le temps du récit pour rendre plus sensible l'état d'esprit dans lequel vit son personnage, maintenant proche de la mort. Il remplace le passé par le présent et adopte une expression poétique, comme si Jacques ne vivait plus que par l'imagination. En faisant alterner les monologues intérieurs, les observations du héros en style indirect libre avec les descriptions des gestes vus de l'extérieur, Martin du Gard donne une peinture émouvante des derniers moments de Jacques Thibault.

La scène de l'accident d'avion est habilement dramatisée. Après une montée exaltante qui correspond à une envolée poétique du style, c'est la chute dans le vide et le retour à la réalité brutale. L'épreuve imposée au héros se poursuit — une cruelle et pénible agonie —, alors qu'il n'aspire plus qu'à mourir. Sa fin dépasse les bornes de son imagination et du pire de ses cauchemars. Le coup de revolver du gendarme affolé qui achève le mourant paraît comme le pendant décalqué et guerrier de la piqûre d'Antoine, qui avait abrégé l'agonie du père. Cet acte clôt le deuxième mouvement sur une note particulièrement poignante.

Le final des *Thibault* — le plus court des trois mouvements — reprend l'action quatre ans plus tard, alors que la guerre déploie ses dernières armes et que tous les personnages ont été durement éprouvés par elle. La mort de milliers de soldats qui, dans *L'Été 1914* encore, faisait figure de menace, est devenue réalité. La mort ne se présente plus, désormais, comme un thème parmi d'autres, mais comme le sujet même de l'*Épilogue*. La réalité historique n'est plus qu'évoquée en rétrospective ou indirectement, et les destinées individuelles des personnages fictifs réapparaissent au premier plan.

Comme pour signaler le rôle que va jouer la mort dans cette partie de l'œuvre, le mouvement débute de façon oppressante par

l'annonce d'une mort, celle de Mlle de Waize. Cette mort naturelle qui met fin à une longue vie, manifeste le refus de l'écrivain d'envisager la mort exclusivement dans l'optique de la guerre. La technique du récit par personne interposée permet au romancier de présenter cette mort sous une forme abrégée, tout en insistant sur les détails qui lui tiennent à cœur : les tourments imaginaires et réels d'un être intellectuellement et physiquement amoindri par l'âge.

A part la mort d'Antoine qui forme le sujet de l'*Epilogue*, l'évocation constante des êtres disparus et des nombreuses victimes de la guerre joue aussi un rôle très important. Le souvenir de Jacques et de M. Thibault s'impose très souvent à l'esprit des personnages. Dès le début, comme dans l'exposition d'une pièce classique, Antoine se remémore ce qu'il a appris de la mort de Jacques. Mais ni les renseignements de Jenny, ni ceux de Rumelles ne lui permettent de reconstituer la tragique vérité. Ainsi, à l'instar de M. Thibault qui mourut en croyant son fils décédé, les survivants ne connaîtront jamais la véritable fin de Jacques, encore bien plus absurde que la version officielle qui déjà révolte Antoine. Mais Jacques est peut-être davantage présent dans le cœur de Jenny et de Gise qui le vénèrent en silence. Le souvenir d'Oscar Thibault s'impose aussi à Antoine comme un leitmotiv et une obsession dont il ne peut se libérer. Il songe également à Rachel, morte elle aussi, et l'évocation affectueuse et tendre de cette femme adoucit sa propre fin.

Mais ce sont surtout les ravages de la guerre qui forment le véritable noëud de l'*Epilogue*. Ils apparaissent dans toutes les conversations, mais sont surtout évoqués par Antoine, porte-parole de Martin du Gard, qui s'insurge contre cette guerre aveugle dans laquelle tant d'hommes sont fauchés indifféremment, en pleine jeunesse.

Sur cette toile de fond se détache le destin tragique d'Antoine, qui est représentatif de toute sa génération. Dès le début du mouvement, le dernier survivant des Thibault est gravement malade, et la lente progression de ce mal mortel constitue le motif final de l'œuvre. Comme il l'avait fait pour le père Thibault, Roger Martin du Gard utilise ici une image éloquente pour caractériser l'état du personnage :

« Un arbre foudroyé, sa sève monte plusieurs printemps de suite, ses racines n'en finissent pas de mourir. » (II, 913)

Antoine ne meurt pas après des crises successives, comme son père, mais lentement, telle une flamme qui s'éteint. Pour mieux associer le lecteur à l'expérience de son héros, l'écrivain — comme il l'avait fait pour Jacques — change le style du récit. En choisissant la forme du journal, il atteint à une plus grande exactitude dans la description du dépérissement physique de l'être et dans

celle de l'évolution morale; et comme Antoine est médecin, le lecteur a une vue plus complète de la transformation d'un être humain placé devant la certitude d'une mort prochaine. La longue agonie prend fin après que le malade s'est donné la piqûre libératrice qu'il gardait en réserve depuis six mois. Sa mort résignée clôt cette composition polyphonique sur une note, malgré tout, apaisante.

Du fait que presque toute l'action de l'*Epilogue* se résume à l'agonie d'Antoine, cette dernière partie des *Thibault* non seulement constitue un exemple de la prédominance du thème de la mort, mais fait ressortir, une fois de plus, l'art de l'écrivain d'utiliser les nuances de ce thème dans la composition littéraire. Dans *Les Thibault*, plus encore que dans les œuvres antérieures, Roger Martin du Gard joue sur les variations dans l'intensité de l'expérience de la mort. Ainsi, le thème atteint ici son apogée autant par sa variété que par son rôle dans la structure de l'œuvre.

CHAPITRE II

La fonction des principales morts individuelles

Dans les deux œuvres majeures de Roger Martin du Gard, on perçoit une volonté d'attribuer une fonction aux morts individuelles les plus marquantes. Une mort revêt toujours une importance capitale, non seulement par sa nature propre, mais encore par ses conséquences. De ce fait, l'écrivain a établi une technique qui consiste à utiliser une mort pour regrouper un certain nombre de ses personnages et les faire repartir sur des bases nouvelles. Elle devient ainsi une plaque tournante qui réunit les survivants, de sorte que l'on peut parler d'une technique de points de convergence.

Ce procédé est déjà exploité dans *Jean Barois*, mais moins développé que dans *Les Thibault*, peut-être à cause du nombre plus restreint de personnages. Ainsi, la mort du docteur Philippe Barois occasionne le retour du fils dans son village natal où il revoit Cécile Pasquelin, et leur rencontre au chevet du mourant conduira les deux jeunes gens au mariage. Dix-huit ans après leur séparation, c'est encore une mort, celle de Mme Pasquelin, la belle-mère de Jean, qui le ramène à Buis et lui permet de renouer des liens durables avec sa femme.

La mort de Noémie Petit-Dutreuil est le premier exemple, dans *Les Thibault*, de l'utilisation d'une mort comme point de convergence. Elle provoque la rencontre et la réconciliation de Jérôme de Fontanin avec sa femme et avec Nicole Petit-Dutreuil; et simultanément, le lecteur apprend tout du passé de Jérôme, de celui de sa femme, et des projets et sentiments de Nicole.

La mort de M. Thibault constitue un point de convergence plus important encore dans la première partie du roman. Elle ramène au bercail Jacques et Gise, et leur rencontre révèle à la jeune fille qu'elle n'a plus rien à attendre de celui qu'elle aime et dont elle pensait être aimée. Cette mort fait connaître à Antoine, Anne de Battaincourt, liaison riche de conséquences dans sa vie amoureuse. En outre, les relations entre Jacques et Antoine se trouvent modifiées, puisque l'obstacle majeur au retour du cadet à Paris est levé. Les destinées des personnages subissent aussi les

conséquences de la disparition du père Thibault et l'auteur souligne ce fait en observant que, pour Antoine, « cette fin était aussi le commencement d'autre chose, le seuil d'un temps nouveau » (I, 1308), tandis que pour Mlle de Waize, la mort de son maître signifie : « plus d'avenir : l'écroulement du passé équivalait à l'effondrement total » (I, 1308).

Dans le contexte historique de la deuxième partie, la mort de Jérôme de Fontanin permet à l'auteur de replacer au premier plan tous les personnages du début, qu'il avait partiellement délaissés depuis *La Mort du Père*. Plus que les autres agonies, celle de Jérôme semble être avant tout destinée à jeter un éclairage nouveau sur les personnages présents — notamment sur Mme de Fontanin —, et à donner une impulsion nouvelle à l'intrigue. Ainsi, elle marque le début d'une idylle inattendue entre Jacques et Jenny et amène Antoine à renouer ses liens avec les de Fontanin, le pasteur Gregory et Nicole Héquet; pour Daniel, c'est l'occasion inespérée d'une réunion avec Jacques après quatre années de séparation, et avec Nicole qui lui fait part de la mort de son deuxième enfant.

Mis à part son rôle dans la structure génératrice, la mort de Mlle de Waize, dans l'*Epilogue*, est également conçue comme une point de convergence. La description détaillée de la cérémonie funèbre remet en scène quelques représentants de la génération du père Thibault, comme M. Chasle et l'abbé Vécard. Mais cette mort est surtout un moyen de réunir les survivants des deux familles de Fontanin et Thibault, et de confronter Antoine, absent de Paris depuis le début de la guerre, avec son passé. Ainsi, il rencontre Gise, prend connaissance des activités des de Fontanin durant la guerre, des idées politiques et sociales de Jacques et des sentiments qu'éprouve Jenny pour lui, de l'attitude de Daniel en face de la vie à la suite de sa mutilation, et surtout, il est mis en présence de son neveu, Jean-Paul, qui aura tant d'influence sur l'évolution d'Antoine dans la suite du roman. L'utilisation des morts individuelles comme points de convergence dans la structure de l'œuvre contribue à donner une compacité particulière à certaines parties de l'intrigue des *Thibault*.

La fonction des morts individuelles ne se limite cependant pas à un regroupement des personnages. Dans quelques livres, et notamment dans ses œuvres majeures, Roger Martin du Gard a choisi de donner à certaines morts un sens plus vaste. Ainsi, une mort peut devenir le symbole d'une collectivité, d'une institution ou encore l'expression d'une idée. Déjà, dans *Devenir !*, la mort prématurée de Denise Mazerelles, pour être peu motivée par la structure interne du roman, ne révèle pas moins la volonté de l'auteur de lui attribuer un sens plus large, en montrant le caractère subit et incompréhensible du sort qui frappe les hommes. En effet, Marlin du Gard a toujours été hanté par la fragilité de la vie

humaine, livrée aux purs caprices du hasard; et cette mort brutale et sans raison dénonce l'inquiétude du jeune romancier de vingt-sept ans, pleinement conscient du fait que la vie s'achève par la mort, et que celle-ci n'attend pas nécessairement la vieillesse ou même la maturité pour frapper. Dans la mort de Denise, la gratuité de la destinée humaine apparaît dans tout son éclat; et l'auteur a choisi de mettre en exergue cette citation de Montaigne pour exprimer l'aveuglement des forces qui gouvernent la vie, phénomène qui le préoccupait beaucoup :

« Nous n'allons pas, on nous emporte, comme les choses qui flottent, ores doucement, ores avecques violence, selon que l'eau est ireuse ou bonasse... » (I, 203)

Si le suicide de Cresteil d'Allize, dans *Jean Barois*, apparaît déjà comme l'aboutissement du pessimisme historique qui caractérisait certains défenseurs de Dreyfus (1), la mort de Barois semble, elle, consacrer l'échec de toute la génération du héros. « Nous sommes une de ces quelques générations auxquelles incombe le soin d'opérer l'évolution scientifique » (I, 446), avait-il dit dans sa conférence du Trocadéro. Si l'on en juge par la fin de ce défenseur de la libre pensée, ainsi que par les réactions de la jeunesse dans le roman, il paraît certain que, pour Roger Martin du Gard, tous les efforts des contemporains de Barois se sont également soldés par un échec. Toute lutte est vaine, semble dire l'auteur, puisque la vie ramène infailliblement l'homme à son point de départ, et que l'humanité ne change pas. Seules quelques mutations distinguent les générations les unes des autres, et la plupart des différences naissent d'un jeu d'influences, d'actions et de réactions : « Vous n'êtes pas autre chose qu'une réaction » (I, 515), avait reproché Barois à deux jeunes interlocuteurs. C'est le mouvement du pendule qui anéantit non seulement l'homme, mais aussi toute la lutte d'une génération. Ainsi, la mort de Barois symbolise la faillite d'une collectivité.

À la fin de *Vieille France*, le rêve de Mlle Ennberg, dans lequel son frère étranglait sa femme avec la corde à linge, peut être également interprété symboliquement. L'idéalisme de l'institutrice et de son frère, les seuls intellectuels du village, se heurte depuis longtemps à la passivité et à l'incompréhension hostiles des habitants de Maupeyrou. Mme Ennberg est décrite comme une femme entièrement dévouée à ses enfants, dans une atmosphère de lait bouilli et de langes qui séchent. Le rêve de Mlle Ennberg exprimerait alors son indignation devant l'esclavage des femmes, mais un esclavage auquel elles consentent le plus souvent. En cela, l'attitude

(1) Victor Brombert a écrit dans *The intellectual hero*, p. 110 : « Cresteil's suicide is like an open proclamation of the group's tragic failure. »

de la femme n'est point différente de celle de tous les habitants du village, étant donné la médiocrité et la bassesse même de la société qu'ils forment, et qu'ils n'envisagent pas de changer. Cette mort fictive représenterait au fond le symbole d'une protestation contre une vie indigne de l'être humain, et contre une société que l'institutrice qualifie elle-même d' « humanité animale qui rampe encore dans les bas-fonds » (II, 1102).

Cette volonté d'amplifier la signification de la mort est encore plus nette dans *Les Thibault*. La mort d'Oscar Thibault peut être interprétée comme le symbole de l'évolution d'une certaine conception de la société à laquelle appartenait le disparu, et dont l'auteur décrira le déclin dans *L'Été 1914* et dans *l'Épilogue*. Dans ce sens-là, cette mort constitue un des liens qui unissent, dans la structure du roman, la première à la deuxième partie.

La mort de Jaurès prend aussi une signification symbolique. L'auteur insiste sur la fragilité et le tragique d'une vie brusquement et prématurément interrompue. Dans le cas d'un personnage comme Jaurès, ce tragique est amplifié par les répercussions politiques et sociales de la mort, proportionnelles à l'influence qu'exerçait le défunt : « Jaurès, mort... Je ne parviens pas à y croire... Surtout je ne parviens pas à imaginer, à mesurer, les conséquences... » (II, 554). L'assassinat a en effet décapité le Parti, et tous les chefs socialistes qui avaient jusque-là résisté se rallient, l'un après l'autre, « à l'œuvre de mort » (II, 569) du gouvernement. Devant l'immense élan nationaliste, Jacques pense avec indignation à tout « ce courage, ce mépris de la mort » « qu'ils mettent au service de la guerre » (II, 620), et s'exclame, le jour de l'enterrement de Jaurès :

« Ah, si vraiment le cercueil de Jaurès traverse ce Paris qu'on mobilise, sans déclencher l'émeute, c'est que tout est fini, c'est que l'Internationale ouvrière est bien morte et qu'on l'enterre avec lui... » (II, 695).

L'absence de toute forme de soulèvement confirme que la mort de Jaurès représente bien la fin de l'espoir pacifiste.

Le destin atroce de Jacques est à la mesure d'une guerre encore à peine commencée, mais dont les victimes se comptent par centaines et par milliers. Une fois le processus déclenché, Jacques a beau déployer toutes ses forces pour tenter d'empêcher la tuerie générale, ses efforts sont d'avance voués à l'échec et ne peuvent qu'entraîner sa propre destruction. Comme auparavant celle de Jaurès sur le plan politique et réel, la mort de Jacques, sur le plan individuel et fictif, symbolise la fin de toute possibilité d'éviter la guerre. La machine infernale étant mise en marche, rien ne peut plus désormais l'arrêter.

Si la mort d'Antoine coïncide avec la fin de la guerre, ce n'est pas non plus un hasard, car Martin du Gard a voulu donner, une

fois de plus, un sens étendu à la mort. Celle du dernier héros des *Thibault* correspond à la fin d'une ère : la bourgeoisie militante que l'écrivain rend partiellement responsable de la guerre et l'époque attachée encore aux divisions entre catholiques et protestants entrent dans l'histoire. Jean-Paul illustre ce dénouement par le lien qu'il représente entre les de Fontanin et les Thibault, et sera le porte-flambeau de la nouvelle génération. Ainsi, la vie va recommencer, enlevant du même coup au roman son caractère par ailleurs tragique. Martin du Gard aurait pu prendre à son compte cette phrase de Romain Rolland : « La vie est une suite de morts et de résurrections » (2).

(2) *Adieu à Jean-Christophe*, octobre 1912, cité par J.-B. Barrère : *Romain Rolland*, p. 130.

CHAPITRE III

Les formes multiples que revêt la mort et les constantes du phénomène

Si la mort, chez Roger Martin du Gard, fait partie intégrante de l'architecture de ses livres et revêt, dans certains cas, un sens symbolique, elle possède aussi son caractère propre; et ceci est valable non seulement pour la mort des personnages principaux, mais encore pour celle des personnages secondaires qui abondent dans l'ensemble de son œuvre. Comme le romancier s'intéresse aux changements physiologiques qui se produisent chez un mourant, à ses réactions psychologiques, s'il est encore conscient, et au comportement des survivants, il ne se contente pas de dépeindre un ou deux aspects de la mort, mais toute une variété de formes que peut prendre l'agonie, selon qu'elle est la conséquence d'une maladie, d'un accident, d'un suicide, de la guerre ou même d'un meurtre. A ces différentes façons de mourir s'ajoute l'appartenance des personnages à des milieux fort divers et à toutes les catégories d'âge. En effet, Martin du Gard a introduit dans son œuvre des morts de bébés, comme ceux de Rachel Goepfert, Rinette du Gad et Denise Mazerelles, de jeunes enfants, comme la petite fille du docteur Héquet, Marie-Thérèse dans *Une Vie de saint* et Michele dans *Confidence Africaine*, de personnages qui sont anéantis en pleine force de l'âge, comme Denise, Jacques et Antoine; en outre, il y a les nombreuses victimes de la guerre, mais qui, en général, ne sont qu'évoquées, ceux qui disparaissent avant d'avoir atteint la vieillesse, comme Noémie, Jérôme, Thierry, Cresteil et Barois, et enfin, les vieux qui sont emportés, le plus souvent par la maladie, au terme d'une longue vie, comme Mme Barois et Mme Pasquelin, Luce, M. Thibault et Mlle de Waize.

Malgré cette grande diversité de catégories et de formes, certains éléments reviennent constamment dans les descriptions de mourants et traduisent sans doute la hantise de l'écrivain. Dans la plupart des scènes d'agonie ou dans la description de cadavres, l'auteur met l'accent sur les transformations de l'organisme qui se produisent à l'instant de la mort; il s'attache parfois à dépeindre,

de façon impitoyable, les derniers soubresauts des mourants. Cependant, il ne cherche jamais à attendrir ou à choquer; il se borne, le plus souvent, à être l'observateur réaliste d'un phénomène naturel.

Pour exprimer la souffrance qui émane du corps d'Oscar Thibault, dans lequel la nature semble s'être déchaînée et avoir anéanti toute résistance humaine, le romancier donne plusieurs descriptions de ces crises aiguës qui assaillent le moribond inconscient, et dont l'exemple qui suit est un modèle.

« Les mâchoires étaient si serrées que, de la porte, Jacques entendit crisser les dents. La face était pourpre; les yeux, à l'envers. La respiration avait des ratés, des arrêts qui semblaient ne plus devoir finir, et pendant lesquels Jacques, la vie suspendue, se tournait vers son frère sans pouvoir lui-même reprendre souffle. La contraction des membres était telle que, déjà, le corps raidi ne touchait plus le matelas qu'aux talons et à l'occiput; néanmoins, de minute en minute, il s'arquait davantage; et, lorsque la tension musculaire parvint à son intensité suprême, il s'immobilisa dans une sorte d'équilibre vibrant qui, un instant, exprima vraiment le paroxysme de l'effort. [...] La crise évoluait. Un rugissement, de plus en plus accentué, s'échappait, par saccades, de la bouche tordue. La tête se mit à rouler de droite et de gauche : une agitation désordonnée s'empara de tous les membres.

— « Prends le bras », souffla Antoine. Lui-même saisit l'autre poignet, pendant que les religieuses essayaient de tenir les jambes qui s'agitaient et arrachaient les couvertures. La lutte se prolongea quelques minutes. Puis la violence des convulsions décrut : les mouvements épileptiformes s'espacèrent. La tête cessa d'osciller; les jarrets se détendirent; le corps s'allongea, terrassé. Alors les gémissements recommencèrent :

— « Oh là là... Oh là là... » (I, 1275-76)

Toutes les scènes du genre témoignent d'un esprit d'observation aigu, d'une recherche technique très poussée, et leur seul rôle consiste à montrer la nature des transformations psychiques et physiques dues aux ravages de la maladie et aux affres de l'agonie (1).

Si, dans le cas de M. Thibault, la maladie est en grande partie responsable de son comportement et de ses souffrances, d'une façon générale, Roger Marlin du Gard aime à dépeindre les dernières

(1) Mme Almérás écrit dans : *La médecine dans « Les Thibault »* : « L'auteur ne ménage point les détails cliniques, les signes généraux et fonctionnels de la maladie. On conçoit la documentation technique que nécessite ce travail fouillé jusque dans les moindres détails. Ces signes ne s'inventent point, le romancier les connaît » (p. 50).

Le jugement du Dr Barrucand, en revanche, est plus nuancé : « ici également, on retrouve, malgré les erreurs de détail, une pensée médicale juste, riche, et très documentée ». (*A propos des médecins et de la médecine dans « Les Thibault » de R. M. G. : Annales médico-psychologiques*, novembre 1956, p. 431.)

convulsions, souvent pleines d'angoisse, d'un malade à l'instant de sa mort. Malgré l'intention humoristique à laquelle répond la mort du Père Alexandre dans *Le Testament du Père Leleu*, sa description dans les indications de scène, conserve un réalisme étonnant.

« Le vieux boit. Brusquement, il pousse un râle sourd. La tasse roule à terre. Il se débat convulsivement; sa tête tombe de droite et de gauche; ses doigts griffent la couverture. Un cri strident. L'immobilité. » (II, 1150)

Cette mort se rapproche beaucoup de celle de Barois, dans laquelle on observe presque les mêmes gestes et les mêmes réflexes :

« Sa bouche s'ouvre pour un cri d'épouvante. Un râle mouillé... [...] Il se renverse en arrière. [...] Une brusque tension de tout l'être. [...] Quelques soubresauts. L'immobilité. » (I, 556-57)

D'autres scènes funèbres laissent transparaître, chez l'auteur, la fascination de certaines formes de morts violentes ou de certains détails frappants. Ainsi, dans *Devenir !*, la constatation du médecin donne à la mort de Denise Mazerelles sa terrifiante réalité : « La chemise, les draps sont noirs de sang... Denise est morte depuis cinq on six heures » (I, 200).

Dans *Jean Barois*, le suicide du colonel Henry, en relation avec l'Affaire Dreyfus, est présenté exactement de la même façon. On l'avait trouvé, le soir de son arrestation, « étendu sur son lit... dans une mare de sang... son rasoir à la main... et la gorge ouverte... en deux endroits... La mort... remontait à plusieurs heures... » (I, 409). La description du meurtre de Jaurès, dans *L'Été 1914*, pourrait constituer un pendant à celle du suicide d'Henry. Dans les deux cas, Roger Martin du Gard a recréé la scène à partir des journaux de l'époque. Mais étant donné la nature de la mort de Jaurès et son importance dans l'action, le romancier y a apporté une plus grande précision. Par un travail d'épuration considérable, il a supprimé, dans les articles des journaux, tous les détails accessoires ou trop choquants, afin de ne conserver que ce qui lui semblait présenter une valeur esthétique. La description reste cependant réaliste, plus vraie même que celle, souvent emphatique, des journaux (2). On retrouve toutefois les éléments qui, toujours,

(2) D'après des renseignements obtenus par Jochen Schlobach, il semble que R. M. G. aurait utilisé le récit d'Ernest Poisson dans la revue *Floral* — le seul qui soit vrai, selon un témoin oculaire —, pour décrire cet épisode. Schlobach n'a pas pu avoir accès à cette revue, mais il compare le texte de R. M. G. avec le récit du meurtre dans *l'Humanité*. (J. Schlobach : *Geschichte und Fiktion in L'Été 1914 von Roger Martin du Gard*, pp. 95-97.)

Un autre critique, Robert Genton, pense que R. M. G. s'est inspiré de la description de la mort de Jaurès faite par A. Zévaès, dans : *Le Socialisme en France*. (*La Nouvelle Critique*, février 1965, pp. 39-40.)

ont frappé le romancier, à quoi s'ajoute une volonté certaine de dramatisation.

« Un corps était allongé sur la banquette de moleskine. Renaudel se releva pour jeter sur la table une serviette rouge de sang. Jacques aperçut alors le visage de Jaurès, le front, la barbe, la bouche entrouverte. Il devait être évanoui. Il était pâle, les yeux clos. » (II, 549)

Comme on le voit déjà dans l'exemple précédent, ce sont les transformations faciales qui impressionnent surtout l'écrivain. En effet, l'empreinte de la mort se lit plus facilement sur le visage et, bien souvent, les descriptions de moribonds dans l'œuvre de Martin du Gard se limitent à cette partie du corps. Dans chaque évocation de mourants, ce sont les mêmes traits, se rapportant à la couleur de la peau, aux yeux, aux lèvres et aux narines, qui réapparaissent. Déjà, dans *Une Vie de saint*, la courte agonie du grand-père de Luc trahissait ce penchant de l'auteur à l'évocation de la réalité concrète de la mort qui se manifeste dans la physionomie. « Il avait les yeux clos, la face blanche, les narines pincées des visages de mort » (3). Lorsque le moribond se trouve dans cet état, les spectateurs y reconnaissent, le plus souvent, la domination de la mort. C'est le cas d'André Mazerelles, en présence de sa femme.

« Denise est méconnaissable : sa figure s'est allongée et comme couverte de cendre, les yeux sont mats, les narines pincées, les gencives relevées sur les dents. Il s'affole... Ce masque-là, il l'a déjà vu ailleurs... Il se souvient tout à coup de sa mère sur son lit de mort, de ses traits décomposés, de son teint poussiéreux, de ses mâchoires saillantes, de ses lèvres raidies... » (I, 193)

Le visage de Jenny, mourante, dans *Une Vie de saint*, offre les mêmes caractéristiques et a déjà toutes les apparences du masque de la mort :

« Son visage seul sortait des draps, un visage méconnaissable, violacé, avec des ombres verdâtres, des lèvres pâles relevées sur les dents saillantes, sèches, jaunes, les yeux très lents, à demi éteints. Elle se mourait. » (4)

En décrivant le visage de Noémie, d'une lividité cadavérique qui la rend méconnaissable, l'auteur se montre plus impitoyable encore dans son esquisse de peintre réaliste. Déjà, la mort a marqué

(3) R. M. G. : *Une Vie de saint*, texte inédit. (Papiers R. M. G., B. N.-Paris, volume XCIV.)

(4) *Ibid.*, volume XCII.

cette femme au point que Mme de Fontanin reconnaît à peine sa cousine.

« Elle n'osait plus détacher les yeux de cette face où tout était déjà immobilité : le regard, les ailes durcies du nez, et ces lèvres blanches entre lesquelles s'échappait un souffle venu de très loin, rauque, intermittent, et qui renaissait sans cesse. Elle examinait ces traits un à un, sans pouvoir ressaisir une curiosité chargée d'effroi. Était-ce bien Noémie, cette chair mate, vidée de sang, cette mèche brune collée sur ce front sec et brillant ? Dans cette physionomie sans couleur et sans expression, elle ne reconnaissait rien. » (I, 942)

Le même attrait du visage continue à se manifester après la mort. L'œuvre comporte plusieurs descriptions de masques mortuaires, mais le mieux dessiné semble être celui d'un enfant de seize ans, Michele, dans *Confidence Africaine*.

« Je me souviens surtout de lui sur son lit de mort : squelettique, mais d'une grande beauté. [...] Dans la pénombre, sur l'oreiller blanc, son profil de prince persan se découpait avec la finesse d'une matière ciselée; il eût semblé de marbre ou de vermeil si la chair du visage, restée soyeuse, transparente et dorée, n'avait gardé je ne sais quelle apparence de jeunesse et de vie. » (II, 1108)

L'écrivain atteint ici une rare concision; aucun élément dramatique ou pathétique, aucune surcharge, aucune angoisse; rien que la simplicité et l'essentiel pour dépeindre la noblesse de ce visage, l'un des rares, chez Martin du Gard, qui soit resté beau même dans la mort.

À l'observation du visage — si fréquemment évoqué dans l'œuvre que l'écrivain a dû être profondément marqué et dans sa sensibilité et dans son imagination par un tel phénomène — sont liées les manifestations de râle et de la bouche qui s'ouvre. En effet, chez tous les personnages agonisant, on peut constater la présence du râle et de la bouche ouverte, annonceurs de la fin. Ainsi Noémie, chez qui un « ronflement s'échappait par saccades de la bouche béante » (I, 941-42), comme chez Jérôme, lorsque Jenny est frappée par l'aspect de l'agonisant :

« La bouche, à demi ouverte, formait un trou noir d'où s'échappait un souffle sourd et rythmé. Jenny, par l'entrebaillement de la porte, regardait cette bouche, écoutait ce râle, avec une lucidité calme, presque indifférente, qui l'épouvantait elle-même. » (II, 188)

Cependant, c'est Jacques qui, à l'instar de son créateur, semble être véritablement obsédé par ce phénomène. Sa première expérience a lieu au moment de l'accident des chevaux. Parmi la poussière, la confusion générale et les hennissements des chevaux,

il entend « un raclement rauque qui domine tout le reste » (I, 646). Une fois mort, le cheval aura lui aussi la bouche ouverte, découvrant ses dents jaunes et « la langue hors de la bouche » (I, 647). Jacques constate le même phénomène chez maman Frühling qui laisse voir des dents jaunes par « la bouche entrouverte » (I, 808) et, par association d'idées, lui rappelle l'accident de Toulon. Lorsque Jacques verra Jaurès couché sur la banquette, il remarquera « la bouche entrouverte » (II, 549). Mais c'est surtout au moment de la mort de M. Thibault que l'image de la bouche apparaît avec force. Jacques, fasciné, en distingue les phases successives. D'abord, « Les mâchoires s'écartèrent » puis, « La bouche s'ouvrait toujours » et enfin, « La bouche demeurait béante » (I, 1300-01). Il y reviendra plus tard encore, en faisant observer à son frère : « Tu as vu, Antoine, à la fin, quand la bouche s'ouvre, s'ouvre... » (I, 1302).

Ainsi, à la description réaliste de l'agonie, des visages que la mort a déjà marqués, et aux réactions physiques et incontrôlables de la bouche et du râle, s'ajoute, chez l'auteur, l'obsession personnelle des manifestations particulières à la mort, qui, par leur fréquence, constituent un trait spécifique de son œuvre.

CHAPITRE IV

La mort liée à la vie

Le lien entre la vie et la mort transparaît constamment dans l'œuvre de Roger Martin du Gard. En plus des transformations organiques qu'elle occasionne chez le mourant, la mort apparaît comme étroitement liée à l'existence de nombreux personnages, comme si l'écrivain voulait souligner sa présence opiniâtre ou sa juxtaposition à la vie. Cette importance donnée à la mort est trop manifeste pour ne pas être consciente et voulue par le romancier.

La mort joue un rôle important déjà dans l'enfance de la plupart des personnages. Presque tous les héros de Martin du Gard sont orphelins, soit dès leur naissance, soit en bas âge. Luc, le personnage principal d'*Une Vie de saint*, sera orphelin avant même de naître, son père ayant été tué à la guerre de 1870-71. Il est également le seul survivant des trois enfants des Hardel : le premier avait succombé quelques mois après sa naissance, et le second était mort-né. Les camarades de Luc, Michel et Marie-Thérèse Xavier de Quinçoit, sont orphelins de père. Jenny Réan-Cormin, qui deviendra la grande amie de Luc, est orpheline de père depuis sa troisième année, et l'auteur note que ce deuil « lui marqua l'âme pour la vie » (1). Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans *Devenir !* André Mazerelles est orphelin de mère (I, 193); sa femme, Denise Herzeaux, est orpheline, de même que Kitty Varine, qui fut sa maîtresse pendant quelques semaines (I, 105). Parmi ses amis, Marc Fink n'a plus de parents (I, 56), Cayrouse est orphelin de mère (I, 58) et Raoul Jemmequin a perdu son père, sa mère et son beau-père alors qu'il était encore un jeune enfant (I, 29-30).

Mêmes les œuvres mineures de Martin du Gard ne font pas exception, car Marise est orpheline, et les deux personnages de la *Confidence Africaine* ont été très tôt orphelins de mère. Mais ce facteur prend plus d'importance lorsqu'il s'agit des œuvres majeures. Ainsi, Jean Barois est orphelin de mère (I, 214) et il

(1) R. M. G., *Une Vie de saint*, texte inédit. (Papiers R. M. G., B. N.-Paris, volume LXXXIX.)

perdra son père au début de la vingtaine. Cécile Pasquelin, depuis l'enfance, n'a plus son père, et cette situation analogue a certainement contribué à leur rapprochement, surtout après que le docteur Barois, en mourant, les eut confiés l'un à l'autre. Dans *Les Thibault*, le nombre de jeunes orphelins est notable. Comme les héros des autres romans, les deux fils Thibault ont été privés de leur mère très tôt; elle est morte à la naissance de Jacques alors qu'Antoine n'avait que neuf ans (I, 1329). Leur sœur adoptive, Gise, est orpheline (I, 648), de même que la petite Dédette (I, 881). Nicole Petit-Dutreuil n'a plus son père et Lisbeth Fruhling a été élevée par sa tante parce qu'elle n'avait plus ses parents (I, 767). Robert et Louis, les deux petits protégés d'Antoine, sont aussi orphelins et avaient d'abord été pris en charge par une tante, décédée à son tour (I, 1110); et la liste pourrait encore s'allonger.

A cette quantité d'orphelins qui semble dépasser la moyenne que l'on constate dans la vie réelle, s'ajoute un autre facteur, qui concerne cette fois la longévité des personnages eux-mêmes. En effet, pour un certain nombre d'entre eux — dont Jacques et Antoine sont les plus représentatifs —, la mort frappe en plein cœur de la vie, d'une façon qui n'est certainement pas fortuite. L'écrivain s'est exprimé clairement à ce sujet, notamment dans son discours de Stockholm, où il déclarait : « le principal objet du roman, c'est d'exprimer le tragique de la vie. J'ajouterai aujourd'hui : le tragique d'une vie individuelle, le tragique d'une destinée en train de s'accomplir » (2), ainsi que dans une note d'*Une Vie de saint*, où il estimait nécessaire de donner au jeune héros un destin tragique. Après avoir prévu de conduire Luc « jusqu'à sa mort, à un âge avancé, dans un humble presbytère de campagne » (3), il se ravisa et estima « indispensable à la tenue de l'ensemble », la mort de son héros à la fin de son séjour en Afrique du Nord, et dans la force de l'âge. La documentation relative à *Une Vie de saint* contient effectivement cette note :

« Il me semble maintenant difficile de prolonger la vie de Luc au-delà de 1907 ou 1908 — c'est-à-dire après 36 ou 37 ans. Pour le faire mourir à cet âge-là, il faut lui donner une maladie essentielle. » (4)

Comme Roger Martin du Gard écrivait son roman en 1906-07, il n'aurait guère pu prolonger la vie de Luc au-delà de trente-six ans (Luc étant né en 1871), sans le faire vivre — comme plus tard Jean Barois — en dehors du temps réel. Cette note témoigne de l'existence, chez le romancier de vingt-cinq ans, d'un souci qu'il gardera

(2) *Discours de Stockholm*, (N.R.F., mai 1959, p. 958.)

(3) *Souvenirs*, p. 111.

(4) *Une Vie de saint*, texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume LXXXIX.)

toujours : faire mourir un personnage important dans la force de l'âge et d'une maladie qui lui permette de prendre conscience de soi et du monde devant la proximité de la mort. Le cas de Luc préfigure de façon assez claire celui d'Antoine, à qui Roger Martin du Gard donnera justement une mort jeune, d'une « maladie essentielle », alors qu'il avait prévu le faire mourir au terme d'une vie plutôt longue (5).

Après avoir rendu orphelin un personnage et avant de le confronter avec sa propre mort, l'écrivain lui impose souvent, à un âge très jeune, l'expérience de la mort comme pour le marquer à jamais et le rendre plus semblable à lui-même. Dans l'ensemble de l'œuvre, c'est Luc Hardel qui vit au plus haut degré cette expérience. Dès l'âge de cinq ans et demi, Luc est initié à la mort par sa mère qui le conduit au cimetière le Jour des morts. Le long dialogue qui s'engage entre Mme Hardel et son fils laisse percer les préoccupations de l'enfant : pourquoi ne peut-on pas empêcher la mort de venir chercher quelqu'un ? Pourquoi semble-t-elle frapper indifféremment les gens, puisque grand-père, qui est très vieux, est toujours vivant ? Et pourquoi, si l'on est déjà avec Dieu avant de naître, comme le lui explique sa mère, ne garde-t-il pas tout de suite les gens auprès de Lui au lieu de les mettre sur terre pour les reprendre ensuite ? Sa prière, sur la tombe de son père et de sa grand-mère, est entrecoupée de réflexions qui constituent autant de manifestations de sa peur :

« Grand-Mère et Papa... là ?... Comme des racines, alors ?... Non !... [...] Oh, comme il doit avoir froid, Papa, là, dedans... et peur... (frissonnant) Peur ! ... Et la nuit... Oh, la nuit là... C'est plus effrayant encore que le jardin après le souper... et le couloir, avec la porte... et le coucou... et... et la vieille folle... (Un éclair) Oh, mais sûrement... la Vieille... la Vieille, c'est elle, là... la Mort !... » (6)

Vers sa treizième année, Luc fera une double expérience de la mort qui le bouleversera encore plus profondément : celle de la petite chienne, Mira, et celle de sa jeune amie, Marie-Thérèse. De nouveau, il constate amèrement la réalité de la mort dans la vie et son interrogation porte sur l'impuissance de l'homme face à l'arrêt du destin : « Mais comment ça se fait, qu'on n'y peut rien ?... C'est trop injuste ! C'est trop injuste ! » (7). D'après les ébauches, le thème de la mort perd de son intensité à partir de l'adolescence

(5) Dans la première fabulation des *Thibault*, Antoine devait revenir sain et sauf de la guerre, épouser Jenny de Fontanin, et mourir au milieu de la cinquantaine. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XIII, feuillets 4 à 7.)

(6) *Une Vie de saint*, texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XCIV.)

(7) *Ibid.*

du héros, mais les expériences de son enfance l'auront néanmoins sérieusement marqué.

Si Luc est le plus jeune à s'interroger et à réagir en face de la mort, d'autres personnages prennent aussi conscience très tôt de la précarité de la vie. C'est le cas de Barois qui, après avoir été atteint d'une grave maladie, sera profondément marqué, à l'âge de douze ans, par la mort de sa grand-mère; de Jenny et de Jacques, dans *Les Thibault*, qui apparaissent comme des adolescents extrêmement sensibilisés au problème de la mort. Jacques est constamment hanté par tous les aspects de ce phénomène inhérent à la condition humaine, et Jenny, sans le manifester aussi ouvertement, n'en demeure pas moins préoccupée. Déjà, lors de l'accident du vieux chien dans *La Belle Saison*, l'épouvante avait défiguré son visage au point de le rendre méconnaissable (I, 956); mais elle envisage aussi la mort comme issue aux difficultés de la vie et à la torture que lui causent ses sentiments contradictoires: « Elle eût accepté de mourir là, à l'instant, pour en finir, pour être délivrée d'elle-même » (II, 172). Sur ce point, Jacques lui ressemble, tout attentif qu'il est au pouvoir libérateur de la mort (8). Kappel aussi appartient à cette catégorie de personnages facilement émus devant le spectacle de la mort et, de plus, il craint l'injustice humaine. Dans une discussion avec Jacques, il lui confie comment, tout enfant, il a pris conscience de l'importance de la mort dans la vie. Ayant été informé qu'une exécution aurait lieu à l'aube dans la prison de Leipzig, il partit faire plusieurs fois le tour de la prison, seul dans la nuit, ne pouvant penser à rien d'autre que: « un homme est là, de l'autre côté de ce mur, un homme que les hommes ont condamné à mourir, et qui le sait, et qui attend... » (II, 710).

En outre, Roger Martin du Gard fait souvent intervenir la mort au moment où les personnages vivent des expériences merveilleuses, ou du moins qui sortent de l'ordinaire. Cette juxtaposition de la vie et de la mort crée des contrastes violents dans l'œuvre. Ainsi, le thème de la mort survient de façon inattendue pour le lecteur, comme par exemple lorsque Marise croit son mari mort d'une attaque au cours de l'acte sexuel, ou encore chez les maîtresses d'André Mazerelles et d'Antoine Thibault. Ketty Varine, avec qui André vivra les jours les plus intenses de sa vie dans un hôtel de la forêt de Fontainebleau, éprouve une peur presque physique devant la mort. « Elle était à l'âge où, inconsciemment, la trentaine s'émue déjà de la fuite des jours; les fringales de la chair, si jeune encore, laissaient pressentir comme une épouvante inavouée de la mort » (I, 112). La petite Georgette, elle, refuse de se donner à André alors qu'elle est beaucoup moins réservée avec d'autres, mais la moti-

(8) Le cas de Jacques et des autres personnages principaux sera analysé plus en détail dans la Troisième Partie de ce travail.

vation de son refus témoigne d'une conscience très vive de la mort : « Ecoute, mon coco... C'est notre secret tous deux, pas ? [...] Tu seras seul à l'avoir, notre secret, quand je serai claquée... » (I, 91).

Les liaisons d'Antoine avec Rachel Goepfert et, plus tard, Anne de Battaincourt, apportent un élément trouble dans sa vie, car les deux femmes sont obsédées par la mort. La première est particulièrement attirée par les morts spectaculaires. Elle se plaît à raconter à Antoine les épisodes tragiques de ses expériences africaines ou asiatiques, comme ceux de la femme lapidée à mort près de Méched, ou de la disparition du boy Mamadou, happé par un crocodile, et tué par Hirsch afin de lui épargner d'horribles souffrances. Anne, de son côté, est souvent sujette à de profondes anxiétés mal réprimées. Naturellement égocentrique, elle ne semble obsédée que par sa propre mort; quelquefois par celle des autres, mais toujours en fonction d'elle-même. Cette femme, qui se sait attirante et soigne constamment son apparence, tient à paraître belle jusque sur son lit de mort :

« Vous savez, j'ai une peur atroce d'être laide quand je serai morte. Les lèvres blanches des morts, c'est tellement horrible... Moi, je veux absolument qu'on me farde. Du reste, je l'ai marqué sur mon testament. » (II, 224)

Même devant la perspective de la guerre, Anne s'émeut surtout en pensant aux conséquences que la mort aurait pour elle-même. A la nouvelle du décret de mobilisation générale, sa première pensée est qu'elle sera ainsi débarrassée de son mari, Simon; mais aussitôt, elle songe à son amant et s'exclame : « Mon Dieu, s'il y a la guerre, Tony va partir... Ils vont me le tuer !... » (II, 582). Toute sa vie, à partir de la mort de son père alors qu'elle n'avait pas encore vingt ans — sa mère étant morte depuis longtemps (II, 113) —, a été axée sur la recherche des plaisirs sensuels et de la satisfaction de ses caprices; peut-être précisément pour masquer sa hantise de la mort.

Rachel, en revanche, est moins obsédée par sa propre mort et a conscience de la mort des autres. Sa liaison amoureuse avec Antoine a atteint son paroxysme lorsqu'elle amène son amant en Normandie, sur la tombe de la petite fille, qu'elle avait eue de son premier amant, Zucco. L'ombre de la mort plane sur ce voyage, durant lequel, outre les idées suicidaires de son frère Aaron et son accident mortel à Pallanza, le souvenir de la petite morte revient constamment à l'esprit de Rachel :

« Ma pauvre gosse [...] Dire que je ne l'ai même pas vue mourir [...] Je suis arrivée trop tard. Un petit ange, un vrai petit ange pâle... [...] N'était pas grand, son cercueil, ni lourd. pauvre chou !... » (I, 1032)

Il existe cependant une similitude dans la façon d'envisager la mort, chez les deux maîtresses d'Antoine. Elles imaginent leur

propre fin non pas comme un aboutissement, mais comme un coup fatal qui frappe en plein cœur de la vie, et ont la certitude d'être promises à une mort violente. Anne confie à son amant :

« Est-ce que j'ai la tête de quelqu'un qui mourra bêtement dans son lit ? Non ! je finirai d'une façon dramatique, vous verrez ! Un matin, on me trouvera, en travers de ma chambre, poignardée !... Sur le tapis, toute nue... et poignardée !... D'ailleurs, j'ai remarqué : dans les livres, celles qui s'appellent Anne, elles finissent toujours poignardées... » (I, 224)

Les pronostics de Rachel sur sa fin, tout en étant apparemment plus désinvoltes, rejoignent ceux d'Anne quant au moment et à la forme de la mort.

« Oh ! moi, si on ne me tue pas, je suis sûre de vivre très vicille. Mon père avait soixante-douze ans quand je l'ai perdu, et il était solide comme un homme de cinquante. Il est mort des suites d'un coup de soleil, par accident. D'ailleurs, on meurt d'accident, chez nous. Mon frère est mort noyé. Et moi aussi, je mourrai d'accident : d'un coup de revolver. J'ai toujours eu cette idée-là. » (I, 970)

Les hantises de ces deux femmes contrastent avec l'attitude d'Antoine, généralement peu inquiété par l'échéance de la vie humaine, et font ressortir l'étroite liaison qui existe chez Roger Martin du Gard entre la vie et la mort.

Aussi, parmi les personnages secondaires, il semble que les femmes soient plus facilement sensibilisées à la mort ; elles sont en tout cas plus instinctivement et intimement préoccupées par la mort que les hommes. Peut-être cela traduit-il une certaine conception de la femme chez l'écrivain, essentiellement différente de l'homme dans sa façon de penser et de sentir.

La même juxtaposition de la vie intensément vécue et de la mort se rencontre dans la structure de certains épisodes. L'auteur a délibérément fait contraster les titres de certaines parties de ses romans avec leur contenu, comme pour montrer l'omniprésence de la mort. Ainsi, dans *Devenir I*, la mort occupe le centre de toute la partie intitulée *Vivre...*, puisque celle-ci est axée sur la mort de la femme du héros et de sa fille. Les premiers chapitres de *Jean Barois*, réunis sous le titre *Le Goût de vivre*, se déroulent dans une atmosphère de mort liée à la maladie assez grave de Jean et la mort de sa grand-mère. Les derniers chapitres de la deuxième partie, groupés sous *Le Calme*, se terminent par l'accident dans lequel Barois frôle la mort, et la rédaction, en pleine effervescence, de son testament spirituel destiné à nier toute défaillance ultime. Dans *Les Thibault*, l'accident sur la route de Toulon est le premier exemple de ce contraste entre la vie et la mort. En effet, Jacques et Daniel vivent peut-être les moments les plus beaux et les plus intenses de leur existence (le soleil du Midi, la vue de la Méditer-

ranée, un paysage grandiose et la liberté totale) lorsque la mort survient et met subitement fin à leur bonheur. Denis Boak voit très justement dans cet épisode la volonté de l'auteur de montrer que la mort est au centre de toute expérience humaine, même des plus belles (9).

C'est toutefois dans *La Belle Saison* que le contraste est le plus frappant. Ce livre, qui décrit les débuts prometteurs d'Antoine dans l'exercice de sa profession, la réussite brillante de Jacques au concours de l'Ecole Normale, et les vacances paisibles, inondées de soleil à Maisons-Laffitte, est aussi, en dépit de son titre, la partie des *Thibault* où le thème de la mort est traité le plus fréquemment et sous les formes les plus diverses. Il apparaît d'abord au cours de la soirée gaie et joyeuse chez Packmell, sur laquelle la mort plane comme une ombre du début à la fin (10). Vu la fréquence de l'évocation du thème et l'atmosphère de la réunion, cette soirée apparaît en quelque sorte comme le symbole de la juxtaposition de la vie et de la mort qui envahit entièrement le livre. L'accident de la petite Dédette, la mort du vieux chien, la longue agonie et l'enterrement de Noémie, comme le désir anxieux de M. Thibault de survivre à lui-même devant la peur d'une disparition prochaine et les hantises de Jacques font ressurgir le thème de la mort. Il réapparaît plus longuement dans les deux derniers chapitres du livre, consacrés au pèlerinage de Rachel et Antoine à Gué-la-Rozière où, au terme de l'aventure sentimentale qui donne tant d'éclat à *La Belle Saison*, l'idée de la mort est constamment évoquée. Ainsi, *La Belle Saison* se présente finalement comme un livre où la laideur de la mort s'oppose sans cesse à la beauté de la vie.

Cette association de la vie et de la mort est reprise sur un plan plus élevé : l'intrusion, indéfiniment renouvelée, de la mort dans la continuité de la vie. Lorsque les personnages prennent conscience de la fin inéluctable de l'existence humaine, ils la perçoivent souvent dans la perspective cyclique. Déjà dans *Une Vie de saint*, Luc avait éprouvé un choc en comprenant ce que signifiait la disparition d'êtres chers : « La mort... Mon Dieu... Moi... Moi aussi... Mira... Marie-Thérèse... Mon Dieu... (Un cri) » (11). Dans *Devenir !*, André Mazerelles examine froidement les gens de sa génération et de son milieu qui, sous la poussée d'un phénomène cyclique implacable, disparaîtront tous un jour : « tout pouvait permettre de supposer

(9) Denis Boak : *Roger Martin du Gard*, p. 90. « This is deliberately made to follow close after the two boys' first view of the Mediterranean, their first experience of real beauty (as opposed to the artificial literary experiences), and the significance of the juxtaposition is clear : death is central to even the finest experience in life. »

(10) Pour l'analyse détaillée de la fréquence du thème de la mort pendant cette soirée, voir la Quatrième Partie de cette étude, pp. 238-39.

(11) *Une Vie de saint*, texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XCIV, feuillet 112.)

qu'ils accompliraient sans faux pas leur carrière, et mourraient, à leur tour, comme leurs grands-pères étaient morts, comme leurs pères s'apprêtaient à mourir » (I, 123-24). Cette prise de conscience oppressante de la mort, tout en se présentant de la même façon, varie en fonction du caractère des personnages. Ainsi, pour Marise, elle se situe sur un plan plus personnel. En contemplant son enfant malade, elle pense que même lui, actuellement au seuil de la vie, mourra un jour; elle ne pourra rien faire car elle sera certainement morte, et cela se produira de génération en génération. Pour Jean Barois, le problème se situe au même niveau. A la mort de son père, il a une vision de sa famille, dans laquelle les membres meurent les uns après les autres. M. Thibault, dans une même optique, se rappelle la mort de ses parents dans le grand lit qu'il occupe maintenant. Antoine, en pensant à tous ses malades et en voyant son père proche de la mort, se dit : « Dans quelques semaines, après des jours et des nuits de douleur, le robuste vieillard, à son tour... Tous, les uns après les autres !... » (I, 1119).

Le cycle des générations qui se succèdent inlassablement constitue, dans l'œuvre de Martin du Gard, l'une des principales manières de percevoir la certitude de sa propre fin, et exprime la volonté de l'auteur de mettre en évidence le lien qui unit la mort à la vie. Il veut montrer que la mort forme véritablement une partie intégrante de l'existence, car elle appartient à la nature des choses. L'homme ne peut que se résigner à l'impossibilité d'y changer quoi que ce soit. Cette continuité cyclique n'enlève cependant rien au caractère tragique de l'existence humaine.

CHAPITRE V

La mort et la nature

Si la mort et la vie sont liées, c'est que les deux phénomènes font aussi partie de la nature. Sur un autre plan, celle-ci joue également un rôle, chez Roger Martin du Gard, devant la mort. A une civilisation qui se nourrit de notions acquises et qui agit selon des principes et des coutumes immuables, l'écrivain oppose un monde d'êtres chez qui toute réaction est innée et spontanée. Cette façon de faire entrer dans son œuvre la nature et tout ce qui se rattache plus directement à elle, permet à l'auteur de jeter un regard nouveau sur des problèmes anciens.

La distinction entre l'homme et l'animal est un problème qui semble avoir beaucoup préoccupé l'écrivain. Pour l'animal aussi bien que pour l'homme, la mort existe, et souvent ils meurent dans des circonstances semblables, victimes soit de la maladie, soit des accidents ou des hommes. Dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, les nombreuses morts d'animaux font pendant à celles des hommes et peuvent souvent leur être assimilées. Un cheval et un chien meurent d'accident, la petite chienne, Mira, meurt en mettant bas, la chienne d'Andoche se meurt de vieillesse et de maladie, les petits chats d'Antoine sont détruits sur l'ordre d'un homme. Chaque cas est, pour l'écrivain, une occasion de réfléchir sur la mort et de s'interroger sur la nature des différences qui peuvent exister entre la fin d'une bête et celle d'un être humain.

Le cas exprimant le plus nettement la volonté de l'auteur d'illustrer ce parallélisme se rencontre dans *Une Vie de saint*, où l'interrogation spontanée d'un enfant à la mort d'un chien contraste avec les réactions arrêtées des adultes. En voyant mourir la petite chienne, Luc manifeste une grande inquiétude devant la mort en tant que phénomène, et demande à son oncle, l'abbé d'Envremen, d'user des pouvoirs que lui confèrent ses fonctions de religieux pour empêcher la petite bête de mourir; mais la réponse de l'abbé — « On ne peut pas déranger le bon Dieu pour une chienne [...], ça n'a pas d'âme, les chiens » (1) — laisse l'enfant perplexe. Dans

(1) R. M. G. : *Une Vie de saint*, texte inédit. (*Papiers R. M. G.*. B. N.-Paris, volume XCIV, feuillet 110.)

sa naïveté et sa simplicité enfantines, il ne parvient pas à comprendre pourquoi les adultes veulent établir des différences, arbitraires lui semble-t-il, entre deux morts qui, pour lui, revêtent une signification identique. Spontanément il imagine la mort éventuelle de son grand-père, dans les mêmes conditions.

« Maman et Valentine à genoux... Elles pleurent... Si... si c'était Grand-Père ? elles pleureraient encore plus... Et oncle prierait, lui... il a une âme, Grand-Père... Alors, un soir, ça sera Grand-Père... oui... et ça sera pareil... dans la cuisine ? Et on n'y pourra rien... » (2)

Roger Martin du Gard fait suivre cette mort animale de celle de Marie-Thérèse, la petite amie de Luc, afin d'accentuer davantage l'effet identique que provoquent deux morts frappant des êtres de catégories différentes, sur un esprit réceptif et sans parti pris. « Comment est-ce... morte... morte... Sur la paille ? Non, dans son lit ? Oui, comme elle dort... » (3). Si tous deux ne meurent pas dans les mêmes conditions, les conséquences sont semblables et, dans un cas comme dans l'autre, tout aussi inacceptables et révoltantes. Luc ne fait pas de distinction entre la mort d'un homme et celle d'un animal, et Martin du Gard utilise la jeunesse et l'ingénuité de cet enfant, encore dépourvu de préjugés, pour exprimer ce que l'homme devrait penser de la mort des bêtes.

Le problème métaphysique de l'existence de l'âme, souvent évoqué à propos de l'animal, est encore discuté par Antoine vers la fin de sa vie. Comme il refuse le secours de la religion que l'annémien de la clinique lui proposait, ce dernier lui dit en partant : « Allons, allons, un homme de votre valeur ne peut pas consentir à mourir comme un chien » ; à quoi Antoine rétorque : « Et qu'y puis-je, si je suis incroyant — comme un chien ? » (II, 1006). Martin du Gard veut insister ici sur le fait que, du point de vue religieux, l'homme athée ne se distingue pas d'un animal, étant convaincu qu'il n'a pas d'âme, et que, dans ces conditions, les animaux ont droit aux mêmes égards que l'homme, dans la souffrance et dans la mort.

Si la vie d'un animal a la même valeur que celle d'un humain, sa mort aussi doit être considérée avec la même gravité. Les réactions de Jacques mettent cette opinion en évidence. La mort du cheval dans un accident de la route est ressentie par l'adolescent avec le même tragique que l'aurait été celle d'un homme ; et le souvenir du cheval mort se mêle indifféremment à celui des cadavres humains. Ainsi, le cheval lui rappelle sur-le-champ les morts vus auparavant à la morgue, comme plus tard la vue de la concierge

(2) R. M. G. : *Une Vie de saint*, texte inédit, (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XCIV, feuillet 110.)

(3) *Ibid.*

décédée le fera penser au cheval. L'assimilation réapparaîtra encore dans la dernière vision que Jacques aura des restes carbonisés de Meynestrel. La main du Pilote, qu'il revoit constamment dans son imagination, lui apparaît comme « une serre d'oiseau, noire » (II, 734).

L'accident mortel du vieux chien à Maisons-Laffitte fait pendant à celui du cheval. Mais cette fois, les réflexions engendrées chez Jacques sont plus profondes et plus précises. Jenny est horrifié en voyant les deux roues de la voiture passer sur le corps de l'animal et s'écrie — mais seulement après avoir vu le spectacle — : « Il va mourir ! Il va mourir ! » (I, 956). Jacques interprète cette réaction comme s'il s'était agi de la mort d'un être humain. Ce n'est pas l'accident en lui-même qui était effrayant, mais la mort. Jacques perçoit dans la réaction de Jenny la terreur de l'homme devant le passage « de la vie au néant » (I, 956), son effroi instinctif devant le côté insaisissable et mystérieux de la mort (4).

Ce rapprochement ne se rencontre pas seulement dans les réflexions des personnages, mais aussi dans les parties descriptives de l'œuvre. En effet, certaines morts d'hommes décrites dans les livres comportent des ressemblances frappantes avec des morts d'animaux. Par quelques détails, Roger Martin du Gard rapproche la mort de Noémie, par exemple, de celle du cheval. En plus du râle et de la bouche ouverte, d'autres phénomènes communs, tel l'aspect des yeux, se manifestent. Noémie a « la tête exsangue, et ces pupilles dépolies, bleuâtres comme celles d'un animal abattu » (I, 942); et le cheval, de son côté, a « la tête grise collée contre la terre, la langue hors de la bouche, les yeux glauques à demi-clos » (I, 647). Le romancier prête quelquefois à ses agonisants cette mine d'animal abattu, comme pour signifier que la transformation par la mort rapproche encore l'homme de l'animal.

Souvent aussi, des problèmes suscités par la mort d'humains sont exposés à travers les morts d'animaux, comme pour les dégager de tout parti pris, les démystifier, et jeter sur eux une lumière nouvelle. La question de l'euthanasie, par exemple, concerne à trois reprises des animaux. D'abord, Anne de Battaincourt envisage d'empoisonner son petit pékinois « quand il sera devenu tout à fait vieux et infirme » (II, 219); Andoche voudrait aussi tuer sa vieille chienne, malade, mais il n'a pas le courage de l'achever, élément essentiel dans l'exécution de l'acte euthanasique (5).

« Ah, ça fut un' bounn' animau, ça, m'sieur Gustave ! Mais,

(4) Le fait que cette scène de l'accident du chien a été vécue par l'écrivain et sa femme près de Bellême, est une preuve supplémentaire des convictions de R. M. G. Ce dernier a à peine transposé les réactions de sa femme dans celles de Jenny, et il a prêté à Jacques l'analyse qu'il avait faite lui-même de cet incident tragique. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XXII, feuillet 33.)

(5) Voir le chapitre de cette étude consacré à l'euthanasie, pp. 273-76.

l'a fait sa saison, comme chacun qui s'fait vieux. Y' a plus qu'à l'abatt'... Chaqu' nuit, ej' songe : « A d'main, ej' l'apaiserai ». Pis, au matin, dès que j' m'en vins dans la cour avec ma trique plombée, la v'là qui rampit hors de sa niche, la flatteuse, et qui m'salue avec sa frétilante... Alors, el' cœur me faul, et j' passe outre. » (II, 1185)

Les réactions d'Andoche devant sa chienne correspondent exactement à celles de certains personnages de l'œuvre devant la souffrance d'agonisants. Le troisième cas fournit seulement l'occasion d'une réflexion sur l'euthanasie. Après le long débat intérieur que lui cause son refus d'administrer une piqure libératrice à l'enfant Héquet par respect de la vie, Antoine se rappelle qu'il avait ordonné de noyer une portée de petits chats. Le jeune médecin cherche à comprendre ce qui pourrait justifier une attitude différente entre les deux cas : « C'était de la vie, pourtant... Pourquoi cette différence ? Au nom de quoi ? » (I, 1132). Dans une lettre à un ami, Roger Martin du Gard a repris le même argument en soulignant que beaucoup de gens n'hésitent pas à achever des bêtes blessées pour les délivrer, ou à faire tuer un animal domestique victime d'une maladie incurable, alors qu'ils protestent contre une attitude analogue quand il s'agit d'un être humain. L'écrivain se déclare incapable de faire la différence entre un animal et un homme, lorsqu'il s'agit de la souffrance et de la mort (6).

Ainsi, on retrouve fréquemment dans l'œuvre cette association entre les morts humaines et les morts animales qui tend à montrer que devant la mort, les distinctions sont peu nombreuses. C'est peut-être dans les milieux campagnards qu'elle est le plus clairement exprimée. Dans *La Gonfle*, animaux et hommes sont constamment liés; une jeune fille accouche dans une étable et une vieille femme est sauvée de la mort à l'aide d'une pompe hydropique à bestiaux. Les cas de la Nioule et de la Bique apparaissent comme les symboles d'une identification spontanée chez les paysans de tout ce qui est vivant sur la terre.

On peut constater dans les milieux ruraux dépeints par Martin du Gard — comme chez tous les gens simples et proches de la nature — une attitude particulière face à la mort. La plupart de ces personnes pourraient prendre à leur compte la définition de la mort donnée par le Père Leleu :

« La mort, c'est une graine puante qui a été semée bien avant nous : faut la prendre comme elle pousse... » (II, 1153)

Mus entièrement par le gros bon sens, les gens simples prennent vite leur parti de la mort et s'en accommodent comme d'un phéno-

(6) Cf. Lettre de R. M. G. à Roger Froment, 4 juin 1950. (Manuscrit Roger Froment.)

mène parfaitement naturel contre lequel ils ne peuvent rien. La mort est une « graine puante » certes, mais qui accomplit son cycle comme les autres graines. L'angoisse devant la mort semble être réservée aux personnes plus évoluées et qui réfléchissent davantage. On trouve chez ces gens d'abord un besoin terre à terre de vivre leurs derniers instants dans les meilleures conditions possibles. Ainsi, leurs premières préoccupations consistent à « mourir tranquille » (II, 1030) et à mourir dans leur lit; comme l'avait dit à Antoine la tante de la petite Dédette : « Quand même, nous autres, on préfère mieux rester mourir dans ses draps. [...] C'est notre goût ! » (I, 869). Au lieu d'aller à l'hôpital, ils aiment mieux mourir chez eux afin, sans doute, de ne pas être dépayés dans la froideur des bâtiments anonymes et l'indifférence des infirmiers et des étrangers, et pour recevoir, peut-être, quelque témoignage d'affection de leur entourage. Ainsi, prise d'un excès de tendresse pour Andoche, la Bique voudrait mourir dans ses bras : « Si je v'nais n'à périr, vois-tu, v'là coumme ej' voudrais equ' ça fusse : avec mon galant, avec mon Dodoche, coumme ça, doux, doux, su' l'estomac... » (II, 1200). Dans leur désir de mourir dans des conditions agréables, l'aspect spirituel ne joue aucun rôle, tout est envisagé sur un plan purement matériel.

Pour les campagnards proches de la nature et peu enclins aux discussions subtiles, la mort n'est quasiment jamais envisagée dans un contexte religieux. La plupart d'entre eux sont d'ailleurs naturellement athées, autre caractéristique que l'auteur veut mettre en évidence. Par leur sens pratique et leur façon de s'accommoder de tout, ils aboutissent instinctivement à des conclusions chères à l'écrivain. La philosophie d'Andoche, par exemple, sur le bonheur terrestre et la vie éternelle rejoint celle de son créateur :

« Point n'est b'soin d'espérer el' bonheur complet en c' monde ed' misère. — et m'est avis, au surplus, qu'i n' sied point davantage ed' compter el' trouver dans l'aut'... » (II, 1230)

L'incroyance des paysans est confirmée, dans *Vieille France*, par le curé de Maupeyrou qui se désole de voir son église vide et se plaint de cette « race athée », de ces gens « insensés », qui « vivent comme s'ils étaient eux-mêmes éternels, sans entrevoir l'abîme qui les attend au bout de leur course » (II, 1099). Même l'aspect de la survie, qui préoccupe d'ordinaire tant de personnages chez Martin du Gard lorsqu'ils se sentent sur le point de disparaître à jamais, ne leur importe pas. La mort ratifie en quelque sorte la fin de leur passage terrestre et ne les émeut pas davantage.

Si Roger Martin du Gard sympathise, sur certains points, avec l'attitude des paysans devant la mort, il condamne par contre leur insensibilité et leur égoïsme devant celle des autres. Dans l'œuvre, les paysans sont des gens frustes, égoïstes, après au gain et dépourvus de tout respect envers la vieillesse et l'homme mourant.

Ce manque d'élévation des sentiments et de la pensée, qui existe aussi chez les êtres plus évolués mais sous une forme plus nuancée, est ouvertement exprimée, et le romancier se plaît à en dépeindre toutes les facettes.

Dans les deux farces paysannes de Martin du Gard, ainsi que dans *Vieille France*, les spéculations au sujet de l'héritage des vieillards proches de la mort constituent une partie importante de l'action. La Torine, n'ayant pas pu arracher au Père Alexandre son héritage avant qu'il ne meure, complotte avec le Père Lelou, même en présence du cadavre, pour tenter d'obtenir ce qu'elle attend depuis treize ans. Dans *La Gonfle*, les personnages demeurent tout aussi insensibles et irrespectueux devant la mort d'autrui. M. Gustave qui, malgré son titre de vétérinaire n'est qu'un campagnard égoïste et crapuleux, n'éprouve aucune compassion pour sa tante, la Bique, qui se meurt d'hydropisie; il se contente de remarquer froidement : « Elle est foutue... [...] Les poumons gargouillent, le cœur clapote dans l'eau... C'est la fin... » (II, 1203). Il ne juge même pas utile de tenter un pompage ou d'atteler chercher un médecin; étant l'héritier légal, il n'aspire qu'à jouir de la succession au plus vite. Quant à la Nioule, le vétérinaire prévoit tout simplement de la délivrer et d'étouffer son nouveau-né. Si Andoche, un fin filou, plus intelligent et plus inquiet que son adversaire, cherche à sauver la Bique, ce n'est pas uniquement par affection; il convoite, lui aussi, la succession. Pendant quelque temps, il a également envisagé d'empoisonner la Nioule, pour éviter un scandale. Les campagnards vivent d'abord pour eux-mêmes et ne laissent pas la pensée de la mort entraver leur recherche de l'argent et du plaisir.

Le jugement sévère que porte Martin du Gard sur le monde des paysans apparaît avec une plus grande netteté dans *Vieille France*. L'auteur s'inquiète vivement de l'attitude des gens face à un être humain devenu incapable d'accomplir un travail normal et promis à une mort imminente. Joigneau spéculé sur la mort des vieux Belges en cherchant un moyen d'hériter de leur vigne. Les Quérulle et les Bosse se disputent l'assistance de la mère Daigne, moyennant l'héritage de sa villa, et essaient d'évaluer la longévité de la vieille. M. Quérulle « refait cent fois les mêmes calculs : « La vente de la villa... L'entretien de la vieille... Au pire, en admettant qu'elle dure cinq ou six ans, ça ferait encore un bénéfice de tant... » » (II, 1035). Joigneau obtiendra une commission de dix pour cent s'il peut convaincre la vieille d'aller chez les Bosse. Ces vieillards au terme de leur vie sont déjà des morts et n'ont plus droit au moindre intérêt humain. Ils n'ont d'importance qu'en fonction des biens qu'ils laissent, et leur fin est attendue impatiemment par les héritiers qui ne dissimulent pas leurs sentiments. Le vieux Pâqueux se trouve dans une situation encore plus pathétique, et représente le cas extrême du mort-vivant dans

l'œuvre de Martin du Gard. Comme un animal qui a fait son temps, il est séquestré par ses deux enfants dans « un réduit de quatre mètres carrés » (II, 1082), une espèce de « tron à purin » (II, 1085) aménagé à même le sol avec un jour de souffrance pour fenêtre, où il reçoit sa nourriture dans une écuelle. Si les intéressés ne l'abattent pas, c'est uniquement par crainte de la justice.

Mus par la loi de la sélection naturelle, les paysans illustrent les idées d'Antoine sur l'humanité, pendant les premières années de la guerre :

« La nature : un champ de carnage où s'entredévorent les êtres, les races, opposés par leurs instincts. Ni bien, ni mal. Pas plus pour l'homme que pour la fouine, ou l'épervier. » (II, 958-59)

Ainsi, à force de vivre au contact de la nature, les paysans sont devenus presque aussi insensibles qu'elle aux êtres humains et à leur mort.

Roger Martin du Gard donne quelques exemples dans son œuvre, de l'impassibilité de la nature devant le phénomène de la mort. Rachel est épouvantée, lors de chaque pèlerinage sur la tombe de sa fille en Normandie, de voir à quel point la nature a envahi la sépulture qu'elle a désherbée la fois précédente. Sa plus grande crainte est de ne plus reconnaître la tombe : « J'ai toujours peur de ne pas la retrouver, ma pauvre gosse » (I, 1031). Rachel subira le sort qu'elle redoutait pour sa fille; elle mourra seule, loin de son pays natal, dans une ville étrangère où elle sera enterrée, livrée à son tour à l'insouciance de la nature comme une chose dont on se débarrasse. La végétation pourra envahir à jamais la tombe de l'enfant, comme celle de la mère qui, quelques années après sa mort, ne survivra même plus dans la mémoire des hommes : tous les membres de sa famille sont décédés, et l'être qu'elle aimait le plus au monde et de qui elle a peut-être été le plus aimée, va mourir à son tour. C'est une expérience angoissante pour l'écrivain que de constater avec quelle rapidité les êtres s'effacent dans l'oubli.

Pendant la guerre, Antoine observe le même phénomène. Il est frappé bien des fois par l'indifférence des événements qui tuent tant de jeunes avec le même aveuglement, mais l'insensibilité de la nature lui paraît encore plus inquiétante. Dans une plaine déserte et pilonnée par les bombardements, il remarque un espace vert, isolé :

« C'était un cimetière allemand. Des tombes à ras de terre, enfouies dans l'herbe haute, et, sur ces jeunes cadavres, un foisonnement d'avoines, de fleurs des champs, de papillons. [...] Révé toute la soirée à cette nature aveugle. » (II, 993)

La nature demeure impassible à l'horreur de la mort, et s'empare aussi vite des cadavres pour les décomposer que s'évanouissent les souvenirs de l'homme.

La nature a cependant un côté positif : elle peut aussi devenir un élément d'apaisement. Selon Martin du Gard, la contemplation de sa beauté peut adoucir les derniers instants d'un mourant. L'écrivain était si convaincu de cet effet bienfaisant, qu'il amena sa belle-sœur mourante dans le Midi pour qu'elle « menre au soleil et dans les fleurs » (7). C'est Raoul Jeunnequin, dans *Devenir I*, qui se fait le porte-parole de cette conviction. Il rappelle au groupe d'amis du service militaire l'odeur extraordinaire qui se dégageait dans la campagne, pendant les exercices de tir, au temps des foins; et il leur confie, avec un brin de nostalgie : « J'ai espéré mourir là-bas... » (I, 38).

Cet aspect consolateur de la nature peut aussi intervenir sur un plan philosophique. Ceux qui acceptent la mort comme faisant partie de la nature et se sentent réellement un avec elle, y trouvent un réconfort. Quelques intellectuels réussissent ainsi, par la raison, à acquérir ce que les paysans obtiennent spontanément. Luce envisage la mort calmement parce qu'elle lui paraît aussi naturelle que la naissance. Antoine, après sa méditation cosmique, pense à sa mort avec « une espèce de calme, d'indifférence transcendante » (II, 968). Il éprouve le vertige — bienfaisant dans son cas — de se sentir « une infinitésimale et totalement inintéressante miette de matière... » (II, 968).

« Naissances et morts se succèdent à un rythme ininterrompu. Dans le monde, une naissance par seconde, soixante par minute. Plus de trois mille nouveau-nés par heure; et autant de morts ! Chaque année, trois millions d'êtres cèdent la place à trois millions de vies nouvelles. » (II, 969)

De même, le soutien que lui apporte son neveu s'inscrit dans le cadre de la nature. Jean-Paul représente la nouvelle génération qui va prendre la relève. Dans cette optique, Antoine pense que sa mort ne diffère en rien de celle de ses ancêtres, et il s'y résigne parce qu'elle fait partie intégrante de la nature. Son attitude confirme la dualité du rôle de la nature devant la mort, qui varie selon le point de vue et les dispositions de la personne concernée.

(7) Voir l'étude de la vie de R. M. G., plus haut, pp. 42-43.

Le thème de la mort apparaît donc sous des formes très variées dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, car l'auteur, qui veut décrire la mort en tant que phénomène et l'analyser dans ses rapports avec la vie et la nature, cherche aussi à explorer les nombreux problèmes qu'elle pose à l'homme. L'intérêt se trouve ainsi centré sur l'interrogation de l'être humain de tout âge et de tout milieu devant ce phénomène inhérent à sa condition.

En faisant intervenir des morts animales, l'écrivain ne vise jamais à tirer une leçon des réactions de l'animal devant la mort, mais s'applique à montrer le parallélisme des ravages physiques de la mort chez l'une et l'autre espèce, et le manque d'emprise de chacune d'elles sur la mort. Il tente ainsi de minimiser le sens métaphysique que les humains attribuent à la mort en démontrant qu'elle n'est pas autre chose qu'un phénomène physique naturel.

Si Roger Martin du Gard tient à marquer très tôt la sensibilité de ses personnages en les mettant en contact avec la mort, c'est cependant à la fin de leur vie, lorsqu'ils se rapprochent de l'échéance, que l'auteur leur porte un intérêt accru. Il mène un très grand nombre d'entre eux jusqu'à ce moment ultime qui les sépare à jamais de la vie; mais l'agonie de quelques-uns de ses personnages les plus importants se détache, par la puissance et la minutie de l'analyse, de cet ensemble de caractéristiques, et il convient de les étudier séparément.

TROISIÈME PARTIE

Les personnages principaux confrontés avec leur mort

« Mon dessein [...] : faire vivre
devant le lecteur, quelques person-
nages hantés par les problèmes qui
me préoccupent. »

(R. M. G. à René Lalou, 2 janvier
1938.)

« On n'arrive à comprendre un homme qu'après sa mort », se dit Antoine dans *La Mort du Père*. « Tant qu'un être vit, toutes les choses qu'il pourra encore accomplir, et qu'on ignore, constituent des inconnues qui faussent les calculs. La mort arrête enfin les contours; c'est comme si le personnage se détachait de ses possibles et s'isolait : on tourne autour, on le voit enfin de dos, on peut porter un jugement d'ensemble... » (I, 1357).

En effet, la mort donne à la vie d'un personnage toute sa signification, car aussi longtemps qu'il évolue, il est assez difficile de porter sur lui un jugement de valeur puisque les revirements de dernière heure sont toujours possibles; la conversion « in extremis » de Jean Barois en est un exemple frappant. C'est probablement pour cette raison aussi que l'écrivain tient à conduire ses principaux personnages jusqu'à cet acte ultime qu'est la mort; il peut ainsi donner au caractère de ceux-ci sa véritable ampleur.

Dans la composition des personnages en face de leur mort entrent deux éléments importants pour le romancier : un facteur destin et un facteur caractère. Martin du Gard choisit un destin particulier pour chacun de ses personnages, et lui prête ses propres hantises en fonction du destin et des éléments de tempérament et de caractère dont il l'a doué au départ. Ainsi, chacun réagira différemment devant l'issue fatale.

La justification d'une étude de l'évolution des personnages en face de leur mort réside dans l'intérêt que présentent les réactions psychologiques de l'homme placé devant ce destin tragique, et dans la diversité des dénouements à l'intérieur d'une même œuvre. Dans *Jean Barois*, Martin du Gard veut surtout montrer l'opposition entre une mort chrétienne et une mort athée, en prenant nettement parti pour la seconde; tandis que dans *Les Thibault*, il demeure plus objectif et s'efforce de décrire trois possibilités d'affronter la mort, chacune comportant un ensemble de réactions physiologiques, psychologiques et métaphysiques, et il laisse au lecteur le soin de tirer ses propres conclusions selon ses convictions et ses conceptions de la vie et de la mort.

CHAPITRE PREMIER

Marc-Élie Luce

« Ne nous laissons pas aveugler
par l'individuel... » (I, 553)

La mort de Luce semble avant tout conçue comme un pendant à celle de Jean Barois, chacune de ces morts étant mise en relief par son contraste avec l'autre. Luce n'est pas seulement un des personnages les plus idéalisés de l'œuvre de Roger Martin du Gard, il est aussi, pendant longtemps, le guide de Barois pour qui il représente un idéal à atteindre. Toutefois, si leur évolution semble parallèle pendant un certain temps, les deux amis diffèrent radicalement à la fin de leur vie; Luce étant celui parmi tous les personnages de l'écrivain dont la mort est le plus conforme à la vie, Barois celui chez qui elle l'est le moins.

Ce qui permet à Luce d'accepter sa mort si calmement et si naturellement, c'est avant tout sa foi dans la vie. En effet, un des traits qui frappe le plus chez lui dès le début, c'est son amour de la vie et des hommes tempéré par l'acceptation lucide des limites de l'homme. Lorsque Barois obtient sa collaboration à la revue *Le Semeur* qu'il vient de fonder, Luce est déjà célèbre. Professeur au Collège de France, sénateur indépendant, fils de pasteur sans église, c'est un libre penseur profondément attaché à la tolérance qui, par ses livres, a acquis une réputation internationale. Au terme de leur première rencontre dans l'appartement de Luce, au cours de laquelle celui-ci avait exposé ses principes de liberté de pensée, de tolérance et de fraternité entre les hommes, Barois est impressionné par l'attitude de cet homme, auteur d'une œuvre déjà considérable, qui peut dire: « Ne vous illusionnez pas sur l'utilité de la production quand même. Est-ce qu'une belle vie ne vaut pas une belle œuvre ? » (I, 341) et qui, au moment du départ, après avoir embrassé du regard ses nombreux enfants penchés sur leurs devoirs, ajoute en guise de conclusion: « C'est si beau, la vie... » (I, 342).

Luce n'est cependant pas un enthousiaste comme Barois, mais un raisonneur. Ainsi, il ne s'engage dans la lutte pour la réhabilitation de Dreyfus qu'après avoir longuement réfléchi à sa propre

responsabilité envers sa famille et à l'opportunité de troubler la paix et la sécurité de la nation, et après avoir vérifié lui-même soigneusement la véracité des renseignements relatifs à la complicité de l'armée et du gouvernement dans la condamnation de Dreyfus. Mais sa décision prise, il se lance dans le combat avec acharnement, usant de toute son influence pour faire rouvrir le dossier, en sachant parfaitement que les conséquences de cette réouverture peuvent être très graves pour lui, mais en acceptant le risque afin que triomphe la vérité. Cependant, il ne voit jamais dans la réussite ou l'échec d'une cause déterminée, la justification ou la réfutation de ses convictions; c'est pourquoi, malgré les défaites inévitables, il ne perd jamais sa foi en l'homme et en l'avenir, ni la certitude que toute action au service de la justice et de la vérité contribuera, tôt ou tard, à l'avancement et au progrès de l'humanité.

Cette confiance dans l'harmonie ultime de l'évolution du genre humain et des connaissances de l'homme se retrouve dans son attitude devant la mort. Pour Luce la mort a sa place dans l'ordre de l'univers : « La vie et la mort sont toujours confondues. C'est la suite du même mystère... » (I, 522). La naissance étant elle aussi un mystère, l'homme qui l'accepte comme naturelle doit considérer la mort de la même façon.

Certes, cette acceptation qui constitue chez Luce une des bases de sa philosophie personnelle, se trouve, de son propre aveu, temporairement ébranlée après la mort de sa femme, mais elle est vite reconquise; et Luce ne la renie pas lorsqu'il est confronté avec sa propre mort. A Woldsmuth, qui a les larmes aux yeux à la vue d'un livre commencé que Luce doit laisser inachevé à la veille de sa mort, il peut dire calmement : « Vous, Woldsmuth ? Mais quoi ? C'est la vie... *Ne nous laissons pas avengler par l'individuel...* » (I, 553). Même devant la certitude de la mort, Luce ne pense pas à lui-même, mais reste ouvert à la communauté des hommes, et garde sa foi en le progrès humain et en sa participation à l'ordre de l'univers. Luce a le sentiment, non seulement d'avoir vécu en harmonie avec ses convictions profondes, mais aussi d'avoir accompli sa tâche, d'avoir contribué à l'avancement du bien et à l'enrayement du mal. « Quand on a semé le mieux et le plus possible, on peut s'en aller en paix et céder la place à d'autres » (I, 527).

Certaines paroles de Luce préfigurent de manière frappante l'attitude qu'adoptera Antoine à la fin de sa vie. Il dit par exemple à Barois :

« Je me sens si peu de chose dans l'agencement des lois universelles... Je me suis habitué à n'être qu'une parcelle d'univers qui accomplit sa destinée; je me relie au passé et à l'avenir; je me devine, par avance, prolongé par ceux qui feront après moi, la même œuvre que moi. » (I, 522)

Ces paroles sont imprégnées d'une foi et d'une confiance qu'Antoine, porte-parole de l'écrivain à son âge mûr, ne parviendra plus à atteindre aussi spontanément et avec le même degré d'optimisme.

Le côté très positif de la résignation de Luce à l'ordre universel apparaît au grand jour lors de son entretien avec l'abbé Lévy, après sa dernière visite chez Barois. Lorsque l'abbé reproche à Luce de n'avoir su offrir à Barois qu'une philosophie sans espérance, alors qu'il avait réussi, lui, à lui donner la certitude d'une vie éternelle, Luce rétorque : « Pourquoi *sans espérance* ? Non espérance, c'est de croire que mes efforts vers le bien sont indestructibles ! Et elle est si forte, [...] que les triomphes partiels du mal ne la découragent pas... » (I, 550). Il n'envisage aucune forme de survie spirituelle, mais sa confiance en la raison, en l'homme et en l'utilité de son action, font que les convictions de Luce s'apparentent à une foi de caractère religieux, en ce qu'elles débordent le cadre du rationnel pur et du connaissable et atteignent au domaine du spirituel. D'ailleurs, il les considère expressément comme constituant une foi qui vaut bien celle de l'abbé (I, 551) et dont l'efficacité sera prouvée par sa propre mort.

Cependant, l'abbé Lévy, qui ignore que Luce se sait déjà condamné, et qui ne peut pas croire en la validité d'une telle attitude en face de la mort, pense, encouragé encore par la conversion récente de Barois, que Luce aussi cédera sous la menace de cette ultime épreuve.

« Oui, vous vous portez assez bien pour *accepter* la mort ! Mais je vous le dis, Monsieur Luce; le jour où vous sentirez qu'elle approche, qu'elle est là, ah ! vous verrez quel piètre appui vous trouverez dans vos négations stériles ! » (I, 552) (1)

Mais Luce, parce qu'il a souvent réfléchi au problème de la mort et sait que ses jours sont désormais comptés (2), lui répond très simplement :

« A mon âge — autant dire au seuil de la mort — on est

(1) Cet argument de la mort sera celui qu'utilisera aussi l'abbé Vécard, dans *Les Thibault*, pour essayer de ramener Antoine à la foi catholique.

L'abbé Charles Moeller, dans son étude sur *Jean Barois*, note que ces deux prêtres sont des fidéistes, comme la plupart des chrétiens de Martin du Gard, et que « les chrétiens fidéistes et pragmatistes recourent volontiers à l'argument de la mort pour essayer de convertir leurs opposants ». (*Littérature du XX^e siècle et christianisme II*, p. 263.) Cependant, l'abbé Moeller ne nie pas que cet argument soit valable.

(2) La maladie incurable dont souffre Luce n'est pas bien définie, même dans les notes préparatoires; mais il se dégage nettement de ces dernières que R. M. G. attachait beaucoup d'importance à cette évolution lente et consciente vers la fin pour que Luce puisse donner toute la mesure de sa philosophie. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VIII, feuillet 293.)

sincère, n'est-ce pas ? [...] Eh bien, je vous affirme que j'envisage la mort avec toute la sérénité dont l'homme est capable — avec la même sérénité que vous ! » (I, 552)

Et peu après, en révélant à l'abbé la nécessité d'une intervention chirurgicale sans espoir, il donne à ces paroles tout leur poids.

Luce n'échappe pourtant pas entièrement à la peur de la mort, mais il parvient à conserver le contrôle de cette peur toute humaine et toute naturelle.

« Oh, ce n'est pas que je regarde la mort sans épouvante... Non... [...] J'en ai peur, autant qu'un autre, parce que ma chair est lâche : mais c'est une peur physique. Moralement, allez, je reste bien d'aplomb ! » (I, 553)

S'il recule l'opération autant que possible, ce n'est pas dans le but de prolonger sa vie, mais dans celui de « ranger ses papiers » (I, 553), partageant ainsi le désir ardent de Martin du Gard de ne pas mourir en laissant du désordre derrière lui. Ce travail fait, tout ce qu'il espère encore, c'est de mourir dignement et fidèle à lui-même :

« C'est le dernier acte qui me reste à accomplir pour avoir fait ce que je devais. Je me suis toujours efforcé de rendre ma vie conforme à mes idées, pour donner à celles-ci leur maximum de force; il me reste à mourir sans dévier; il me reste à montrer que je n'ai pas peur de la mort, que je la vois venir, que je l'accueille, que je meurs *en confiance*... » (I, 554)

Il espère pouvoir, comme Socrate, servir jusque dans la mort; et comme Socrate encore, il dirige ses dernières pensées vers la vie. Lorsque, à la veille de sa mort, ses petits-enfants entrent dans sa chambre, il leur dit : « Allez-vous-en, mes petits, adieu, il ne faut pas que vous voyiez ça... » (I, 555). Quelque temps après, alors que ses enfants sont réunis autour de son lit, il sent sa fin venir, se souève et dit : « Ah, c'est la mort, cette fois... » Il met ses mains sur toutes les têtes et murmure : « Qu'ils sont beaux, mes enfants ! » (I, 555). Et il meurt quelques heures plus tard sans avoir rouvert les yeux.

Sa mort aura vraiment agi comme il l'espérait, puisque Woldsmuth, qui en fut le témoin et qui rapporte ces faits dans une lettre à Barois, termine sa lettre en disant : « J'ai la certitude, après avoir vu mourir Luce, que je n'ai pas eu tort d'avoir foi en la raison humaine » (I, 555). Son post-scriptum montre, en outre, qu'il est résolu à s'engager dans la même voie que son maître puisqu'il veut continuer ses recherches sur l'origine de la vie, même s'il ne peut léguer que des résultats partiels à ceux qui le suivront, car il a confiance en l'avenir et pense qu'un jour, un autre trouvera

vraisemblablement la solution cherchée. « Le temps est un facteur essentiel du progrès » (I, 555), écrit-il; et cette pensée l'apaise et l'encourage.

*
**

Martin du Gard a toujours considéré Luce comme un personnage à part, d'une noblesse exceptionnelle. N'avait-il pas, dans sa conférence de Stockholm sur *Jean Barois*, qualifié Luce de « noble exemplaire de la race intellectuelle » (3) et plus tard, au sujet de sa dernière œuvre, consigné dans son *Journal* qu'il voulait faire de Maumort une « grande figure » « dans la tradition du Luce de *Jean Barois* — mais mâtiné de Lyautey » (4) ? D'ailleurs, malgré l'image idéalisée que Roger Martin du Gard peint de Luce, plusieurs personnages réels avaient fourni les éléments pour sa création, tout comme des traits de Lyautey devaient entrer dans le caractère de Maumort.

D'après Victor Brombert, le vice-président du Sénat au moment de l'Affaire Dreyfus, Scheurer-Kestner, pourrait avoir servi de modèle à l'écrivain (5). L'auteur de *Jean Barois* n'y fait pas allusion dans son livre, ni dans sa correspondance actuellement accessible — le nom de Scheurer-Kestner apparaît seulement une fois, dans le compte rendu sténographique de la dixième audience du procès Zola que Roger Martin du Gard utilise in extenso (I, 392). Mais il ressort de ses notes préparatoires qu'il s'est interrogé sur l'opportunité de donner à Luce le rôle qu'eut le sénateur Scheurer-Kestner dans l'Affaire Dreyfus (6). Par contre, il a avoué clairement qu'il s'était inspiré de la vie et des pensées d'autres personnes, et notamment de celles de Romain Rolland et de Marcel Hébert.

Dans une lettre datant de 1936, Martin du Gard expose à Romain Rolland les raisons pour lesquelles il n'a pas voulu écrire un article sur lui et mêler sa voix à toutes celles qui lui rendaient hommage dans un numéro de la *N.R.F.* consacré à l'auteur de *Jean Christophe*, tout en l'assurant que son admiration pour l'homme et pour l'œuvre est vivace et date de fort longtemps; et il ajoute : « Lorsque, dans mon *Jean Barois*, j'ai voulu dresser la noble figure d'un Luce, confiant dans la vie jusqu'au seuil de la

(3) R. M. G. : *Conférence de Stockholm sur Jean Barois*, 1937. (O.R.T.F., L.P. 36 078.)

(4) Extrait du *Journal* de R. M. G., 16 juillet 1941. (*Souvenirs*, p. cv.)

(5) Victor Brombert : *The Intellectual Hero* (Martin du Gard's *Jean Barois* and the Challenge of History) : « It is not unlikely that Scheurer-Kestner, the vice-president of the Senate at the time of the Dreyfus case, was one of the models for Luce. Luce, like Scheurer-Kestner, once he is convinced of Dreyfus' innocence, regards it as his bounden duty not to remain silent. » (p. 112).

(6) *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII, feuillet 321.

mort, c'est à vous, Romain Rolland, que j'ai constamment pensé» (7). J.-B. Barrère, qui cite cette phrase dans son *Romain Rolland*, la fait suivre d'un long rapprochement entre le personnage de Luce et l'auteur de *Jean Christophe*.

Cependant, Romain Rolland n'était pas mort lorsque Martin du Gard écrivit *Jean Barois*, et avec son souci habituel de ne créer que des personnages vrais, et par conséquent fondés sur la réalité, il s'inspira d'autres modèles pour décrire les derniers moments de Luce. Ainsi, la mort de Luce participe à la fois des idées de Marcel Hébert sur la mort et de la façon dont il envisageait la sienne, de la mort du peintre Eugène Carrière et de celle de Socrate. Les ressemblances entre la mort de Luce et celle de Socrate sont nombreuses et Charles Moeller, dans son étude sur *Jean Barois*, en relève un certain nombre (8). Par ailleurs, André Daspre écrit dans un article sur *Jean Barois* : « La mort de Luce, inspirée par la fin admirable du peintre Eugène Carrière, est celle d'un " saint laïque " » (9). En fait, ces deux morts avaient été évoquées par Marcel Hébert lors d'une conversation avec Martin du Gard, que ce dernier rapportera dans *In Memoriam*. Hébert avait connu personnellement le peintre Carrière, et il évoquait souvent sa « mort laïque », fidèle à sa vie (10). Il aurait voulu mourir, lui aussi, fidèle à lui-même, dignement, et en conservant sa lucidité jusqu'au bout. En janvier 1911, alors que son ancien élève et ami était allé lui rendre visite, Hébert, qui venait d'être malade, lui parla de sa mort qu'il envisageait avec beaucoup de sérénité.

« Oui, [...] j'espère bien mourir debout, c'est-à-dire en pleine lucidité. Mourir comme j'ai vécu, sans avoir peur des conséquences, sincère jusqu'au seuil de... de je ne sais quoi... — de la vie éternelle, sans aucun doute. Car si je ne crois pas à un Dieu personnel, je n'ai cessé de croire à l'immortalité de ma pensée et de mon effort vers le Bien... Mourir... Bien mourir ! C'est le dernier acte qui me reste à accomplir maintenant, pour que ma mission soit toute remplie. J'ai dit mon mot; j'ai mêlé ma voix aux protestations de tant d'autres; j'ai fait autant que je l'ai pu, ma vie conforme à mes paroles, pour qu'elles aient bien leur maximum de force. Il me reste encore à mourir, à mourir comme j'ai vécu, à montrer que je n'ai pas peur de la mort, que je la vois venir, que je l'accepte, que je meurs en confiance. « in spe » ... » (11)

Ces paroles d'Hébert, légèrement remaniées par Martin du Gard à partir de notes prises en 1911 — contiennent en substance

(7) Lettre de R. M. G. à Romain Rolland, 26 janvier 1936. (Citée par J.-B. Barrère : *Romain Rolland*, p. 126.)

(8) Charles Moeller : *Littérature du XX^e siècle et christianisme II*, p. 267.

(9) André Daspre : *Jean Barois*, dans *Europe*, septembre 1963.

(10) Cf. R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 126.

(11) R. M. G. : « *In Memoriam* », (I, 575.)

toute l'attitude de Luce devant la mort; de plus, toute la seconde moitié du texte figure presque mot pour mot dans la partie de la lettre où Woldsmuth rapporte comment Luce envisage sa mort (12).

Si la suite du récit de Woldsmuth — notamment le passage qui concerne la mort de Socrate et les légères craintes de Luce au sujet d'une défaillance physique possible —, ne figure pas dans *In Memoriam*, elle s'inspire néanmoins de la même source, car elle se trouve encore textuellement dans les notes prises par Martin du Gard en janvier 1911, le soir même de cette visite à Marcel Hébert; l'écrivain y notait :

« Le retentissement d'une mort sereine est immense sur le pauvre troupeau affolé des hommes. Socrate l'a compris. Plus on relit sa mort, plus il semble clair qu'il ait fait volontairement ce qu'il fallait pour ne pas être acquitté : il avait 70 ans, il avait fini d'enseigner, il a eu la sagesse de vouloir agir encore par une mort active. Je me souhaite une mort très consciente... (Un trouble passe sur son visage, il dit, comme parlant à lui-même) Et pourtant on dit que c'est souvent ceux qui l'attendent avec le plus de calme qui éprouvent, au moment de mourir la plus grande révolte, la plus angoissante peur... (Il ajoute aussitôt) Une angoisse nerveuse, une peur nerveuse, naturellement... » (13)

La transposition de ce texte dans le roman ne constitue en fait qu'une transcription, puisque les variantes sont minimes et que le romancier reproduit presque mot pour mot sa première version des réflexions d'Hébert. En effet, Woldsmuth, qui rapporte les paroles de Luce — comme Martin du Gard avait noté celles d'Hébert, — écrit :

« " Le retentissement d'une fin sereine est immense sur notre pauvre troupeau affolé de condamnés à mort ! Socrate l'avait bien compris. Plus on relit le récit de ses derniers jours, plus il est clair que Socrate n'a pas consenti à se faire acquitter. Il avait soixante-dix ans; il avait fini d'enseigner; il a eu la suprême sagesse de vouloir agir, une fois encore, par sa mort : une mort qui ne fût pas passive, qui fût la preuve dernière de l'assurance de son cœur. Je me souhaite une pareille fin. " (Puis un trouble passait sur son visage). — " Et, pourtant, on dit que souvent ceux qui l'ont attendue avec le plus grand calme sont justement ceux qui, au moment de mourir, se laissent aller à la plus grande révolte... " (Mais il ajoutait, précipitamment :) — " Une révolte nerveuse, bien entendu... " » (I, 554)

Evidemment, Hébert n'a pas manqué de se reconnaître dans l'attitude de Luce; et l'interaction du personnage fictif et de son

(12) Voir ce texte ci-devant cité, p. 134.

(13) R. M. G. : *Hébert et la mort*, texte inédit. (Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

modèle est intéressante. En 1913, après avoir lu le manuscrit de *Jean Barois*, Hébert écrit à Roger Martin du Gard : « Luce est admirable. J'ai relu plusieurs fois sa mort. Puissé-je mourir ainsi ! » (14). Et il continua en donnant à sa lettre la forme d'un testament spirituel, en prévision d'une défaillance physique ou mentale toujours possible au seuil de la mort : « J'ai toujours peur des mauvaises farces du subconscient — et de l'entourage. Conservez cette lettre et, si les dites farces réussissaient, publiez ma protestation et ma dénégation absolue » (15). Mais Hébert a sans doute jugé cette profession de foi privée insuffisante; six mois après, pensant probablement au sort que reçut le testament de Jean Barois, il publia son propre testament spirituel, dans lequel il réaffirmait, en pleine liberté et en toute conscience, ses convictions spiritualistes afin de se protéger d'avance d'une mort qui lui arracherait un reniement contre nature (16). Ce fut d'ailleurs une précaution inutile puisque Marcel Hébert est mort en 1916, pleinement conscient, en toute sérénité et « en confiance », refusant l'aide de l'Eglise catholique qui l'avait rejeté de son sein, confirmant ainsi, après coup, la véracité de l'inspiration de Roger Martin du Gard.

Cependant, si les termes employés pour décrire la mort de Luce sont presque textuellement ceux d'Hébert, le sens diffère parfois. Certes Luce, comme Hébert, est mort « en confiance », mais le sens de ces mots semble avoir changé en passant du personnage réel au personnage romanesque, comme le fait remarquer Réjean Robidoux (17); ou tout au moins y a-t-il une certaine ambiguïté dans l'emploi du terme. Marcel Hébert l'avait bien senti lorsqu'il écrivait à son ancien élève que Luce n'était pas mort en matérialiste : « Il ne meurt pas " sans espérance " il meurt " en confiance " » (18). Mais il ne semble pas faire de doute que, pour Martin du Gard, Luce est un matérialiste authentique car il ne croit pas, comme Hébert, à l'immortalité de la pensée et encore moins à celle de l'âme. Ses efforts auront servi, espère-t-il, au progrès humain sur cette terre, et cela le satisfait. Pour lui, la mort conduit au néant. Par contre, la « confiance » d'Hébert s'inscrit dans un contexte religieux. Il croit à une forme de survie spirituelle. Et c'est en cela que le personnage fictif diffère sensiblement du modèle, même si les deux utilisent souvent les mêmes mots. En outre, il apparaît dans les notes préparatoires de Roger Martin du Gard,

(14) Lettre de M. Hébert à R. M. G., 20 septembre 1913. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 136.)

(15) *Ibid.*

(16) Le texte de ce testament a été publié dans *Coenohium*, 31 mars 1914, pp. 32-34.

(17) R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 136.

(18) Lettre de M. Hébert à R. M. G., 20 septembre 1913. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 136.)

déposées à la Bibliothèque Nationale, que même pour la dernière phrase de Luce, le romancier disposait d'un modèle dans la réalité; il avait intercalé, dans son dossier sur Luce, une note relative à la mort de Mme L..., décédée en 1909, et qui se lit ainsi :

« Elle s'est vue mourir juste à la fin, à la dernière minute, elle a compris. Elle a dit : " Ah, je vais mourir !... je le sais... 65 ans... c'est l'âge où je voulais mourir... j'ai eu un long bonheur, et je ne suis pas une charge pour personne... " Son fils éclate en larmes.

Alors elle prend la tête de ses deux enfants agenouillés au pied du lit, palpe leurs visages, les attire vers elle, et son dernier mot a été :

" Qu'ils sont beaux mes enfants ! " » (19)

Pour la description des derniers instants de Luce, l'écrivain suit de très près l'attitude de son modèle, jusqu'à reprendre textuellement ses dernières paroles.

On a parfois accusé Martin du Gard d'avoir créé en Luce un personnage trop optimiste, et par là surhumain, surtout devant la mort. Maurice Nadeau parle de « la mort trop sagement philosophique de Marc-Elie Luce » (20); Denis Boak, dans son étude sur Roger Martin du Gard, écrit que la mort socratique de Luce — tout comme sa vie — est invraisemblable (21); Clément Borgal va dans le même sens en qualifiant l'attitude de Luce d'« inhumaine » (22). Il faut bien admettre que la vie et la mort de Luce sortent de l'ordinaire. C'est un homme complet que le romancier a paré de grandes qualités : une intelligence remarquable, un tempérament pondéré, un sens des responsabilités très développé et un jugement sûr. Jamais Luce ne cherche les honneurs, et sa modestie s'intègre aussi naturellement dans son caractère que son attitude d'humaniste et son sens aigu des attaches familiales. Ces belles vertus semblent soutenues par un optimisme imperturbable. Son amour de la vie est absolu; jamais il ne se laissera abattre par un échec ou par une déception quelconque. Même l'idée de la mort ne peut faire fléchir cet optimiste. Il l'envisage avec calme et place tout son espoir dans l'enchaînement des générations : les enfants sont là pour prendre la relève; et ses dernières paroles témoignent de toute la consolation que lui procure cette idée des « germinations éternelles ». Cependant, dans sa conférence de Stockholm sur *Jean Barois*, Martin du Gard a replacé l'optimisme de Luce dans son contexte et l'a défini

(19) Texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VIII, feuillet 319.)

(20) Préface de *Jean Barois*, par Maurice Nadeau, Editions Rencontre, Lausanne.

(21) Denis Boak : *Roger Martin du Gard*, p. 45.

(22) Clément Borgal : *Roger Martin du Gard*, p. 53.

comme le contrepoids naturel de son pessimisme foncier auquel le condamnent sa perspicacité et sa connaissance des hommes.

« Il est trop clairvoyant, trop observateur, pour n'être pas pessimiste, mais il possède, au plus haut degré, cet optimisme instinctif, sans lequel on ne peut, ni subsister, ni agir; cet optimisme que j'appellerai vital, et qui, chez les êtres forts et sains, fait heureusement contrepoids à ce pessimisme raisonné que nous imposent, hélas, le spectacle et l'expérience du monde. » (23)

Luce est sans aucun doute un réaliste en ce qui concerne les hommes et le monde. Il partage avec Martin du Gard cette attitude à la fois désabusée devant la nature humaine et « instinctivement » optimiste quant aux possibilités de l'homme conscient de ses limites. Il vit selon des principes et des convictions humanistes, et les conserve, malgré les épreuves, jusqu'à sa mort. Luce s'était d'emblée intégré à la communauté humaine, en luttant contre la tendance individualiste qui est, pour ainsi dire, innée chez l'homme, et la conscience de cette communauté l'aidera — comme plus tard Antoine Thibault — à mourir de la même manière qu'elle l'avait aidé à vivre.

Comme le dit Camus, « le stoïcien Luce représente probablement l'idéal de Martin du Gard, à cette époque » (24), car en décrivant cette mort sereine, l'écrivain l'a en même temps présentée comme un idéal à atteindre. L'auteur de *Jean Barois* n'aura pas, lui-même, cette tranquillité en pensant à la mort, — sauf peut-être tout à la fin de sa vie alors qu'il aura été, comme Luce, favorisé par une vie assez longue et que l'accablement par la maladie entraînera un certain détachement du monde. De plus, une fin comme celle de Luce montre que les derniers instants de l'homme n'équivalent pas nécessairement à sa dégradation; ils peuvent, au contraire, marquer le triomphe de l'humanisme.

Il est vrai que la mort de Luce, vu la forme épistolaire utilisée pour sa description, se trouve relativement schématisée et en même temps magnifiée. Comme celle de Socrate, elle revêt un aspect presque légendaire parce que — cas unique parmi les personnages principaux de Roger Martin du Gard — le lecteur n'y assiste pas directement, mais la connaît seulement par le témoignage qu'un disciple, Woldsmuth, a consigné dans une lettre adressée à Barois. Les souffrances et l'affaiblissement physique qui, d'habitude, tiennent une si grande place dans les agonies des personnages de l'écrivain, ne sont qu'effleurées par deux ou trois constatations globales telles

(23) R. M. G. : *Conférence de Stockholm sur Jean Barois*, 1937. (O.R.T.F., P.L. 36 078.)

(24) Préface aux *Œuvres complètes de R. M. G.*, p. xviii.

que : « La deuxième semaine a été particulièrement cruelle, puis la veille du jour où il est mort, les souffrances ont diminué » (I, 555). Par contre, Woldsmuth fait une large place à ce qui lui tient le plus à cœur : la philosophie et le calme extraordinaire de Luce devant la mort.

Mais surtout, le fait que Roger Martin du Gard voulait servir une cause, celle du rationalisme contre la foi religieuse, a été décisif. La mort de Luce se veut trop un contraste avec celle de Barois pour qu'elle ne soit pas légèrement exagérée. Une phrase de *L'Athéisme* de Le Dantec, livre qui a eu tant d'influence sur Jean Barois et son auteur, illustre merveilleusement la thèse de Roger Martin du Gard : « La mort est le triomphe de l'athée » (25).

(25) F. Le Dantec : *L'Athéisme*, p. 102.

CHAPITRE II

Jean Barois

« J'ai peur de la mort... »
(I, 541)

Le comportement de Barois en face de la mort se situe aux antipodes de celui de Luce. Autant l'attitude de ce dernier reste toujours égale à elle-même, empreinte de sérénité, et semble convenir naturellement au personnage, autant celle de Barois est fluctuante et caractérisée essentiellement par la peur. Dès sa jeunesse, Barois éprouve devant la mort une inquiétude mal définie; ce n'est que dans la force de l'âge et en possession de ses facultés adultes que, parallèlement à son affranchissement de la religion, il parvient à un détachement qui semble total malgré l'avertissement assez spectaculaire de son subconscient au moment d'un accident. Mais cette attitude placide n'est pas définitivement acquise car, en vieillissant, Barois devient la proie d'une angoisse grandissante; à l'approche de la mort, elle provoquera un revirement complet de son attitude et le conduira à renier la philosophie qui avait soutenu sa vie d'homme sain et actif.

Roger Martin du Gard avait écrit *Devenir !* pour se libérer du spectre du raté, de même l'un de ses mobiles en écrivant *Jean Barois* fut sans doute le souci de surmonter sa propre hantise de la mort en la transmettant à son personnage principal; il voulait exorciser le spectre d'une déchéance physique et morale due au vieillissement et qui menace de conduire à un mort en contradiction avec toute une vie.

Comme Martin du Gard, Barois a été traumatisé assez jeune par le phénomène de la mort.

« La première fois que j'en ai eu peur, tenez, c'était ici, dans la cour... devant le cercueil de ma grand-mère. J'avais onze ou douze ans, je venais d'être malade. J'étais devant le catafalque, je regardais les fleurs, les bougies, et brusquement, je me suis dit : *Et si elle n'est plus du tout, du tout, du tout...* » (I, 541)

Ainsi, la peur de la mort chez Barois fut très tôt liée à la hantise de l'anéantissement. Ce texte rappelle celui de Martin du Gard.

dans *Noizemont-les-Vierges*, où le récit de l'enterrement de son arrière-grand-mère, se terminait par cette phrase :

« je comprenais enfin que grand-mère n'était plus là-haut, que grand-mère était morte, que jamais plus, jamais plus... » (1)

Lorsque l'on sait que Noizemont-les-Vierges et Buis-la-Dame sont deux noms fictifs de la ville de Clermont, où vivait l'arrière-grand-mère de Martin du Gard (2), il semble évident qu'un lien existe entre les deux expériences.

Ce qui distingue la hantise de la mort chez Barois de celle des autres personnages de Martin du Gard, c'est qu'elle est étroitement liée à la question de la religion, de la survie de l'âme, et de l'existence d'un dieu personnel. Ce lien apparaît déjà dans l'une des premières scènes du roman, lorsque le jeune Barois est présenté s'entretenant avec son père. Le docteur Philippe Barois, incroyant, ne se montre naturellement pas convaincu quant à l'efficacité du récent pèlerinage à Lourdes de Jean et de sa grand-mère, pèlerinage qu'il n'a pu empêcher; il est décidé à informer son fils qu'il a hérité de sa mère une prédisposition à la tuberculose et que, s'il ne se soigne pas énergiquement, il pourrait subir le même sort qu'elle : elle est morte lorsqu'il était encore un jeune enfant. Jean qui, en l'absence de son père, a été élevé de façon très catholique par sa grand-mère, répond en sanglotant : « Oh, je n'ai pas peur... J'ai déjà rêvé... que j'étais au ciel... » (I, 216); à quoi le docteur, qui lrouve cette attitude négative inacceptable, rétorque violemment :

« Il ne s'agit pas de mourir, Jean, mais de vivre. [...] La guérison est à ta portée, il suffit de *vouloir* ! [...] de remonter le courant, de conquérir des forces, de repousser le mal, de repousser la mort ! avec le goût frénétique de la vie !... Vivre, Jean... Si seulement, une fois, tu avais bien compris ce que c'est ! Rester vivant, aimer encore ce que tu aimes, voir longtemps encore ce soleil-là, sur la treille de ta vieille maison... » (I, 216-17)

Jean a vécu jusqu'alors dans une atmosphère profondément religieuse et a été, de par sa santé précaire et son entourage exclusivement féminin, particulièrement sensibilisé au problème religieux et habitué à attacher plus de prix à l'autre monde qu'à la vie terrestre. Par les paroles de son père, il est brusquement mis en contact avec une philosophie qui exalte les forces de la vie comme seul moyen de déjouer la mort; il y adhère pleinement, et, trois ans après, il reconvre la santé.

À Paris, où le jeune homme fait ses études de médecine, il apprend à estimer encore davantage l'attitude ferme et paisible de

(1) *Noizemont-les-Vierges*, p. 44 (voir le récit détaillé dans la première partie de cette étude, p. 18).

(2) *Souvenirs*, p. LXXXIX.

cel homme droit qui semble se passer admirablement de toute pratique religieuse, et cet exemple facilite sans doute sa propre évolution. Toutefois, son retour à Buis auprès de son père mourant, marque un arrêt net, pour ne pas dire un pas en arrière, sur la voie de l'affranchissement du héros. Les circonstances nourrissent tout naturellement les réflexions de Jean Barois sur la mort. Il entrevoit peut-être pour la première fois le caractère inévitable de l'échéance en se plaçant dans une perspective généalogique.

« Il regarde les meubles du salon. Et, un à un, les souvenirs : » — Ce fauteuil bas... Grand-mère, un soir... Grand-mère qui est morte ! — Et bientôt je dirai : « Mon père *habitait* cette chambre, *habitait* cette maison, *vivait*... Et après, plus tard, ils diront : Jean *habitait*, *vivait*... » Il frissonne. » (I, 253)

Par ce trait, Martin du Gard prépare l'évolution future de son personnage. Ces images, issues de la mémoire involontaire, revêtent un caractère prémonitoire; et le frisson laisse percevoir non seulement l'existence d'une peur latente de la mort, mais aussi le caractère profond et instinctif de cette peur, tel qu'il se précisera par la suite.

A l'époque de *Jean Barois*, Roger Martin du Gard est encore très influencé par certaines tendances propres au naturalisme — notamment son intérêt pour le rôle de l'hérédité —, et surtout par Le Dantec, savant biologiste, qui expliquait le comportement de l'homme en grande partie par l'hérédité et l'éducation. Ainsi, le docteur rappelle à son fils les dispositions physiques à la maladie que sa mère lui a transmises et, tout en insistant sur le fait que Jean est complètement guéri, le met en garde pour l'avenir :

« il faudra y penser quelquefois, ne pas le surmener, surtout à l'approche de la quarantaine... Ce sera toujours ton point faible. » (I, 256)

L'auteur accentue nettement l'interaction de la peur de la mort et des sentiments religieux. Ainsi, le docteur Barois annonce à son fils qu'il s'est confessé et voudrait recevoir la communion avec lui et la famille Pasquelin le lendemain; mais il devine sans doute chez Jean un certain désarroi devant cette conversion *in extremis*, car il essaie timidement de lui faire comprendre ce qui l'a ramené à cette foi depuis longtemps abandonnée : « Tu sais, mon petit, on a beau dire... C'est un X terrible... » (I, 257). La peur de la mort est donc le mobile principal de sa conversion, et Jean aura désormais devant ses yeux l'exemple d'un mourant converti, à qui la religion a effectivement pu apporter un certain apaisement.

Barois a épousé Cécile Pasquelin, une fervente catholique; cependant, lorsqu'il abandonne définitivement la pratique religieuse et adopte progressivement une attitude athée, le désaccord fondamental qui en résulte entre les deux époux les conduit fina-

lement à la séparation. Barois, libéré, se livre dès lors à une vie active de libre-penseur. Ses amis et lui fondent *Le Semeur*, pour donner à leur « vie intellectuelle un retentissement social » (I, 321). Barois et Luce entraînent la revue dans la lutte pour la réhabilitation de Dreyfus, affaire qui demeure au centre de leurs préoccupations pendant quelques années. Simultanément, Barois acquiert une réputation grandissante. À côté de son activité au *Semeur*, il écrit plusieurs livres et donne des cours. Son attitude à cette époque se trouve résumée dans la conférence qu'il donne au Trocadéro devant un auditoire de trois mille personnes sur *L'Avenir de l'incroyance* — dont le texte occupe tout un chapitre —, et qui se situe au sommet de sa carrière. Barois y prévoit la disparition prochaine de la religion qui n'a su se maintenir que par la promesse d'une vie éternelle.

« [La religion] n'a pu durer tant de siècles qu'en berçant, avec ses mensonges, l'âme apeurée des hommes, en atténuant par ses promesses leur effroi de mourir. » (I, 444)

Malgré sa vie active de combattant farouche au service de la science et de l'affranchissement de l'homme, Barois demeure profondément convaincu de la peur des hommes devant la mort.

Il fera lui-même l'expérience de cette peur presque viscérale quelques mois plus tard lorsque, en se rendant aux bureaux du *Semeur* en taxi, il est victime d'un accident; pressentant la mort, il balbutie le début d'une prière à la Vierge, depuis longtemps oubliée, dans l'espoir éperdu d'un miracle. Quand il reprend conscience quelques jours plus tard et se souvient de cet incident, il comprend que seule la peur de la mort, en dépit de ses convictions, lui a arraché ce cri d'appel. Choqué par cette intervention incontrôlée de son subconscient et « hanté par l'idée qu'elle pourrait se renouveler » (I, 453), il décide de rédiger sur-le-champ un testament philosophique et spirituel pour se protéger d'avance d'une rechute possible, en particulier pendant la maladie et la vieillesse, à l'approche de la mort.

« Je ne connais rien de plus poignant », écrit-il, « que l'attitude d'un vieillard, dont la vie tout entière a été employée au service d'une idée, et qui, dans l'affaiblissement final, blasphème ce qui a été sa raison de vivre, et renie lamentablement son passé. » (I, 453-54)

Le souvenir de la mort de son père conditionne probablement son effort de se prémunir contre tout reniement par la réaffirmation solennelle de sa foi rationaliste face à la vie et à la mort.

« Je ne crois pas à l'âme humaine, substantielle et immortelle. » [...]

« ... je sais que ma personnalité n'est qu'une agglomération

de particules matérielles, dont la désagrégation entraînera la mort totale. » [...]

« Je crois au déterminisme universel, et que notre dépendance est absolue. » (I, 454)

Ce testament, qui réunit en quelques formules frappantes l'essentiel de son credo matérialiste, constitue ainsi la véritable clef de voûte de la deuxième partie du roman qui nous montre un Jean Barois en pleine santé et en pleine force intellectuelle. S'il ne peut se libérer entièrement de la peur de la mort, au moins réagit-il violemment contre elle dès qu'elle interfère avec ses convictions véritables.

Dans la dernière partie du roman, le processus insidieux du vieillissement de Barois commence, et cette évolution est placée d'une façon très nette sous le signe de l'angoisse devant la mort accompagnée de l'attraction de la religion. Lorsque sa fille, Marie, qu'il n'avait pas revue depuis la rupture avec sa femme, vient rejoindre Barois à Paris en février 1913, il n'a que quarante-sept ans mais semble prématurément vieilli. Sur le plan de la sensibilité, Barois est devenu beaucoup plus vulnérable qu'auparavant. Il se laisse attendrir par la présence et l'affection de sa fille, dont la foi inébranlable qui défie tout raisonnement le désoriente. La sérénité qui accompagne les convictions religieuses de Marie semble subitement constituer pour Barois un contre-poids à l'attitude de Luce, qu'il admirait depuis longtemps. Ses convictions matérialistes sont d'autant moins fermes devant cette épreuve, qu'un mal toujours latent chez lui, la peur de la mort, se précise à la suite d'une pleurésie grave, dont il ne se remettra pas complètement.

La détérioration de sa santé s'accompagne d'un fléchissement de sa volonté et de sa rigueur intellectuelle. « Ah ! c'est affreux de vieillir... », se plaint-il à Luce (I, 525). Il aime parler de lui-même, de ses petits problèmes personnels, et ne défend plus un point de vue bien défini dans les discussions. Sur le plan professionnel, le pessimisme l'envahit. L'approche de la mort l'amène insensiblement à tout reconsidérer dans une optique différente, au point qu'il ne sait plus où se trouve la vérité. Il ne se sent plus de plain-pied avec ses collaborateurs qui forment une équipe jeune et dynamique et critique certaines de leurs idées et prises de position qu'il aurait encore faites siennes quelques années auparavant, et n'y voit plus que la manifestation d'une ardeur passagère et mal orientée. « Que voulez-vous », explique-t-il à Dalier, « on est à peu près forcé de se contredire en vieillissant... » (I, 503).

L'entretien au cours duquel Barois expose à Luce les raisons pour lesquelles il a décidé d'abandonner la direction du Semeur indique clairement quel est le mobile secret de Barois : une désorientation profonde devant la vieillesse et la mort.

« Je n'ai plus une heure de paix », avoue-t-il à Luce, « depuis que je sens mon tour approcher ! Autrefois je me disais :

« Oui, elle viendra, elle me prendra comme les autres... » (La main au cœur) Mais, maintenant je sais *par où*, et tout est changé ! » (I, 522)

Barois se montre pessimiste devant le peu d'influence de tous leurs efforts sur la nouvelle génération, et Luce tente d'opposer à ce découragement sa propre conviction, « qu'il n'y a pas de bonne graine qui se perde, pas une idée qui ne germe un jour, pas une parcelle de conscience *acquise*, qui disparaisse » (I, 526-27), et que dans quelques siècles peut-être, grâce aussi à son effort, la justice triomphera et la science aura progressé au point d'expliquer bien des phénomènes aujourd'hui encore inaccessibles. Mais Barois se refuse à voir la vie, comme Luce, dans une perspective universelle. Son égocentrisme est devenu total :

« Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse, à moi, Barois, de penser que, dans deux mille ans, on en saura peut-être un peu plus que nous ? Cette énigme, c'est moi seul qu'elle oppresse ! » (I, 522)

Barois semble définitivement fermé à toute argumentation raisonnée et repousse « presque physiquement » (I, 527) ses convictions passées, attitude qui se reflète sans doute dans cette sorte de testament auquel il veut consacrer un dernier numéro du *Semeur* car, après sa lecture, Luce déclare : « Je ne peux plus rien pour vous, maintenant » (I, 528), tandis que Marie dira plus tard : « Père, ces pages-là appellent Dieu ! » (I, 529).

Après avoir quitté *Le Semeur*, Barois abandonne tout effort intellectuel. L'idée du néant dans lequel, selon la conception matérialiste, la mort doit logiquement l'entraîner, l'accapare tout entier et le révolte. « Ah, je ne peux pas me résigner à ce néant ! » (I, 522). Et pourtant, il avait écrit dans un numéro spécial du *Semeur* : « Pour moi, depuis que j'ai compris le néant qui m'attend, le problème de la mort n'existe plus. J'ai même... plaisir... à penser que ma personnalité n'est pas durable... » (I, 497). Placé devant l'échéance fatale, le problème de la fin prend une autre dimension. Les jeunes peuvent raisonner parce qu'ils se sentent loin de la mort, mais avec l'âge et la certitude d'une fin prochaine, les théories philosophiques ne s'avèrent plus efficaces.

« Quand on se sent près du terme [...] on a, par-dessus tout, un désir vague... le désir d'on ne sait quoi... qui serait le remède à toutes les transes... Un peu de paix, un peu de confiance... quelque chose sur quoi s'appuyer... pour n'être pas trop malheureux, pendant le temps qui reste encore... » (I, 527)

C'est dans l'univers des convictions de son enfance que Barois cherche finalement un apaisement à ses tourments. Dans la petite ville de Buis, il avait vu revivre tant d'objets oubliés depuis long-

temps, et pourtant encore chargés de tant de souvenirs : « Sa rue », « sa chambre », « celle où son père est mort... » (I, 492), qu'il avait accepté de retourner y vivre auprès de sa femme après avoir abandonné *Le Semeur*.

Les derniers mois de Jean Barois dans sa ville natale sont marqués par un affaiblissement physique accéléré, doublé, dans un parallélisme frappant, d'une évolution psychique qui le ramèneront à la religion de son enfance. Les différentes étapes de cette conversion se reflètent dans les extraits échelonnés sur huit mois du *Journal* de l'abbé Lévy; fidèle lecteur du *Semeur* pendant douze ans et rongé par des doutes sur la valeur de sa religion, il se voit obligé, devant l'attitude de Barois, de le ramener, presque malgré lui, à la foi catholique.

Dès le début de son *Journal*, l'abbé Lévy insiste sur les correspondances existant entre l'état physique et les dispositions morales de Barois, et y voit l'explication de son attitude face à la religion.

« Peu à peu, j'ai compris. Physiquement, il est rongé par la tuberculose pulmonaire des vieillards : c'est un fantôme, aux yeux brillants, miné presque chaque jour par la fièvre, et périodiquement repris par des poussées congestives qui aggravent ses lésions. Moralement, son état est pire encore : il est rongé par le doute de ce qu'il a cru vrai, et par la peur de mourir. Il se cramponne à ses convictions passées : mais elles ne sont plus pour lui qu'un sujet d'angoisse. » (I, 537)

La peur de la mort, la peur de la disparition totale, le poussent à chercher ailleurs un refuge, une certitude et un bonheur, que ses conceptions matérialistes n'avaient pu lui procurer. Ce n'est d'abord que très confusément que Barois s'oriente vers la religion. Dans un entretien avec l'abbé, il avoue ses tâtonnements : « J'erre dans le noir, je voudrais... » et le prêtre croit entendre : « la paix... pour mourir » (I, 539). De même, tout en aiguillant souvent la conversation sur les questions religieuses et en lisant l'Evangile, il n'accepte rien d'emblée et continue à élever des objections contre les dogmes catholiques. La conversion de Barois n'est pas spontanée, mais laborieuse, comme jadis son affranchissement; et il semble retourner à la religion par la même voie par laquelle il l'avait quittée dans sa jeunesse : l'examen critique des dogmes à la lumière de la raison. Il s'agit avant tout d'une évolution en sens inverse, où le besoin de paix intérieure l'emporte sur la soif de vérité, si bien que l'abbé se rend vite compte de ce que Barois recherche vraiment : la réfutation de ses objections, et l'accès à une certitude qu'il envie aux chrétiens.

Lorsque la maladie s'aggrave et que Barois croit qu'il va mourir, il admet enfin ouvertement sa crainte de disparaître. Ne soupçonnant pas qu'à son aveu « J'ai peur de la mort... » (I, 541), l'abbé

doit se contenir pour ne pas trahir sa propre hantise, Barois est frappé par l'affirmation du prêtre que la foi absolue dans la vie future, dans la survie de la « personnalité morale » (I, 542) suffit pour surmonter la crainte de la mort. Mais pour adhérer lui-même à cette foi, il faut qu'il dispose de l'évidence fournie par un enchaînement logique d'arguments, une satisfaction de l'esprit qu'il appellera, un mois plus tard, devant le corps de l'abbé Joziers « la perception nette de l'âme ! » (I, 545).

« je cherchais l'ancienne ressemblance : mais il y avait une différence essentielle que je ne découvrais pas. Je cherchais une comparaison. Je me disais : « Ce corps est là comme une boîte vide... » Vide ! ça a été une révélation : le corps était là, et ce n'était plus rien. Pourquoi ? parce qu'il avait perdu *ce qui l'animait*... L'heure saisissante de la dissociation était arrivée ; la personnalité, ce qui faisait l'homme, s'était évanouie, était ailleurs ! Autant l'idée de survivance spirituelle me paraissait inexplicable, autrefois, autant l'idée contraire me paraît maintenant absurde. » (I, 545). (3)

Après une nuit de faiblesse physique et d'efforts pour prier, cette expérience apporte enfin à Barois « une espèce de certitude imprécise, une confiance... [...] L'impression de sortir d'un tunnel, de trouver la lumière, de commencer vraiment une nouvelle vie » (I, 546). Le calme tant recherché est si éloigné de ses anciennes convictions, que ni la visite de Luce, ni plus tard le récit de sa mort exemplaire par Woldsmuth n'auront plus la moindre emprise sur lui.

La nouvelle confiance de Barois n'est toutefois pas suffisamment profonde pour constituer une protection efficace contre l'angoisse au moment même de la mort. Lorsque, sortant de son délire, il se rend compte que l'abbé se prépare à lui donner l'extrême-onction, il est saisi d'« une frayeur folle » : « Je vais mourir ? Dites ? Je vais mourir ? » (I, 556). Peu après, dans un cri d'épouvante, il articule : « L'enfer !... » et se cramponne avec une passion effrénée au crucifix que lui tend le prêtre. La croix lui échappe dans la convulsion finale, et Barois s'immobilise, sans vie.

*
**

A aucun autre de ses personnages, Roger Martin du Gard n'a réservé une mort dont le sens soit aussi ambigu. Non seulement les

(3) On distingue ici encore une influence très nette de Le Dante sur R. M. G. et la composition de *Jean Barois*. Le biologiste avait décrit dans *Le Confit*, une discussion entre un abbé et un matérialiste sur la mort et où l'abbé, pour prouver l'existence de l'âme, utilisait le même argument que Barois : « J'ai vu l'homme et son cadavre, et j'ai compris que l'âme animait le premier et manquait au second ». (Cf. T. Gorilovics : *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, p. 49.)

derniers instants de Barois semblent jeter un doute sur l'efficacité du secours de la religion devant l'épreuve de la mort, mais encore la portée de toute sa conversion est mise en cause immédiatement après, lorsque Cécile découvre dans un tiroir le testament philosophique, rédigé à l'apogée de sa vie, et dans lequel Barois proteste à l'avance contre la validité d'un reniement auquel l'affaiblissement dû à l'âge ou à la maladie pourrait le pousser. Et le doute se prolonge jusque dans les dernières lignes du roman par les réflexions du prêtre qui ne fait aucun geste pour empêcher Cécile de brûler ce document compromettant, et qui « pense à l'Eglise, qui a su alléger ce départ, et à qui le sacrifice est dû — peut-être... » (I, 559). L'auteur semble ainsi inviter le lecteur à se demander ce que représentent la conversion *in extremis* et le testament spirituel de Barois dans la perspective générale de sa vie et de sa mort.

Plusieurs critiques ont déjà fait remarquer que, pour la protestation écrite de Barois, Martin du Gard s'était certainement inspiré du testament d'Ernest Renan, qui constate, à la fin de ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, que l'homme en vieillissant n'est parfois « plus que l'ombre et la ruine de lui-même », et qu'il est enclin à renier sa vie passée; et il conclut par ces mots :

« Si un tel sort m'était réservé, je proteste d'avance contre les faiblesses qu'un cerveau ramolli pourrait me faire dire ou signer. C'est Renan sain d'esprit et de cœur, comme je le suis aujourd'hui, ce n'est pas Renan à moitié détruit par la mort et n'étant plus lui-même, comme je le serai si je me décompose lentement, que je veux qu'on croie et qu'on écoute. Je renie les blasphèmes que les défaillances de la dernière heure pourraient me faire prononcer... » (4)

Cependant, contrairement au testament de Renan qui est l'aboutissement d'une réflexion philosophique, celui de Barois a été dicté par une impulsion subite à la suite d'un accident, et dans des circonstances qui ne correspondent pas exactement à la « pleine force » et au « plein équilibre intellectuel » qu'il allègue afin de faire prévaloir cette profession d'athéisme : « contre ce que je pourrai penser ou écrire à la fin de mon existence, lorsque je serai physiquement et moralement diminué par l'âge et par la mala-

(4) Ernest Renan : *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, pp. 202-03. — Certains critiques vont même jusqu'à prétendre que toute l'évolution de Barois a pu être conçue en fonction de ce testament; ainsi, Denis Boak, lorsqu'il dit : « the most effective device of the testament [...] probably provided the idea for Barois's entire life ». (*Roger Martin du Gard*, p. 31.)

Mais cette hypothèse ne concorde pas avec une note de R. M. G., conservée à la Bibliothèque Nationale parmi ses documents inédits concernant *Jean Barois*, dans laquelle l'auteur indique qu'il eut pour la première fois l'idée d'écrire ce roman le 1^{er} janvier 1909, en méditant sur « le besoin d'espérer » qu'il y a en l'homme. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII, feuillet 12.)

die » (I, 453). Woldsmuth, qui est à ses côtés, essaie d'abord de l'empêcher d'écrire pour qu'il ne se fatigue pas davantage, puis, devant la colère de Barois, finit par l'aider à se soulever afin qu'il puisse tenir son stylo. Moralement aussi, Barois se trouve dans un état particulier : « son regard est fixe, son cerveau fonctionne avec une activité dérégulée » (I, 452); il a « les yeux brillants, les pommettes rouges » (I, 453). Aussitôt sa rédaction terminée, « sa face congestionnée devient brusquement livide. Il se renverse dans les bras de Woldsmuth », puis il tombe dans « un profond et calme sommeil » (I, 456). Si la peur de la mort lui a fait réciter un *Ave Maria*, c'est aussi, « d'une certaine façon, la peur de la mort » (5), comme le note très justement Clément Borgal, qui lui dicte ce testament.

Malgré ces réserves, il ne fait pas de doute que ce document exprime les convictions profondes de Barois matérialiste. La rédaction de cette profession de foi témoigne en plus d'une réaction vigoureuse contre l'atavisme religieux de la part de Barois quadragénaire, et dont le vieillard ne sera plus capable. Ce testament philosophique pose d'une façon très nette le problème de la portée exacte de l'attitude d'une personne au moment de sa mort, qui, selon l'interprétation courante, constituerait un indice de la valeur des convictions préalablement professées. Martin du Gard semble d'ailleurs partager cette interprétation — peut-être à regret, comme le testament tend à le prouver —, car non seulement il insiste sur l'authenticité des convictions de Luce en mettant en relief sa mort exemplaire, mais encore, il craint lui-même la laideur irréparable d'un revirement de dernière heure. Et on peut même se demander si l'auteur, par le sort qu'il réserve au testament de Barois, ne prend pas position devant l'équivoque de deux attitudes distinctes à l'intérieur d'un même personnage à des époques différentes de sa vie.

Si les détails de la conversion de Barois à l'approche de la mort ont été inventés de toutes pièces par Martin du Gard, l'écrivain n'en a pas moins cherché un modèle dans la réalité. Il écrit notamment à Marcel Hébert à ce sujet, mais ses recherches ne semblent avoir donné aucun résultat positif (6). C'est peut-être la raison pour laquelle la fin de Barois est moins réussie que celle de ses autres héros, car il a presque toujours fallu que Roger Martin du Gard dispose d'un modèle assez défini à partir duquel il pouvait travailler pour arriver à composer des personnages et des scènes bien vivantes (7).

(6) Clément Borgal : *Roger Martin du Gard*, p. 55.

(6) Cf. Lettres de R. M. G. à M. Hébert, 14 juin 1911, et d'Hébert à R. M. G., 19 juin 1911. (Manuscrit : Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc.)

(7) Le volume I des *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, contient une série de photos anonymes dont l'auteur s'est inspiré pour tracer les portraits de Barois et de Luce.

D'autre part, en écrivant *Jean Barois*, Martin du Gard se souciait peut-être moins que dans *Les Thibault* de créer un personnage très individualisé. Ayant conçu ce roman comme un document, il désirait analyser également à travers l'évolution de Barois la vie de toute une génération. Comme dira Luce : « Barois est, comme tant d'autres, une victime de notre époque. Sa vie a été celle de beaucoup de mes contemporains » (I, 549). De même, par la conversion de Barois, Martin du Gard a voulu insister sur l'attrait qu'exerce la religion sur beaucoup d'esprits affranchis au moment de leur mort, et qui s'explique essentiellement par deux facteurs : la consolation qu'apporte la présence d'un Dieu compréhensif, et surtout, la promesse d'une survie. Ainsi, Barois se tourne vers la religion pour trouver un refuge contre cette poignante solitude que l'homme ressent en face de la mort (8). Après une crise grave, il confie à l'abbé Lévy : « J'ai cru que j'allais mourir. Alors je me suis adressé à Dieu, de toutes mes forces » (I, 545). Et la réponse qu'il croit avoir reçue de Dieu lui permet d'envisager la mort sous un angle différent. « Voyez comme je suis résigné à mourir », dit-il à Luce, « pour revivre auprès de Lui ! » (I, 548).

Ces paroles attestent que Barois ne vit plus que « d'une faible lueur de sensibilité... » (I, 549), et indiquent que le but de Martin du Gard était de montrer la défaite d'une idée. Aussi, n'est-il pas étonnant que les critiques catholiques mettent souvent l'accent sur le caractère artificiel de la nouvelle foi de Barois. L'abbé Moeller écrit notamment : « Une chose est claire; si Barois va vers la foi, c'est par découragement, par peur, point du tout par souci de découvrir une vérité qui lui aurait échappé » (9). Et Réjean Robidoux formule les mêmes réserves en disant : « La peur de la mort peut ouvrir une brèche, comme chez Barois, mais la vraie conversion se fait dans la Vérité et l'Amour » (10). Effectivement, si cette mort peut être représentative d'une conversion due à la faiblesse chez un homme dont la vie active était fondée sur la négation de toute foi, elle est loin de la mort d'un chrétien authentique qui est caractérisée par la sérénité et l'acceptation joyeuse, comme l'écrivain le constatera plus tard chez son ami, le Père Valensin. Au contraire, la conversion de Barois, qui avait d'abord apporté un certain apaisement au mourant, finit en quelque sorte par se retourner contre lui, car elle ajoute une crainte supplémentaire à celle de la mort : la peur d'être condamné et torturé pour toujours.

(8) R. M. G. a d'ailleurs écrit dans ses notes et documents sur *Jean Barois*, que Barois se convertit parce « qu'il a besoin d'un interlocuteur et d'un appui dans son malheur ». (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII, feuillet 13.)

(9) Charles Moeller : *Littérature du XX^e siècle et christianisme II*, p. 265.

(10) R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 146.

La dernière parole de Barois en mourant, son cri : « L'Enfer !... », témoigne de sa double angoisse à l'ultime instant de sa vie. Ainsi, le pouvoir de la religion de procurer aux convertis de la dernière heure la consolation à laquelle ils aspirent, laisse Martin du Gard sceptique.

L'opposition entre la mort de Barois et celle de Luce n'est certes pas fortuite. « Ces deux « morts parallèles » sont trop systématiquement opposées », écrit Charles Moeller, « pour que nous ne soyons pas mis en défiance. Martin du Gard n'est plus ici un témoin, un historien, mais un apologiste de la religion rationaliste » (11). L'intention de l'auteur de tirer parti de ce contraste ressort d'ailleurs clairement des notes préparatoires à *Jean Barois* déposées à la Bibliothèque Nationale. Car, après avoir d'abord prévu de faire mourir Barois avant Luce, il se ravisa et nota l'ébauche de la solution adoptée dans la rédaction définitive : « Ce serait si beau une belle mort de Luce que je me demande si je ne devrais pas le faire mourir avant Barois. Woldsmuth pourrait écrire à Barois : Il est mort. Il a été admirable. Il a dit ceci... Il semblait pouvoir dire la vérité sur tout... » (12). Et en effet, il ne fait pas de doute que l'impression laissée par la mort réussie de Luce met davantage en relief l'agonie trouble et fébrile de Barois qui clôt le roman.

Les moyens choisis pour aboutir à cette opposition soulignent la thèse que l'auteur veut faire ressortir : sur le plan de l'affranchissement, les deux hommes ne se situent pas au même niveau ; Luce est totalement affranchi de tout préjugé moral et de son passé ; c'est un représentant authentique de la libre pensée, un exemple de grandeur et d'intégrité morale. Dans son cas, l'affranchissement est réel et durable ; sa mort est celle d'un « saint laïque ». A côté de cette réussite, il y a l'échec de Barois. Ce dernier a été l'un des meilleurs disciples de Luce et il paraît même, à certains moments, être plus ambitieux que son maître dans les buts qu'il se fixe ; mais son affranchissement n'était en définitive qu'une révolte, la libération d'un joug plus que l'acquisition d'un nouvel équilibre. L'héritage de vingt siècles de christianisme et de la sensibilité religieuse nourrie par son éducation l'écrasent et lui font renier sa pensée. L'élan religieux n'avait été étouffé que provisoirement. C'est une idée chère à Martin du Gard que l'enracinement profond du christianisme dans la société occidentale a une telle emprise sur la plupart des hommes, que même leurs efforts sincères de libération sont voués à l'échec. Une lettre entière adressée à Jean-Richard Bloch, en 1911 (13) (donc au cours de la

(11) Charles Moeller : *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, II, p. 212.

(12) Texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B.-N. Paris, volume VIII, feuillet 320.)

(13) Cf. Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 1^{re} août 1911. (*Europe*, septembre 1963, p. 28.)

rédaction de *Jean Barois*) est empreinte de la conviction que l'affranchissement de l'humanité, qu'il souhaite pourtant, est encore lointain. Et dans les notes préparatoires de *Jean Barois*, l'auteur avoue nettement le rôle que ces considérations ont joué dans le dénouement de son roman (14). André Daspre, dans son article sur *Jean Barois*, avait donc raison de dire : « L'affranchissement reste douloureux, incomplet encore pour certains; mais déjà il est réel pour d'autres. Tel est à n'en pas douter le sens de cette opposition finale entre la mort de Luce et celle de Barois » (15). C'est un exemple de l'impartialité sinon du réalisme de Roger Martin du Gard.

Si la mort, dont ils sont avertis tous les deux, a pu amener Barois et Luce à des attitudes aussi divergentes après qu'ils ont longtemps adhéré aux mêmes idées, cela s'explique surtout par des différences entre leurs entourages, leurs caractères et leurs conceptions de la vie et du monde que l'écrivain a pris soin de nuancer dès le départ. Ainsi, contrairement à Barois, Luce, qui est fils de pasteur, a subi l'influence de l'héritage chrétien non pas sous la forme dogmatique du catholicisme, mais a été élevé dans une confession qui respecte davantage la liberté de la conscience individuelle. Son détachement de la foi a dû se faire sans beaucoup de heurts et sans rancune, comme son habitude de citer souvent les évangiles, même dans un contexte de libre pensée, tend à le prouver. De plus, les liens de Luce avec la religion ne semblent pas avoir été doublés d'attaches humaines, comme ce fut le cas pour Barois qui dut rompre son mariage et faire souffrir sa femme pour gagner sa liberté. Sur le plan philosophique, Luce n'a aucun mal à se considérer comme une infime unité de l'univers, une parcelle dont l'action est à peine perceptible, mais qui a néanmoins son rôle à jouer dans le prolongement et le progrès de l'humanité. Dans cette perspective, il peut accepter la mort au même titre qu'il accepte la naissance.

Par contre, Barois, qui ne peut pas se projeter aussi loin dans l'infini, cherche une solution plus tangible et qui le concerne personnellement en tant qu'individu. C'est pour les mêmes raisons, qu'il ne peut se contenter d'une confiance dans le progrès lent et irrépressible de l'humanité, comme Luce. La pensée que dans quelques siècles l'homme aura moralement évolué lui paraît trop générale, trop abstraite, pour qu'il puisse s'y arrêter définitivement. Ainsi, ses premiers moments de découragement surviennent après qu'il a constaté que, malgré tout le travail et l'effort du groupe du *Semeur* dans l'Affaire Dreyfus, rien n'a progressé et, qu'au contraire, il assiste plutôt à « un recul » (I, 523). Luce le lui reproche

(14) Cf. *Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII, feuillet 15.

(15) André Daspre : *Jean Barois*. (*Europe*, septembre 1963, p. 45.)

d'ailleurs, l'accusant de se laisser « dominer par [son] moi », et il l'exhorte à « lutter contre cette ankylose » (I, 523). Mais Barois n'a plus la force et le courage de lutter, ni assez d'optimisme pour croire en l'homme. S'étant laissé « aveugler par l'individuel », selon la formule de Luce, il ne parvient pas non plus à s'ouvrir à la communauté des hommes devant la mort. Pourtant, pendant longtemps, il avait, comme Luce, orienté sa vie vers l'action sociale. Mais la solitude et les désillusions historiques l'ont détourné de cette foi humaniste et le laissent désarmé en face de la mort.

Albert Camus résume fort bien les préoccupations de Roger Martin du Gard lorsqu'il pose cette question au sujet de Barois et de Luce : « La communauté des hommes, qui aide parfois à vivre, peut-elle aider à mourir ? » (16). Il ne fait aucun doute qu'elle est un précieux support pour Luce, qui se sent sans cesse intégré dans l'ensemble des humains, et qui meurt en se prolongeant dans l'avenir par ses enfants, dont il a suivi et dirigé l'évolution. Tandis que Barois, ayant été mal orienté au départ, s'est coupé pour toujours d'une vie familiale normale et n'a eu aucune influence sur l'éducation de sa fille; cette dernière est en effet loin d'être le prolongement de son père. L'écart entre les convictions professées et la réalité aggrave le sentiment de frustration éprouvé pour n'avoir pas su influencer sur les principes et l'orientation de la génération montante. Ainsi, pour Barois, la réponse à la question soulevée par Camus est négative, car les hommes ne lui sont d'aucun secours.

Par rapport à celle de Luce, la mort de Barois représentait, pour Roger Martin du Gard, l'écueil à éviter. Mais la façon dont il a conçu ses deux personnages laisse aussi supposer que l'auteur est bien trop réaliste pour ne pas reconnaître qu'une vie harmonieuse et bien remplie dans son ensemble — malgré les échecs partiels inévitables — constitue un avantage non-négligeable pour soutenir la sérénité et la confiance de l'homme au moment de sa mort.

Roger Martin du Gard a voulu donner à Barois une mort tardive afin de pouvoir décrire les déchéances physiques et morales d'un homme vieillissant, et d'observer le comportement d'un intellectuel affranchi qui, après avoir voué son existence à la diffusion de la libre pensée, découvre soudainement que l'échéance est toute proche. Pour atteindre ce but, l'auteur a dû faire vieillir son héros artificiellement et rapidement, dans un temps psychologique plus court que le temps réel.

Toute la dernière partie du roman ne comporte plus aucune date précise mais seulement l'indication de périodes. Un certain nombre d'indices permettent toutefois de calculer les années écoulées et de déduire que la mort des deux héros principaux se situe

(16) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de R. M. G., p. xviii.

au-delà de 1913, année de la publication du roman. Barois est né en 1866, puisqu'il avait douze ans en 1878 à la mort de sa grand-mère. Sa fille, Marie, naît en janvier 1895, pendant qu'il assistait au Congrès de la libre pensée à Londres. Dans l'entente conclue avec sa femme, Barois s'était réservé le droit de reprendre sa fille pour douze mois dès sa dix-huitième année. C'est donc nécessairement en 1913 que Marie rejoint son père à Paris, alors qu'elle vient d'atteindre ses dix-huit ans. Si, à partir de cette date, on tient compte des différents laps de temps mentionnés au début de chaque épisode jusqu'à la fin du roman, on doit en conclure que Luce est mort au début de l'année 1918, et Barois vraisemblablement très peu de temps après. La date de 1918 est confirmée par la biographie de Luce. Né en 1848 (I, 339), « il avait soixante-dix ans », écrit Woldsmuth, lorsqu'il est mort (I, 554). Barois, lui, serait mort à l'âge de cinquante-deux ans (17).

Malgré son âge, Jean Barois présente déjà presque toutes les caractéristiques d'un homme très vieux. « On n'a pas assez remarqué », écrivait Martin du Gard à Jean Morand, « que, pour un type de trente ans, l'analyse du vieillissement, dans *Jean Barois*, est une réussite assez surprenante et vraisemblablement, assez significative » (18). Et trente-cinq ans plus tôt déjà, il avait avoué à Pierre Margaritis sa préférence pour cette dernière partie du roman qu'il considérait comme étant « ce qu'il y a de meilleur dans

(17) Il faut cependant signaler deux erreurs de dates dans le roman. Barois proclame, en parlant de ses rapports avec sa fille : « J'ai cinquante ans passés, elle en a dix-huit » (I, 479); ce qui est impossible puisqu'il est né en 1866 et elle en 1895. L'erreur provient vraisemblablement du fait que R. M. G. avait d'abord prévu la naissance de Marie et la fondation du *Semeur* en 1900. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume VII). L'écrivain a visiblement modifié son plan pour inclure l'Affaire Dreyfus — et notamment le procès de Rennes — dans le roman. Il a ainsi avancé la date de la fondation du *Semeur*, qui coïncide toujours avec la naissance de Marie, à 1895. Le texte cité appartiendrait donc à une première rédaction et n'aurait pas été remanié en fonction du changement.

La deuxième erreur se trouve dans le testament de Barois. Au début de la première apparition du testament dans l'édition de la *Pléiade*, on peut lire : « ce que j'écris aujourd'hui, aux environs de la quarantaine » (I, 453); puis, dans ce même testament, à la fin du livre, on lit : « ... ayant dépassé la quarantaine » (I, 557-58). C'est évidemment le premier texte qui doit prévaloir puisque l'accident de Barois ne peut se situer qu'entre 1903 et 1905, quand il n'avait donc pas encore quarante ans. Comme les éditions antérieures à la *Pléiade* comportent « ... ayant dépassé la quarantaine », dans les deux cas, on peut supposer que l'auteur s'est rendu compte de l'erreur en révisant son texte pour l'édition de 1955, et qu'au moment de la correction, il a omis de modifier aussi les parties du testament reprises à la fin du roman.

(18) Lettre de R. M. G. à Jean Morand, datée de 1953. (*Les Lettres Nouvelles*, novembre 1958, p. 513.)

Barois » (19), et son attachement personnel à ces pages qui avaient « été écrites avec [son] cœur et sans [son] cerveau. » (20).

Même si Marlin du Gard a toujours protesté contre les tentatives de l'assimiler à Jean Barois, il est difficile de séparer complètement le personnage de son auteur. Mauriac, dans un article consacré à l'écrivain au lendemain de sa mort, interprète les deux œuvres majeures de Roger Martin du Gard comme « le témoignage qu'un homme porte sur lui-même et sur ce qui décida du parti qu'il prit devant la vie et devant la mort » (21). Effectivement, il y a de nombreuses similitudes entre Barois et son créateur. Tous deux ont été élevés dans la religion catholique et s'en sont détachés vers la quinzième ou la seizième année après avoir été attirés passagèrement par le modernisme (Marcel Hébert étant le prototype de l'abbé Schertzt). Mariés à des femmes profondément croyantes, ils eurent tous deux une fille unique. Ils possèdent la même droiture d'esprit, le même sens de la justice; et on pourrait multiplier les comparaisons. Mais si ces rapprochements s'imposent, les divergences sont également nombreuses et profondes, de sorte qu'on ne saurait vraiment identifier Barois à son auteur. Il existe cependant un lien indéniable entre l'écrivain et son personnage qui nous intéresse ici, c'est la sensibilité en face du problème de la mort, qui dépasse le choc qu'ils reçurent, jeunes enfants, à la mort d'une mère.

La remarque de T. Gorilovics que « si Barois ne parvient pas à s'affranchir entièrement, s'il succombe dans sa lutte [...], c'est que Roger Marlin du Gard lui-même est mal préparé à un affranchissement total » (22), est peut-être légèrement exagérée, mais n'en révèle pas moins un trait important des rapports créateur-créeure. L'auteur de *Jean Barois* ne cessa de craindre la possibilité d'un reniement semblable à celui de Barois devant la vue du « trou », non seulement du néant, mais aussi de l'oubli. En 1949, après la mort de sa femme, il faisait part à Gide de la présence constante du drame de Barois dans son esprit.

« Ce n'est pas par hasard que j'ai écrit *Jean Barois*, à trente ans. Le drame de la conversion, le drame du vieillard agnostique qui, miné par l'âge et la maladie, terrifié par l'approche de la mort et d'un retour au néant, revient aux croyances de son enfance

(19) Lettre de R. M. G. à Pierre Margaritis, 18 juin 1918. (*N.R.F.*, décembre 1958, p. 1119.)

(20) Lettre de R. M. G. à Pierre Margaritis, 1^{er} septembre 1918. (*Ibid.*, p. 1132.)

(21) F. Mauriac : « Notre guerre de religion ». (*Le Figaro Littéraire*, 30 août 1958.)

(22) T. Gorilovics : *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, p. 17.

et se raccroche aux espérances de l'au-delà, m'a toujours hanté. » (23)

Cependant, le romancier croit différer de Barois sur un point essentiel puisqu'il pense n'avoir jamais eu véritablement la foi étant enfant, alors que ceux qui reviennent à la religion après avoir été athées ou agnostiques, ont en général eu une foi très vive pendant leur jeunesse. Mais cette pensée ne parvient pas non plus à le rassurer entièrement, tant la hantise de la fin misérable de Barois est chez lui tenace.

« Malgré tout, j'ai toujours gardé un soupçon d'inquiétude sur ma fermeté morale: je me suis toujours dit : « Tu es un faible, tu es peureux... Ne fais pas le malin... Qui sait, si, un jour, sous le choc de certaines circonstances ?... Qui sait de quels reniements tu es capable, à la veille de ta mort, par peur panique, par impossibilité de regarder en face un néant sans espoir ? » (24)

Jean Barois était devenu à un tel point le symbole, l'incarnation de l'ensemble de ses craintes, qu'étant un jour très malade et craignant probablement la mort, comme chaque fois qu'il était souffrant, Roger Martin du Gard fit amener son moulage de l'*Esclave enchaîné* dans sa chambre pour lui rappeler la fin ignoble de Barois et le protéger d'une éventuelle défaillance de sa foi matérialiste (25).

L'intérêt personnel pour certaines faiblesses de son personnage apparaît clairement dans ce détail rapporté par Jean Delay, et l'on n'exagère probablement pas en affirmant que si Martin du Gard a tant insisté sur le côté répugnant de la mort de son personnage, ce fut pour prendre lui-même plus nettement conscience d'un sort dont il s'est cru menacé et pour être mieux préparé à l'éviter.

(23) Lettre de R. M. G. à Gide, 29 décembre 1949. (*Correspondance II*, p. 472.)

(24) *Ibid.*

(25) Cf. Jean Delay : « *Dernières rencontres* ». (*Le Figaro Littéraire*, 30 août 1958.)

CHAPITRE III

Oscar Thibault

« Ah, le chemin du salut est difficile... [...] Je vieillis, j'ai peur... »
(I, 734)

La personnalité d'Oscar Thibault s'impose incontestablement dès le début des *Thibault* et domine tous les premiers livres. Elle devient encore plus envahissante pour son entourage au moment de sa mort qui, elle aussi, occupe une place importante dans l'œuvre et clôt la première partie, formant une sorte de césure, tout en précisant mieux le caractère du personnage.

Roger Martin du Gard a fait du père Thibault l'archétype du grand bourgeois autoritaire, orgueilleux, religieux en apparence, et dont le despotisme intransigeant contribue à l'isoler du reste du monde. Il consacre tout son temps à la fondation et à la réorganisation d'œuvres sociales et religieuses, comme, par exemple, ses œuvres de bienfaisance, son œuvre de préservation sociale pour la rééducation de l'enfance coupable, à Crouy, qui n'est au fond qu'un pénitencier. Ce vieillard imposant a été décoré plusieurs fois et il brigue l'honneur de devenir membre de l'Institut. Une telle activité l'a contraint à se composer un personnage social qui l'empêche de rester vraiment disponible aux hommes et au monde, et ce masque finit par cacher — à lui-même également — sa véritable personnalité.

Sa vitalité, sa force physique et sa détermination ne permettent guère au lecteur de prévoir que, dans le quatrième tome des *Thibault*, il le retrouvera dans un état pitoyable. Atteint d'urémie mortelle, le père Thibault dépend entièrement de son fils, Antoine, et d'une religieuse qui le soigne, mais il ignore encore la gravité de son mal.

L'écrivain ne fait grâce au lecteur d'aucun détail concernant la déchéance physique et mentale subie par cette force de la nature. La description implacable et impitoyable de la progression du mal pendant les cent premières pages du volume consacré à cette mort,

atteint une grande précision sur le plan médical (1) et une profonde vérité psychologique. Martin du Gard donne une peinture humiliante de cet homme orgueilleux qui avait l'habitude de commander et de dominer, et qui est maintenant forcé de subir, sans défense, les volontés et les rudesses psychologiques d'une religieuse; celle-ci insiste pour lui faire avaler son potage alors qu'il n'a pas faim :

« « Allons ! » dit la sœur, [...] puis avec un « Houp-là ! » enjoué, comme si elle donnait la becquée à un nourrisson, elle introduisit la cuiller entre les lèvres molles du malade et l'y vida, avant qu'il eût pu se détourner. Les deux mains du vieillard, étalées sur ses genoux, s'agitèrent avec impatience. Il souffrait dans son amour-propre d'être vu ainsi, incapable de manger seul. Il fit un effort pour saisir la cuiller que tenait la sœur; mais ses doigts, depuis longtemps engourdis et maintenant gonflés d'œdème, se refusaient à tout service. La cuiller lui échappa et tomba sur le tapis. D'un geste violent il repoussa l'assiette, la table, la sœur. » (I, 1059)

Pour les médecins, l'évolution est significative; le malade est condamné. Ils se bornent donc à prescrire des injections de morphine pour calmer les douleurs qui augmentent en intensité au fur et à mesure que le mal progresse. La partie la plus compliquée de leur tâche reste cependant d'ordre psychologique; ils s'efforcent avant tout, par conscience professionnelle ou par pitié (surtout dans le cas d'Anloine), de maintenir Oscar Thibault dans l'ignorance de la gravité de son état, afin de ne pas ajouter aux tortures du corps les souffrances de l'âme. L'attitude de M. Thibault semble leur donner entièrement raison : il ne demande qu'à être rassuré; et même encore après l'apparition des premiers doutes, il recherche des explications encourageantes.

M. Thibault n'est pas un personnage hanté par la mort. Il a vécu sans penser à sa véritable signification, et même victime d'une maladie grave, il ne se résout pas à y réfléchir. Tant qu'il croit encore en la guérison, il adopte une attitude désinvolte en face de la mort et parle de sa fin en termes philosophiques, sans adhérer vraiment à ce qu'il dit :

« Pourquoi se leurrer ? S'il faut mourir, que ce soit le plus vite possible. »

« Vient une heure, mon ami, où l'on n'aspire plus qu'au repos. »

« La mort ne doit pas effrayer un chrétien. » (I, 1137)

(1) Cf. Gilberte Alméras. *La médecine dans « Les Thibault »*, et aussi V. Barrucard, *A propos de la médecine dans « Les Thibault » de R. M. G.* (*Annales Médico-psychologiques*, novembre 1966.)

Mais M. Chasle portera le premier coup — sans doute inconsciemment — à la sérénité de son mailre. Dans un verbiage incohérent et à demi-intelligible, il laisse échapper une petite phrase maladroite : « Dès que vous ne serez plus là... » (I, 1142). Pour M. Thibault, c'est le signal d'alarme; il entrevoit soudain la mort comme une issue possible à sa maladie.

Mais le vieillard ne s'abandonne pas facilement aux pensées macabres. Il joue le personnage du condamné, afin d'amener les autres à le rassurer :

« Je suis très malade, ma sœur, vous savez ! Très... très malade ! [...] Je sais que je n'en ai plus pour longtemps. » (I, 1144).

Comme la religieuse ne manifeste aucune réaction, M. Thibault se laisse envahir par le doute : « Qu'est-ce qu'ils pensent, tous ? Est-ce qu'on peut être en danger sans s'en rendre compte ? Comment savoir ? » (I, 1143). Et il devient la proie d'une crise de peur qu'Antoine réussit finalement à dissiper.

Ecartant l'éventualité de sa mort, il peut encore parler d'elle avec délectation. L'idée lui vient alors de procéder, à l'intention de ceux qui l'entourent, à une espèce de répétition générale d'une mort édifiante. Sur un ton très solennel, il informe Antoine du contenu de son testament, puis, encouragé par les paroles réconfortantes de son fils, il appelle Mademoiselle et les deux bonnes pour leur faire ses adieux. L'analyse psychologique, dans ce passage, ne manque pas de justesse dans le ton, mais la scène tourne à la tragi-comédie, car M. Thibault est bien le seul parmi les personnages qui ne croit pas à sa mort. C'est dans des scènes telles que celle-ci qu'apparaît l'intention de Martin du Gard de caricaturer son personnage.

Se sentant purifié de sa peur, il devient impatient de revivre car il a la ferme conviction que les œuvres qu'il a fondées ne pourraient continuer sans lui. La chanson de son enfance, qui lui revient en mémoire et qu'il essaie de fredonner, témoigne du degré de déchéance auquel le vieillard est parvenu :

« Hop ! Hop ! Trilly, trotline !

« Hop ! Vite ! Au rendez-vous ! » (I, 1159)

Ce refrain est d'autant plus saisissant que le malade ne se rend pas compte jusqu'à quel point les paroles qu'il prononce sont pertinentes. L'auteur intervient pour ajouter une réflexion qui tient lieu de conclusion à la scène et caractérise bien l'attitude de M. Thibault devant la mort.

« Seule, la religieuse savait à quoi s'en tenir : elle avait l'habitude. Pour elle, la sérénité d'un mourant était toujours une preuve que, dans la profondeur de son instinct, — souvent à tort, d'ailleurs — le malade ne croyait pas vraiment la mort imminente. » (I, 1158)

Quelques jours après, cependant, M. Thibault prendra véritablement conscience de la proximité de sa fin. Les pages qui relatent cette fin constituent un chef-d'œuvre d'observation psychologique et de réalisme, et contrastent avec l'artifice des scènes précédentes. Un malentendu est à la source du bouleversement intérieur qui se produira chez le malade. Il a cru comprendre à travers les bribes d'une conversation que le médecin avait été appelé, en pleine nuit. Dès lors, la certitude qu'il va mourir l'envahit. La violence de sa réaction amène son entourage à supposer qu'il est victime d'une crise grave.

« Les mains du malade se crispent sur les draps. La peur le galope. Il voudrait crier; il ne peut pas. Il se sent emporté comme un fétu dans une avalanche : impossible de s'accrocher à rien : tout a chaviré, tout sombre avec lui... Enfin, la gorge se desserre, la peur s'y fait un passage, jaillit en un cri d'horreur, qui s'étrangle aussitôt. » (I, 1253)

Martin du Gard exprime avec un souci de précision minutieux et une intensité dramatique inégalable la façon dont la peur de la mort s'empare à la fois de l'esprit et du corps du malade. L'intériorisation de l'angoisse que l'écrivain réussit à peindre chez Oscar Thibault est beaucoup plus détaillée et plus convaincante que les pages d'agonie de *Jean Barois*.

Après ce moment d'anxiété aussi bien physique que psychologique, Roger Martin du Gard distingue deux aspects dans l'agonie, qu'il présente comme un dyptique. Dans le premier volet, il décrit les réactions de l'âme, l'agonie psychique : c'est là qu'intervient la question de la foi et que se place essentiellement tout l'entretien avec l'abbé Vécard. Sa tâche accomplie, l'homme de l'Eglise s'en va en prononçant ces paroles-charnières : « Entrez docteur, j'ai terminé », qui annoncent le deuxième volet, celui de l'agonie physique confiée aux pouvoirs des médecins.

Sur le plan psychologique, une lutte effroyable s'engage entre la mort et sa victime. Sa foi, dont Oscar Thibault était naguère si fier, devient stérile en face de la mort. Cette peur toute humaine de l'anéantissement le pousse à la révolte et au blasphème contre son Dieu qui ne le secourt pas; et tout comme Jean Barois reniait sa foi matérialiste, il renie, mais un instant seulement, cette foi chrétienne au service de laquelle il s'était tant dépensé. Les injures les plus grossières lui échappent. Le geste du prêtre qui, spontanément, se prépare à le bénir lui confirme une nouvelle fois la proximité de sa fin. Il repousse violemment l'abbé :

« Laissez-moi, vous ! [...] Antoine ! Où est Antoine ?
 [...] Je vais mourir, je vous dis ! Au secours !
 [...] Je vais mourir... Je vais mourir... » (I, 1256)

Les pensées de M. Thibault oscillent entre la peur incontrôlable qui envahit son être, et les instants de lucidité atroce qui le replongent dans sa vie passée et lui montrent son manque de sincérité, de chaleur humaine et de foi véritable.

« Pour les autres, la mort, c'était une pensée courante, impersonnelle : un mot entre des mots. Pour lui, c'est tout le présent, c'est le réel ! C'est lui-même ! » (I, 1257)

L'abbé Vécard essaie de faire prendre conscience au mourant du fait qu'il est condamné et doit se préparer à accueillir la mort. Si M. Thibault nourrissait encore des illusions, la déclaration de l'abbé les lui enlève toutes. Le gémissement qu'il pousse sera l'une des dernières expressions de son désespoir. Le confesseur tente de lui apporter la consolation de l'Eglise, mais le moribond demeure inaccessible à ses paroles.

« La Vie éternelle, la Grâce, Dieu, — langage devenu inintelligible : vocables vides, sans mesure avec la terrifiante réalité ! » (I, 1257)

« Quitter tout ça ! [...] Je ne veux pas [...] J'ai peur ! » (I, 1258)

Et lui aussi, comme tous les mourants de Roger Martin du Gard, muré dans sa solitude, contemple avec révolte et envie les vivants qui ne pourront jamais comprendre les sentiments du condamné à mort :

« De ses yeux ouverts sur le gouffre et agrandis par le vertige, il aperçoit très loin, séparé de lui par l'abîme, le visage du prêtre, ce visage vivant, — étranger. » (I, 1257)

L'abbé Vécard, dans son plaidoyer, cite l'exemple du Christ qui, lui aussi, a douté du Père au moment de son agonie. Une telle comparaison est de nature à toucher l'orgueil du pénitent. Pour la première fois, Oscar Thibault abandonne son masque de pharisien, et amorce avec sincérité et lucidité un retour sur sa vie passée dans laquelle il ne distingue que trop bien ses bassesses. A la peur physique de la mort se substitue alors la peur métaphysique — celle de l'enfer, ou du moins celle du jugement divin.

« Non, il ne s'était pas élevé au-dessus des biens terrestres ! Il avait trompé là-dessus tout le monde. Et l'abbé. Et lui-même, presque toujours. En réalité, il avait tout sacrifié à la considération des hommes. Il n'avait eu que des sentiments bas, bas, bas — et qu'il avait cachés ! Egoïsme, vanité ! Soif d'être riche, de commander ! Etalage de bienfaisance, pour être honoré, pour jouer un rôle ! Impureté, faux-semblant, mensonge, — mensonge !... Comme il aurait voulu pouvoir effacer tout, recommencer tout à neuf ! Ah, ce qu'elle lui faisait honte son existence d'homme

de bien ! [...] Un chrétien ? Non. Je ne suis pas un chrétien. Toute ma vie, je... j'ai voulu... L'amour du prochain ? Taisez-vous ! Je n'ai jamais su aimer ! Personne, non, jamais ! » (I, 1260)

Il ne s'agit pas là d'une contrition de dernière heure qui pourrait apparaître comme une faiblesse sans rapport avec le vrai caractère du personnage, comme ce fut le cas dans une certaine mesure, chez Jean Barois. Car une fois déjà, le fin psychologue qu'est l'abbé Vécard avait réussi à provoquer un moment de sincérité lucide chez cet être orgueilleux et « bon chrétien ». Après une discussion concernant le retrait de Jacques de Crouy, où le prêtre lui avait cité la parabole du pharisien et du publicain en guise de conclusion, M. Thibault s'était mis à trembler en comprenant soudain qu'un jour la mort viendrait infailliblement le chercher, qu'il devrait apparaître devant le tribunal divin, les mains vides peut-être.

« Ah, le chemin du salut est difficile... Vous êtes le seul à pouvoir me relever, me diriger... »

« Je vieilliss, j'ai peur... » (I, 734)

Cet avertissement, l'abbé ne l'oublia pas, et il lui servira de guide lorsque le moment sera venu d'engager son pénitent sur la voie d'une vraie conversion.

Réconforté par la perspective de la mort exemplaire que lui propose l'abbé Vécard, M. Thibault n'aspire plus qu'à la paix et au repos.

« Non seulement il n'avait plus peur de mourir, mais ce qui l'inquiétait, à cette minute, c'était d'avoir encore à vivre, si peu que ce fût. » (I, 1264)

Lorsque le docteur Thérivier remplace l'abbé auprès du malade, Oscar Thibault n'est plus dupe des mensonges. Il comprend maintenant l'immense farce qu'on lui a jouée durant des mois ; il n'en éprouve cependant aucune rancune. Il a déjà atteint un état de bienheureux, mais reste égocentrique, c'est-à-dire indifférent à la communauté des hommes, et seul.

« Il n'éprouvait même pas d'étonnement à lire aussi clairement dans les êtres. L'univers formait un tout, étranger, hermétique, où lui, mourant, n'avait plus de place. Il était seul. Seul avec le mystère. Seul avec Dieu. Et tellement seul, que la présence de Dieu même n'avait pas raison de cette solitude ! » (I, 1267).

C'est la dernière attitude consciente du mourant en face de la mort. Lorsque Antoine revient de Lausanne, accompagné de Jacques, il trouve son père dans un état voisin du coma, et dont il ne sortira plus jusqu'à la fin. Jacques se penche sur son père dans

un élan de piété filiale; le vieillard le fixe de ses yeux à demi-éteints mais ne semble pas le reconnaître, l'antl' esprit a déjà abandonné ce corps de douleurs.

Roger Martin du Gard entame alors le deuxième volet de son dyptique : l'agonie physique. Il décrit les derniers soubresauts de cet homme énergique, ses crises atroces. Les personnes qui entourent le moribond — comme le lecteur — éprouvent l'humiliation profonde de l'être humain qui n'a aucun contrôle sur la souffrance et la maladie, sinon par le recours à l'eulhanasie. Ainsi, cet homme de parades, jadis si imposant, est soumis lui aussi à la misère de la condition humaine. Son Dieu ne lui accordera pas la mort édifiante qu'il avait demandée.

Pour tenter d'apaiser les douleurs du malade, Antoine décide de l'immerger dans un bain chaud. A la vue de ce pauvre corps nu et à demi-mort, Jacques éprouve d'abord un sentiment de gêne, puis de stupeur. Cette scène lui rappelle en un éclair celle où il vit le corps également nu, colossal et enflé d'un vieil Italien qui s'était suicidé à Tunis, et qu'on avait étendu à même le sol, au soleil, aux yeux de tous, et sur lequel déjà les mouches se rassemblaient. Ainsi, tout homme, fût-il petit ou grand dans sa vie, se trouve réduit à un amas de chair nue et douloureuse devant la réalité universelle de la mort. Mais c'est la nudité dépourvue de tout apparat et de toute feinte, qui rapproche le plus le fils du père, car, dans ces situations humbles, on retrouve la pauvre condition humaine et découvre l'homme pareil à soi. En face du corps de son père, tout sentiment de répugnance ou de rancune disparaît chez Jacques. Il est envahi de pitié et aussi déconcerté qu'Antoine, lorsque M. Thibault recommence à fredonner le refrain de son enfance :

« Hop ! Hop ! Trilly, trotline !
Hop ! Vite ! Au rendez-vous ! » (I, 1283)

Cependant le bain est suivi d'une crise alarmante, décrite par l'auteur d'une façon à la fois dramatique et précise :

« Lorsqu'ils arrivèrent auprès du lit, M. Thibault tombait en syncope. La figure était violacée, la bouche démesurément ouverte. Une coulée brunâtre s'échappait du coin des lèvres. [...] Le visage de M. Thibault se gonflait de sang comme si on l'eût étranglé. » (I, 1289-90)

Seul l'oxygène parvient à le sauver de l'asphyxie. Mais Antoine est à bout de forces, souffrant comme tous les autres de la résistance opiniâtre de ce vieux corps. Les crises, très intenses, se succèdent et Jacques exhorte Antoine à faire quelque chose pour soulager leur père. L'ainé, avec l'accord de son frère et en l'absence de la religieuse, administre à M. Thibault la piqûre qui le délivrera.

Après la mort de ce personnage imposant dont la maladie avait été si envahissante, l'auteur semble vouloir se délester en peignant un dernier portrait de son héros, portrait qu'il revêt d'une dimension symbolique :

« Dressé sur l'oreiller, grandi soudain, en pleine lumière, M. Thibault, avec sa mentonnière dont les deux coques ridicules s'érigeaient en cornes sur sa tête, avait pris l'aspect théâtral et mystérieux d'un personnage légendaire. » (I, 1301)

Relevé ainsi sur son séant, il est devenu encore plus imposant qu'autrefois. L'aspect seulement a changé, et ses cornes lui donnent un air satanique. Préfiguration du sort qui l'attend dans l'au-delà ou simple coïncidence ? L'auteur ne nous suggère aucune interprétation précise.

*
**

Si Roger Martin du Gard a pu décrire avec une telle précision la déchéance physique et morale du père Thibault, c'est qu'il avait un modèle dans la réalité. Dans le plan initial, l'écrivain prévoyait déjà de faire mourir M. Thibault d'un cancer. Comme les livres qui traitent de la maladie et de la mort du père (*La Sorrellina* et *La Mort du Père*) ont été rédigés après 1925, l'année où la mère de l'auteur mourut d'un cancer, il est très probable que cette mort eut une importance primordiale dans la description de l'agonie de M. Thibault. L'écrivain avait lui-même assisté sa mère pendant les derniers mois de son agonie, et l'atrocité de ses souffrances physiques le traumatisa. Le souvenir de ce déclin, exacerbé par sa propre impuissance, le hantera longtemps encore, d'après le témoignage de ses proches et quelques-unes de ses lettres. Il n'est donc pas exagéré de dire que s'il s'acharna tant à donner une peinture impitoyable des derniers mois de M. Thibault, ce fut sans doute pour se libérer d'un spectre tenace et envahissant.

M. Thibault, comme la mère de l'écrivain, se sent humilié de ne plus pouvoir exécuter certains gestes et de dépendre entièrement des autres; il essaie aussi de sortir de son lit en voyant s'approcher la mort. Mais le parallélisme le plus évident apparaît dans la comédie qu'Antoine joue au malade sur la nature véritable de son mal, et qui reprend exactement celle que l'écrivain joua à sa mère. Ainsi, la morphine est déguisée en sérum, et Antoine se voit contraint, devant l'inefficacité apparente du traitement, de recourir à d'autres mensonges en inventant de nouveaux traitements, tout comme Martin du Gard collait de fausses étiquettes sur les ampoules et les médicaments destinés à sa mère et avait fait du médecin son complice. Si l'écrivain met un terme à l'agonie de son personnage par le moyen de l'euthanasie, c'est qu'il transpose sur le plan littéraire ce qu'il aurait souhaité faire dans la réalité.

Martin du Gard s'inspira certainement aussi, comme l'ont déjà fait remarquer certains critiques, de la nouvelle de Tolstoï : *La Mort d'Ivan Ilitch* (1). Des correspondances frappantes se rencontrent tout au long de la longue agonie des deux hommes. Le cancer qui les ronge rend leurs souffrances morales plus intolérables que leurs souffrances physiques. Oscar Thibault et Ivan Ilitch ont tous deux peur de la mort et éprouvent, au dernier moment, une envie folle de vivre. Ils comprennent simultanément qu'ils sont condamnés et que leur entourage leur a joué une immense farce. Les deux malades s'interrogent sur leur vie passée, puis adhèrent aux promesses de leur religion en se confessant et se résignent finalement à accepter la mort.

Le plus souvent, Martin du Gard n'invente pas mais transpose, de façon significative, des événements qu'il a lui-même vécus ou qu'on lui a racontés, et les mêle à des réminiscences littéraires. Ainsi, des scènes d'agonie probantes, réalistes, atteignent en définitive une grande justesse psychologique, une fois muées en réalités romanesques.

Toutefois, la confession et l'adhésion d'Oscar Thibault à la foi catholique, qu'il n'avait pourtant pas cessé de pratiquer, n'ont pas manqué de provoquer des réactions fort diverses. Certains aspects de cette conversion ne semblent effectivement pas toujours conformes aux préceptes de l'Eglise et donnent libre cours, par conséquent, à l'interprétation.

Il est indéniable que l'abbé Vécard joue un rôle décisif dans le repentir de son pénitent. Avant son arrivée, le malade était en pleine révolte, injuriant son entourage, reniant son Dieu. L'abbé conçoit comme faisant partie de son devoir de dissiper les illusions du moribond sur son état, afin de le préparer à la mort. Une fois de plus, Roger Martin du Gard fait preuve de beaucoup d'objectivité lorsqu'il expose le raisonnement de l'abbé, non pas nécessairement en termes chrétiens, mais dans une perspective qui reste convaincante aussi en dehors de tout système religieux.

« Il pensait que la véritable charité n'est pas toujours de prodiguer aux mourants d'inconsistantes illusions, et que, lorsque vraiment approche la dernière heure, le seul remède à la terreur

(1) Henry Peyre a écrit dans *The Contemporary French Novel* : « The Death of Ivan Ilitch, that extraordinary record of a man feeling himself dying of a cancer, is the model, unconsciously perhaps, for the death scenes in *Les Thibault* and in many subsequent French novels » (p. 40). Voir aussi Denis Boak : *Roger Martin du Gard*, p. 91. Mais c'est H. Emcis qui a le mieux étudié ce problème, traçant un parallèle intéressant entre *La Mort d'Ivan Ilitch* et *La Mort du Père* dans lequel il montre toutes les influences, même matérielles, possibles, mais peut-être inconscientes, de la nouvelle de Tolstoï sur cette partie de l'œuvre de Martin du Gard. Cf. *Medizin, Krankheit und Tod im Werke Roger Martin du Gard*, tout particulièrement les pages 605 et 620-26.

humaine, ce n'est pas de nier cette mort qui vient et devant laquelle l'organisme, secrètement averti, se cabre déjà : c'est, au contraire, de la regarder en face et de se résigner à l'accueillir. » (I, 1256)

Le souci d'objectivité dans la présentation de la mort la plus chrétienne de toute l'œuvre de Martin du Gard, demeure nettement perceptible tout au long de l'entretien entre l'abbé Vécard et M. Thibault, même si parfois ce dernier est quelque peu caricaturé. En tout cas, toute intention polémique en est absente, contrairement aux scènes parallèles dans *Jean Barois*. Certes, les doutes de Martin du Gard se reflètent dans les arguments de Vécard, et l'auteur ne manque pas de souligner l'utilisation habile des faiblesses humaines par l'abbé, afin d'amener son pénitent à consentir à la volonté de Dieu; mais cette tactique est en même temps justifiée comme étant celle qui est le mieux adaptée à la foi un peu particulière d'Oscar Thibault. Comme tout homme qui a cru, mais sans penser spécifiquement à sa propre mort, M. Thibault commence par se révolter contre l'acceptation de la mort que lui propose l'abbé :

« Dieu ? Quoi ? Quelle aide ? C'est idiot, à la fin ! Est-ce que ce n'est pas lui, justement... qui veut ?... » (I, 1257)

Mais le prêtre l'amène lentement à une forme d'acceptation, puis au repentir, et enfin, à la pensée consolante qu'il peut agir une dernière fois sur les hommes en faisant de sa mort un acte exemplaire (2).

Malgré le caractère discutabile du ressort que le prêtre met en œuvre pour mener cette âme vers Dieu, il obtient une victoire du malade sur lui-même en l'amenant, non seulement à regarder la mort en face, mais encore à accepter consciemment une attitude dont auparavant, dans une répétition générale, il n'avait réussi que le simulacre en se croyant à l'abri d'une mort prochaine. Mais on pourrait reprocher à l'abbé de fonder son plaidoyer essentiellement sur des arguments qui touchent son pénitent sur un plan humain. Après avoir flatté l'orgueil du grand bourgeois en lui proposant de mourir d'un façon édifiante, l'abbé lui présente l'idée d'un au-delà où il pourra vivre éternellement dans la paix de l'âme et du cœur, et abandonner derrière lui son corps de douleur. L'image d'une belle mort ne pouvait que séduire Oscar Thibault qui avait, sa vie durant, recherché l'admiration de son entourage. Une mort édifiante ne peut avoir d'intérêt qu'aux yeux des hommes. Par ailleurs, la vision du monde supra-terrestre paraît simpliste

(2) Plusieurs personnages de Roger Martin du Gard auront ce souci de faire de leur mort un acte exemplaire, et il ne fait pas de doute que l'auteur y attachait lui-même beaucoup d'importance, puisqu'il accordait un intérêt extrême à des morts comme celles de Gide et du Père Valentin, les considérant comme des exemples.

et pour le moins discutable; un endroit où règne « le calme, la stabilité, l'ordre suprême », et où seront éliminées « les petites gens, les inégalités, les injustices ! » (I, 1264). C'est presque une sorte de paradis terrestre où Oscar Thibault pourrait continuer sa vie humaine, mais tout en étant délivré de son corps et des tracasseries et misères de la vie quotidienne.

Le fait que tous les critiques catholiques de renom ont jugé bien différemment la mort de M. Thibault confirme le caractère ambigu de cette conversion. Pour Henri Ghéon, à qui Roger Martin du Gard avait soumis son manuscrit afin d'avoir l'opinion d'un catholique, ces pages atteignaient une telle vérité qu'il croyait y déceler un retour de l'auteur à Dieu (3). Le philosophe Jacques Madaule constate, de son côté, que la mort du père Thibault est conforme à l'orthodoxie catholique :

« Nous n'avons pas le droit de douter de sa sincérité, de la profondeur de sa foi. Il est possible qu'il ait versé plus d'une fois dans un pharisaïsme; du moins il en a eu conscience, il ne s'est pas contenté, vis-à-vis de lui-même et de Dieu, de justifications sophistiquées. » (4)

Réjean Robidoux se range du côté de Jacques Madaule en affirmant que Martin du Gard « a su décrire une mort chrétienne, à la manière d'un chrétien, laissant la grâce jouer son rôle et remplir son action comme s'il y croyait lui-même » (5). Par contre, d'autres critiques estiment cette mort indigne d'un croyant. Julien Green, par exemple, accuse Martin du Gard d'avoir voulu fausser l'élément chrétien, « qu'il s'agit de rapetisser, de rendre un peu ridicule et répugnant »; puis il ajoute : « La mort d'un croyant doit avoir sa minute de grandeur » (6). Le Père Valensin paraît également de cet avis, puisqu'il avait écrit en parlant de la piètre place que réservait l'auteur des *Thibault* à la religion chrétienne : « M. Thibault père me semble une caricature : et c'est lui seul qui représente l'esprit religieux » (7).

Si l'argumentation des derniers critiques paraît un peu exagérée, il semble assez difficile de souscrire entièrement aux points de vue des premiers. La mort du père Thibault ne constitue sans doute pas un modèle de mort chrétienne, mais à part quelques éléments caricaturaux qui précèdent la conversion du vieil homme, elle n'est pas totalement dénuée de grandeur. La fausse note vient du caractère propre de M. Thibault plus que de la conversion elle-même. Il n'y a pas de reniement ou de volte-face devant la mort

(3) Cf. Henri Ghéon : *M. Roger Martin du Gard et le roman*, dans *Vie Intellectuelle*, 1^{er} février 1929.

(4) Jacques Madaule : *Reconnaissance*, p. 320.

(5) R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 223.

(6) Julien Green : *Journal VIII, Vers l'Invisible*, 13 août 1960, p. 217.

(7) Auguste Valensin, *Textes et documents inédits*, p. 344.

chez ce bourgeois « bien-pensant », comme chez Barois. La religion qu'il avait toujours pratiquée et à laquelle il revient avec l'aide du prêtre, lui apporte une réelle consolation et provoque un repentir en apparence sincère. Le père Thibault meurt, l'âme sereine, et sans crainte de la mort. Si la religion catholique n'avait pas été un véritable réconfort à Jean Barois, elle le fut à M. Thibault. La sincérité du prêtre, la contrition du malade et l'authenticité de la paix retrouvée peuvent difficilement être mises en doute, même si le lecteur n'oublie pas que Martin du Gard n'adhère aucunement aux sentiments et aux idées qu'il décrit. L'auteur, qui cherche à dépeindre la réalité telle qu'il la voit, se fait ici l'observateur objectif, mais extérieur, d'un phénomène humain.

C'est ce même souci d'objectivité et de réalisme qui l'amène à constater par ailleurs que, même chez un croyant, la foi n'abolit pas l'atrocité des souffrances physiques. Après sa conversion, M. Thibault doit subir les affres de l'humiliation physique, et Martin du Gard s'efforce de les rendre inoubliables au lecteur. Sa pensée se trouve admirablement résumée, dans *L'Été 1914*, par Alfreda qui reproche à Meynestrel son attitude inhumaine :

« Tu es vis-à-vis de la guerre comme sont les chrétiens devant la mort : les yeux tellement fixés sur ce qui viendra après, qu'ils en oublient toutes les horreurs de l'agonie... » (II, 98)

L'acharnement de l'auteur à décrire les tortures physiques du mourant provient d'un souci humain : la crainte de la souffrance dont il avait pu constater l'abomination chez sa mère. Il restait convaincu que la religion pouvait apporter un secours au mourant « à l'heure du saint dans le Vide » (8), mais il demeurait sceptique quant à la valeur d'une consolation qui ne pouvait enrayer la souffrance physique.

Si l'agonie de M. Thibault met en lumière l'aspect religieux de sa personnalité, la découverte de ses papiers posthumes et l'enterrement à Crouy révèlent le côté social et affectif de sa vie. Après sa mort, le père Thibault n'est plus qu'un acteur muet ; mais grâce à l'influence qu'il avait exercée de son vivant, il conserve une place prépondérante.

Comme sa vie avait été celle d'un grand bourgeois, il a tenu à ce que son enterrement soit du même ordre, et indiqué, dans son testament, jusque dans le moindre détail, le caractère que devaient revêtir ses obsèques. La cérémonie officielle aurait lieu à la « Fondation Oscar Thibault », à Crouy, où il serait inhumé. De plus, ses funérailles ne seraient pas simples, mais solennelles, et même pompeuses, comprenant des représentants de l'Institut, une garde d'honneur, et elles révéleraient tout le faste d'une cérémonie desti-

(8) Cf. Lettre de R. M. G. à Gide, 29 décembre 1949. (*Correspondance II*, p. 473.)

née avant tout à ériger une dernière fois en exemple pour la grande bourgeoisie française, cette vie entièrement consacrée au service de la religion catholique. Il avait même rédigé son faire-part, sans omettre la liste de tous les titres et fonctions attachés à son nom (9).

Il semble évident que Martin du Gard fait ici la caricature d'une certaine bourgeoisie française dont il est lui-même tributaire, mais dont il se voulait l'anti-thèse dans plusieurs domaines (10). Ainsi, le défilé des dignitaires qui viennent tour à tour faire l'éloge du défunt, prend l'aspect d'une comédie assez grotesque. Comme le fait remarquer Denis Boak, les représentants de cette société « bien-pensante » et trop fière d'elle, qui assistent à cette cérémonie, préparent en quelque sorte leur propre oraison funèbre en couvrant d'éloges cette caste à laquelle appartenait le défunt (11). Les réflexions d'Antoine forment un contrepoint aux discours, pour rétablir l'équilibre et exprimer le point de vue de Marlin du Gard. Dans son esprit, cette société est irrémédiablement condamnée parce qu'elle est établie sur des valeurs mensongères. Elle apparaît comme un clan fermé, telle une franc-maçonnerie, qui vit égoïstement replié sur lui-même, et d'où la sincérité et la franchise sont le plus souvent bannies. Ainsi, la cérémonie de Crouy revêt insidieusement une signification plus étendue.

Tout comme les réflexions d'Antoine pendant la cérémonie avaient pour but de rétablir la vérité, de même certaines parties du testament du défunt et la découverte de ses papiers privés donnent une image plus complète et plus humaine de ce qu'avait été Oscar Thibault. La générosité du personnage se révèle dans la longue liste de legs destinés à ceux qui l'entouraient, des plus proches de lui jusqu'aux plus éloignés, comme par exemple les bonnes, le concierge, le jardinier de Maisons-Laffitte... Cependant, c'est à travers les papiers intimes du défunt qu'apparaît toute la complexité de sa personnalité. Antoine se rend compte — en découvrant un paquet contenant des lettres de lui-même et de Jacques à leur père, des

(9) Ici encore, Martin du Gard avait des modèles dans la réalité. L'écrivain a conservé parmi ses papiers, deux modèles de faire-part dont il s'est inspiré pour rédiger celui de M. Thibault. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, volume XLV, feuillets 87-88.)

(10) L'auteur avait indiqué, dans ses dispositions testamentaires, que si un faire-part ou une annonce devait paraître dans les journaux, il demandait que l'on n'y inscrive aucun titre, aucune déclaration, aucun prix dont il était le détenteur. Ses funérailles devaient aussi avoir lieu dans la plus stricte intimité et la plus grande simplicité. (Cf. Notes concernant ses obsèques, remises à quelques-uns de ses amis.)

(11) Boak caractérise ainsi cette scène : « a set-piece of satire, with the assembled dignitaries thinking of the eulogies which will sometime be made in their own honour, so that their orations are the more generously sprinkled with praise, for it is indirectly praise of themselves ». (*Roger Martin du Gard*, p. 68.)

lettres d'amour échangées entre ses parents, toutes soigneusement conservées, puis un recueil de pensées qui ressemble souvent à un Journal — que son père, en apparence si tyrannique et si sûr de lui, était capable de réelle tendresse. Il apprend aussi que ce grand bourgeois a maintes fois douté de lui-même et de ses actes, et souffert de son attitude intransigeante. Il éprouvait, au fond, un désir sincère d'aider les autres, mais le masque social qu'il s'était composé et dont il était devenu prisonnier avait entièrement recouvert et asphyxié l'homme en lui.

Antoine, après Jacques, se sent soudainement porté vers son père par un élan de respect et de tendresse auquel se mêle le regret de ne l'avoir jamais bien compris.

« Il s'avisait avec une sorte d'angoisse que, sous ces majestueuses apparences, un homme — un pauvre homme peut-être — venait de mourir; que cet homme était son père, et qu'il l'avait entièrement ignoré. » (I, 1344)

Dans les deux cas, c'est le côté faible et purement humain qu'Oscar Thibault avait si soigneusement caché, sinon étouffé, qui provoque cette éclosion tardive mais combien étonnante d'affection filiale. Comme le dit si bien Maurice Jonas, « C'est le miracle de la tendresse humaine chez Martin du Gard : tout en faisant du père la cible de sa satire, il montre aussi ses réelles qualités humaines » (12).

La confrontation d'Oscar Thibault avec la mort et les diverses phases de l'agonie qu'il doit traverser, permettent à Martin du Gard d'explorer et de présenter tour à tour les différents traits de son caractère. Le portrait du père Thibault qui en résulte est infiniment plus complexe et plus nuancé que la peinture du grand bourgeois autoritaire que l'on en fait habituellement. Roger Martin du Gard, tout en ne cachant pas certains côtés égocentriques, vaniteux et inhumains du caractère d'Oscar Thibault, fait preuve d'une grande compréhension et d'une certaine indulgence envers lui. La mort du père est certes effroyable et pitoyable, mais du point de vue de sa déchéance physique et mentale seulement, contre laquelle il ne peut rien. Dans ce sens, elle fait en quelque sorte pendant à la mort de Barois; l'écrivain s'étant déchargé dans un cas de sa peur des défaillances intellectuelles, et dans l'autre, de celle des souffrances physiques. Cependant, la mort du père produit sur le lecteur un effet très différent de celui causé par la mort de Barois. En faisant mourir Oscar Thibault d'une façon si terrible, en l'arrachant à sa fausse grandeur solitaire et en l'abaissant au niveau du plus commun des hommes, Roger Martin du Gard le présente comme un cas pathétique qui s'attire par là toute notre sympathie.

(12) Maurice Jonas : *L'humanisme de Martin du Gard* dans « *Les Thibault* », p. 112.

CHAPITRE IV

Jacques Thibault

« Avoir raison, contre tous ! Et s'évader, dans la mort... » (II, 706)

Si Oscar Thibault était de ceux qui fuient instinctivement toute réflexion consciente sur la mort jusqu'à éprouver une crainte superstitieuse de l'évoquer, en revanche, la prise de conscience de la mort est très nette chez Jacques, son fils cadet, dont la mort termine *L'été 1914*. En effet, la hantise de la mort a marqué Jacques dès son plus jeune âge et elle ne le quittera plus jusqu'à la fin de sa vie. De ce point de vue, il est, parmi tous les personnages de Roger Martin du Gard, celui qui ressemble le plus à son créateur.

Déjà, à l'âge de quatorze ans, Jacques avait été fortement impressionné lors de l'accident des chevaux par le contraste qui existe entre la vie et la mort.

« L'immobilité de cette chair velue, souillée de sable, de sang et de vin, contrastait avec le halètement des trois autres, qui tremblaient sur place, abandonnés au milieu du chemin. » (I, 647)

Cette scène lui rappela sa visite à la Morgue où il était allé par curiosité, pour voir un mort de près :

« il y avait longtemps que ça me trottait en tête. Un dimanche à l'heure du catéchisme, j'y ai couru... [...] Ah, mon vieux, c'est blême un mort, tu n'as pas idée; c'est comme en cire, en pâte à copier. [...] Il était comme vivant, même que les paupières n'étaient pas fermées. Comme vivant [...] et pourtant mort, ça ne faisait pas de doute, dès le premier coup d'œil, à cause de je ne sais quoi... » (I, 648)

Jacques en avait été bouleversé au point de vouloir y retourner avec Daniel, lorsqu'ils seraient de nouveau libres et pourraient rentrer à Paris.

Preuve de l'intensité des impressions reçues, les scènes de mort et les morts impriment dans sa mémoire des images ineffaçables. Chaque cadavre lui en rappelle infailliblement d'autres vus précé-

demment. Ainsi, devant son père moribond, il se souvient du corps du vieil Italien suicidé, et il associe le corps de Jaurès aux cadavres de la Morgue.

Cependant, ce n'est pas seulement le phénomène de la mort qui hante Jacques, mais également l'idée du suicide, qui réapparaît constamment chez lui. Jeune garçon, il est un déclassé, un frénétique et un passionné, malgré ses quatorze ans. Privé de mère, élevé par un père autoritaire aux côtés d'un frère qui se souciait peu de lui, il s'est révolté de bonne heure contre sa famille et son milieu. *Le Cahier Gris*, qui réunit la correspondance entre Jacques Thibault et Daniel de Fontanin, révèle déjà une hantise profonde de la mort chez le cadet des Thibault. Jacques avoue à plusieurs reprises que si Daniel lui retirait son amitié, il se tuerait; et ses menaces ne sont pas de simples exercices littéraires puisqu'il les réitère spontanément à Marseille en présence de Daniel, devant Antoine également et encore une fois en écrivant à Daniel, avant son départ pour le Pénitencier (1). Le thème du suicide revient encore comme un leitmotiv dans les premiers livres des *Thibault*, notamment dans *La Sorrellina*, où Jacques écrit : « S'ouvrir les veines dans la douceur d'un bain. [...] Renoncer, oublier, mourir. Non, pas mourir, être mort. Disparaître » (I, 1190 et 1192). En insistant sur le thème du suicide, Martin du Gard prépare en quelque sorte le destin de son héros.

Mais la mort ne se présente pas toujours à Jacques dans cette optique. Il avoue souvent sa peur de la mort et le rôle qu'elle joue dans sa vie. Dans *La Belle Saison*, après l'accident du vieux chien, Jacques confiera à Jenny qui lui demande s'il pense souvent à la mort : « Ah, moi, presque sans interruption. Je veux dire que la plupart de mes pensées me ramènent à cette idée de la mort » (I, 956). Dans cette scène, comme dans celle du cheval, c'est la différence entre la vie et la mort qui l'impressionne le plus. Il dira à Jenny :

« La chose la plus pathétique c'est bien ce passage, cette chute insaisissable de la vie au néant. Il y a en nous une terreur de cette minute-là... » (I, 956)

Ainsi, il redoute, comme Roger Martin du Gard, non pas tant la mort elle-même que la transition de l'être au non-être.

En outre, Jacques comprendra, bien avant Antoine, pourquoi son père désire changer leur nom de famille en Oscar-Thibault. Lui qui se trouvait toujours en désaccord avec le vieil homme, « ce soir, il avait été douloureusement frappé par ce qui perçait d'angoisse dans ce besoin de se survivre : lui-même, malgré ses

(1) La menace de suicide apparaît au moins sept fois dans *Le Cahier Gris* (I, 586, 621, 627, 633, 643, 677, 674).

vingt ans, ne pouvait songer à la mort sans une soudaine défaillance » (I, 914). Cette défaillance est cependant plus intellectuelle que sentimentale, car il s'émeut moins de la disparition du corps et de l'être affectif que du repos de l'esprit, comme le montrent ses réflexions au chevet de son père, après qu'il eut cessé de vivre :

« Immobilité. Ce cerveau qui, jour et nuit, pendant presque trois quarts de siècle, n'avait pas cessé une seconde d'associer les unes aux autres des pensées, des images, voilà qu'il s'était bloqué, à jamais. Le cœur aussi. Mais l'arrêt de la pensée paraissait autrement saisissant à Jacques, qui, tant de fois, s'était plaint, comme d'une souffrance, de l'activité ininterrompue de son propre cerveau ! » (I, 1306-07)

Après son séjour à Crouy, où a eu lieu l'enterrement, la pensée de la mort devient tellement obsédante qu'il a soudain l'impression qu'elle est là, à côté de lui, et lui tient compagnie :

« Il n'était pas seul. Insinuante et opiniâtre comme une odeur, elle l'avait poursuivi, elle s'attachait à lui, elle pénétrait une à une toutes ses pensées. Elle marchait près de lui. » (I, 1367)

Et à la fin de cette promenade à deux, il conclut à l'inutilité de la vie :

« Pourquoi vouloir ? Espérer quoi ? Toute existence est dérisoire. Rien, absolument rien, ne vaut plus la peine — dès que l'on sait la mort ! » (I, 1367)

C'est là un des rares passages où l'on trouve la mort personifiée dans l'œuvre de Martin du Gard.

Toutefois, la pensée de Jacques — comme la plupart des pensées humaines — ne se développe pas de façon linéaire. Ainsi, l'idée de la mort, tout en ne cessant pas de l'obséder, varie dans ses formes. Pendant son exil à l'étranger où il s'était évadé pour échapper à sa famille, à ce cadre artificiel que lui offrait la société, à l'impureté du monde, il avait connu à Munich, à Tunis, en Italie, en Suisse, la faim, la misère et même les lits d'hôpitaux. Dans ces moments particulièrement difficiles, c'était la peur de mourir en étranger dans un milieu indifférent qui l'avait sauvé, confiera-t-il plus tard à Antoine (I, 1224).

C'est encore la pensée de la mort qui détermine son attitude aussi bien au sein du groupe de révolutionnaires auxquels il se joint à Genève, que plus tard, en face de la guerre. Car si le spectacle de la misère humaine le fait adhérer pleinement à l'idée d'une société socialiste où règnerait la paix et la liberté pour tous, il ne peut guère admettre la révolution violente et sanglante comme moyen d'action pour renverser la société capitaliste. Comme son créateur, Jacques est avant tout un pacifiste acharné, et c'est ce qui rend sa position difficile au sein du groupe, dont certains membres le con-

sidèrent comme un dilettante et le liennent en marge de cette société future vers laquelle leurs efforts sont dirigés. Il reproche à son frère de ne pas réfléchir suffisamment à la vraie signification de la guerre : « Vous dites : " guerre ", et aucun de vous ne pense " massacre sans précédent "... " millions de victimes irresponsables " » (II, 142). Comme Martin du Gard, Jacques restera fidèle à ses conceptions, qu'il développera encore en prenant spontanément la parole au grand meeting de Montrouge : « Il faut des soldats pour faire la guerre ! Et ces soldats sur lesquels le capitalisme compte pour son œuvre de profit et de mort, c'est nous ! » (II, 494).

Cet état de choses contribue encore davantage à isoler Jacques du monde et à faire de lui un héros tragique et solitaire. S'il adhère au socialisme et à la II^e Internationale, c'est parce que ses dirigeants et ses membres semblent bien décidés à ne pas se laisser prendre au jeu de la guerre, et ont convenu de déclencher la grève générale si les gouvernements européens ont recours aux armes. Il y a chez Jacques cette forte poussée idéaliste qui fait de lui un être désireux de se dépenser entièrement pour le bien de l'homme et pour une société meilleure qui permettra aux peuples de vivre dans la justice et la paix, et peut-être même dans la pureté. Si la misère humaine l'a converti au socialisme, la perspective de tant de souffrances inutiles a fait de lui un anti-belliciste. Ainsi, il décide de rester, lui, fidèle à l'idéal de l'Internationale ouvrière et de faire tout ce qui est en son pouvoir — même s'il doit le faire seul — pour empêcher la conflagration.

« Voyez-vous », dit-il à Jenny, « je me dis que cette guerre va sans doute avoir raison pour longtemps de l'idéal internationaliste ! Très longtemps... Des générations, peut-être... Eh bien, s'il y avait un acte à accomplir pour sauver cet idéal de cette faillite momentanée, je le ferais, moi ! Fût-ce un acte désespéré ! » (II, 589)

Son attitude ne lui est cependant pas dictée exclusivement par son amour des hommes. Il existe une catégorie d'individus qui ont toujours besoin d'un but bien précis qui les absorbe tout entiers. Psychologiquement, Jacques fait partie de ce type d'individus. Certes, devant la menace de la guerre qui se précise de jour en jour, il demeure révolté à la pensée de toutes les vies humaines qu'elle engloutira ; cependant, il éprouve également un sentiment voisin du soulagement devant la réalité tangible de la guerre, car elle lui donne une possibilité d'action immédiate et une nouvelle raison de vivre :

« Fini de se débattre dans la confusion des idées, des doctrines ; un but précis s'offre enfin : l'action directe contre la guerre ! » (II, 229)

En attendant d'avoir une idée plus claire de l'acte à accomplir, il est décidé à ne pas se laisser mobiliser et à quitter le pays, s'il le

faut, pour pouvoir agir plus efficacement, car il « estime que le refus de tuer est un signe d'élévation morale qui a droit au respect » (II, 539) (2). Antoine, au contraire, croit que tout citoyen doit faire son devoir pour sauver la patrie et que, de toute façon, un refus ne servirait à rien car les déserteurs sont fusillés. Si l'on veut vivre dans une société, il faut aussi en accepter les lois. Pourtant, Jacques se sent justifié en dépit même de ce raisonnement car, n'ayant jamais accepté cette société, il s'estime libre de ne pas se soumettre aux lois qu'elle impose. Même les plus fervents syndicalistes, qui savent pourtant que des millions d'innocents seront sacrifiés, se résignent à la guerre pour que les survivants à la conflagration puissent enfin construire cette société nouvelle dont ils ont rêvé. Jacques ne peut pas souscrire à une telle conception : « Plutôt mourir que ce reniement » (II, 619), proclame-t-il.

Ce n'est que le 2 août, premier jour de la mobilisation, que Jacques réalise soudain ce qu'il peut encore faire pour s'insurger contre la tuerie générale, et pour l'empêcher. Cette idée lui est fournie par une remarque de Mourlan, lors d'une visite au local de l'*Etendard* dont le vieil anarchiste était le rédacteur. Mourlan, un des rares hommes à être restés fidèles à la II^e Internationale et à élever encore la voix contre la guerre, évoque Kropotkine (3) qui, lui, trouverait certainement le ton juste pour faire comprendre aux masses qu'elles doivent et peuvent refuser de sombrer dans l'abîme :

« Il suffirait... Je ne sais pas, moi... Si, brusquement, entre les deux armées, un éclair de conscience déchirait cette épaisseur de mensonge ! Si tous ces malheureux, dans un sursaut de lucidité, pouvaient s'apercevoir, brusquement, des deux côtés de la ligne de feu, qu'on les a pareillement foutus dedans, tu ne crois pas qu'ils se lèveraient tous, dans un même élan d'indignation, de révolte ? et qu'ils se retourneraient, tous ensemble, contre ceux qui les ont menés là ?... » (II, 645)

Pour Jacques, ces paroles constituent un éclair de conscience qui lui fait entrevoir la voie à suivre : « Jacques battait des paupières, comme aveuglé soudain par une éblouissante clarté »

(2) Il y a peut-être ici une erreur d'inattention de la part de Martin du Gard et qui a déjà été signalée par certains critiques, notamment les docteurs P. Noël et Gutmann. Jacques n'a pas de raison de se déclarer « objecteur de conscience » et de refuser la mobilisation générale, car il a été réformé pour insuffisance mitrale et ne peut, par conséquent, être mobilisé. (Voir : II, 587). Mais en fait, Jacques a peut-être tout simplement oublié qu'il avait été réformé, comme il avait également oublié sa part de l'héritage paternel, et qu'il oubliât facilement Jenny lorsqu'elle n'est pas près de lui.

(3) En réalité, Kropotkine, personnage historique, s'était lui aussi prononcé pour la guerre. (Cf. J. Schlobach : *Geschichte und Fiktion in « L'Été 1914 »* von Roger Martin du Gard, p. 109.)

(II, 645). Son mysticisme ayant atteint son paroxysme, il ne vit plus que dans un état d'exaltation, voisin du rêve et ne peut détacher de cette lumière directrice son esprit tourmenté.

A Genève, où il retrouve Meynestrel, l'ancien chef du groupe de la Parlole, Jacques est ému en apprenant que l'un des membres du groupe, l'Autrichien Mithoerg, condamné comme déserteur dans son pays, avait décidé de rentrer chez lui pour montrer au gouvernement qu'un déserteur n'est pas un lâche, et qu'il était prêt à se faire fusiller pour servir d'exemple. Il ne ressort pas clairement de l'œuvre si Mithoerg a été fusillé ou non; ce qui importe, c'est que cet exemple fournit à Jacques la dernière impulsion dont son courage avait encore besoin pour essayer d'empêcher la guerre, même au prix d'une mission-suicide :

« Mithoerg avait fait quelque chose; Mithoerg avait fait tout ce qu'il pouvait faire... Tout ce qu'il pouvait pour se prouver qu'il restait fidèle à lui-même !... Et il avait choisi un *acte exemplaire*, auquel il avait sacrifié sa vie... » (II, 677)

L'idée de l'acte exemplaire le séduit. Avec émotion et enthousiasme, il expose son projet à Meynestrel : distribuer des milliers de tracts aux deux armées sur le front, prouver aux soldats qu'ils ont été trompés, les amener à refuser de tuer, à jeter les armes et à fraterniser. Il demande à l'ancien pilote de lui procurer un avion et de lui enseigner le pilotage, « suffisamment pour voler, pendant quelques heures, dans une direction donnée » (II, 682). Déjà, il n'est plus question de retour et Jacques conclut sa demande sans équivoque : « Quant au risque — car il n'y en a qu'un — ça me regarde » (II, 682).

Jacques a la chance de trouver en Meynestrel un homme qui, sans partager ses illusions sur l'efficacité du projet, voit l'intérêt d'une entreprise capable d'aider à semer quelques germes de révolte future, et qui, pour des raisons personnelles, n'attache plus de prix à la vie. Il est d'ailleurs assez franc pour balayer les scrupules de Jacques qui hésitait encore à entraîner un autre homme avec lui dans cette aventure mortelle.

Dès lors, l'idée de cette mission va s'organiser autour d'un élément central : Meynestrel, dont Jacques admire le sens de l'organisation et en qui il a une entière confiance. Laisse à lui seul, Jacques n'aurait sans doute jamais eu le courage et l'énergie nécessaires pour aller jusqu'au bout, car il est difficile de vivre pendant plusieurs jours dans un état d'effervescence cérébrale, tout en affrontant les problèmes pratiques que pose un tel projet. Dans les moments d'inaction forcée, à Bâle, chaque fois qu'il pense à son acte sans se griser, Jacques éprouve une profonde angoisse, au point que l'on se demande si, sans ce rendez-vous préalablement fixé avec Meynestrel et la mort, il arriverait à réaliser son plan.

Délivré des vicissitudes de la préparation pratique, Jacques peut s'abandonner au rêve et envisager leur exploit comme une espèce d'apothéose. Stimulées par une telle perspective, les idées relatives à son manifeste, qu'il commence déjà à rédiger dans le train pour Bâle, foisonnent. Son état d'âme se reflète dans les bribes de texte, entrecoupées de brèves évocations du passé qui poursuivront Jacques encore pendant ses dernières journées à Bâle et jusqu'au rendez-vous final. Les gens qu'il a connus appartiennent à un passé lointain, et ceux qu'il rencontre « font partie du monde dont il n'est plus : ce monde des vivants, pour lesquels l'avenir existe, et qui continuent sans lui leur traversée... » (II, 692). Chez lui, le sentiment de détachement à l'égard du monde, que son père a éprouvé avec tant de rancune et qui fera plus tard souffrir Antoine, est complet. Sans doute est-ce en partie parce que son entreprise lui offre une combinaison idéale de ses deux attitudes devant la mort : la lutte contre la mort inutile des autres, et l'aspiration personnelle au suicide.

Son manifeste insiste surtout sur l'aspect meurtrier de la guerre :

« Français, Allemands, Tous frères ! Vous êtes pareils ! [...] Même horreur de la mort. Même répugnance à tuer. [...] Et, pourtant, vous voilà aujourd'hui face à face, avec des balles dans vos fusils, stupidement prêts à vous entre-tuer au premier signal, sans vous connaître, sans aucun motif de haine, sans même savoir pourquoi on vous force à devenir des meurtriers ! » (II, 687). Et encore :

« Vous êtes jeunes, vivants... On vous envoie à la mort... On vous arrache de force votre vie ! » (II, 695)

Sa rédaction soutient Jacques car elle entretient son idéalisme. Il a besoin de se sentir entièrement possédé par son projet, car, « dès qu'une obligation urgente [...] l'éloigne un instant de son rêve, il en éprouve un vrai malaise et revient précipitamment à sa solitude, comme un intoxiqué à sa drogue » (II, 703).

Mais une fois le manifeste terminé et déposé à l'imprimerie, Jacques est livré à l'inaction et au démon de l'angoisse. Pendant de brefs instants, l'état d'euphorie fait place à la lucidité, et c'est alors que, face à la triste réalité, il frôle le désespoir en perdant ses illusions quant à la raison d'être et à l'efficacité de son entreprise.

« Je n'agis ainsi que pour me fuir... Je ne torpillerai pas la guerre... Je ne sauverai personne, personne d'autre que moi-même... Mais, moi, je me sauverai, en m'accomplissant ! » (II, 706)

Il devine donc que sa mission correspond bien à un suicide, mais il tente justement de se persuader que son acte est un acte utile et humanitaire, un exemple qui peut sauver de la mort des millions d'hommes.

Dans la charrette qui le conduit avec ses liasses de tracts au rendez-vous avec Meynestrel, sur un plateau près des frontières, il rêve d'être traduit devant un grand conseil de guerre présidé par M. Faimé, le directeur du pénitencier de Crouy (symbole de l'humiliation profonde qu'il a subie dans cet établissement), et, là encore, il cherche à justifier son acte au nom de la conscience :

« J'avais le choix entre un absurde sacrifice sur vos champs de bataille et le sacrifice dans la révolte, pour la libération de ceux que vous avez dupés. J'ai choisi ! J'ai accepté de mourir : mais pas à votre service ! Je meurs, parce que c'est l'unique moyen que vous m'avez laissé de lutter jusqu'au bout pour la seule chose qui continue à compter pour moi, en dépit de vos excitations à la haine : la fraternité entre les hommes ! » (II, 721) (4)

Cependant, la justification de son acte n'est pas le seul problème auquel Jacques doit faire face. Dans ses moments de lucidité, il vit, lui aussi, un instant d'épouvante devant sa mort prochaine, lorsque, peu de temps avant d'aller rejoindre Meynestrel, il pense pour la première fois clairement au sort qui l'attend : la mort certaine. Il sait bien que s'ils ne sont pas abattus par l'une ou l'autre armée, Meynestrel ira jusqu'à la panne d'essence, et que s'ils atteignent le sol vivants, ils seront exécutés. Dans un moment de révolte et d'horreur, il se dit, « atrocement lucide » :

« La vie est l'unique bien. La sacrifier est fou. Le sacrifice est un crime, le crime contre nature ! Tout acte d'héroïsme est absurde et criminel !... » (II, 715)

Mais il se maîtrise vite en pensant au succès de sa mission, à l'acte utile et au rachat de sa vie. Ne pouvant de toute façon plus reculer, ne serait-ce que pour ne pas perdre la face devant Meynestrel qui, lui, sera fidèle au rendez-vous, il pense :

« Et même si ça ne réussit pas, quel exemple ! Quoi qu'il arrive, ma mort est un acte... relever l'honneur... Être fidèle... Fidèle et utile... *Utile*, enfin ! [...] Et trouver la grande paix... » (II, 715)

(4) Il est intéressant de noter que, dans le premier plan des *Thibault*, Jacques devait mourir héroïquement à la guerre. Martin du Gard transforma plus tard son plan pour faire de Jacques ce que l'on appelle aujourd'hui un « objecteur de conscience », qui serait traduit devant un tribunal militaire et fusillé. Or l'écrivain n'a pu trouver dans la réalité un seul cas d'« objecteur » allant jusqu'aux conséquences prévues (comme en font foi ses lettres de 1933 à Gide, 3-10-33 et 17-10-33, et à Ernest-Lucien Juin, 19-10-33 et 31-10-33, ces dernières citées par J. Schlobach : *Le Mouvement Social*, octobre-décembre 1964), et il a alors décidé d'abandonner cette fin prévue pour Jacques afin de ne pas falsifier la réalité historique. Jochen Schlobach pense que ce rêve, qui reprend les différents stades de la révolte de Jacques, est un transfert de l'ébauche de la scène du tribunal dans le plan initial. (J. Schlobach : *Geschichte und Fiktion in « L'Été 1914 »* non Roger Martin du Gard, p. 178.)

Ce dernier aspect, dont il n'avait pas encore véritablement pris conscience auparavant, ne lui est certes pas indifférent. C'est le seul moyen de mettre fin à ses éternels dilemmes et incertitudes, au bouillonnement de ses pensées, de trouver la paix de l'esprit, et malgré tout, de rester fidèle à ce qu'il a toujours été :

« Cette mort consciente est bien l'achèvement de cette vie. Elle est la condition de ce dernier geste de la fidélité à soi-même... de fidélité à l'instant de révolte... Depuis son enfance, il dit : non ! Il n'a jamais eu d'autre façon de s'affirmer. Pas : non à la vie... Non au monde !... Eh bien, voici son dernier refus, son dernier : Non ! à ce que les hommes ont fait de la vie... » (II, 717)

A plusieurs reprises, il imagine sa mort semblable à une apothéose, une espèce d'expérience mystique. Martin du Gard précise que « le sentiment de son sacrifice le brûle comme une flamme » (II, 708), et que « sa mort resplendit devant lui, semblable à ce coucher de soleil glorieux » (II, 717). Cette exaltation l'entretient dans un état d'excitation indispensable à l'accomplissement de son acte. En attendant sur le plateau l'arrivée de l'avion, son imagination devance l'action. Il se voit déjà jetant des tracts qui s'éparpillent tout le long du front, et il se félicite d'avoir su choisir sa mort. Puis, subitement dans son rêve :

« Des balles crépitent. Meynestrel se retourne. Jacques voit son visage ensanglanté. Son sourire semble dire : Tu vois, nous leur apportons la paix, et ils nous canardent !... L'avion, touché à l'aile, descend, en vol plané... Les journaux en parleront-ils ? » (II, 719)

Ce simple rêve est le premier avertissement d'une fin inattendue et signifie qu'on ne peut pas prévoir sa mort, pas plus que les prolongements qu'elle aura.

Le fait que Jacques effectue son premier vol intensifie l'enivrement et le délire de cette ascension presque mystique :

« Une jubilation Irénétique s'empare de lui. L'avion est parti ! L'avion est en plein vol ! Il pousse un cri animal, un long hurlement de triomphe... » (II, 728)

Alors qu'il s'intéresse à tout ce qu'il voit, comme s'il s'agissait d'une aventure tout à fait normale, des scènes de son enfance surgissent de l'ombre, puis s'effacent devant Meynestrel qui se démène et dont Jacques essaie d'interpréter chaque mouvement selon ses faibles notions d'aéronautique. Symbole peut-être du manque de réalisme de Jacques, son interprétation confiante contraste cruellement avec la vraie signification de ce qu'il observe : la chute de l'avion. Les premiers doutes n'effleurent son esprit que quelques instants seulement avant que l'appareil ne percute le sol dans un

grand fracas de tôle et s'enflamme aussitôt. Il se cramponne et ferme les yeux.

« Une seconde, interminable. Le cerveau vidé, le cœur dans un étau. Un miaulement de cor lui déchire le tympan. Des rosaces de feu d'artifice l'enveloppent, le roulent, l'emportent dans des lueurs tournoyantes. Des cloches, des cloches, à toutes volées... Il veut crier : « Meynestrel... » Une commotion d'une violence inouïe lui brise les mâchoires... Son corps est projeté dans l'espace, et lui semble s'aplatir contre un mur, comme une pelletée de mortier. » (II, 732)

La chute de l'avion marque, pour ainsi dire, la césure entre le projet et la réalisation; entre l'élan idéaliste de Jacques et la réalité aveugle et implacable, dérisoire même, dont Jacques, arraché à son délire, est douloureusement conscient jusqu'à sa mort. Sur tous les plans, son sort déçoit tellement ses espoirs qu'il n'en retire pas la moindre consolation, la moindre satisfaction, aussi misérable fût-elle. Jusqu'à présent, Jacques a identifié ses rêves à la réalité; quand il reprend lentement conscience sur une civière, son destin lui apparaît comme un cauchemar. Les débris de l'avion prennent une allure « d'épouvantail », et Jacques voit ses tracts réduits en cendres sans qu'il ait pu en jeter un seul. Il ressent « une immense pitié pour ces paperasses... » Finalement, la vue des restes calcinés de Meynestrel s'impose à lui comme une vision cauchemardesque :

« une chose sans nom, carbonisée, qui n'a d'humain qu'un bras, recroquevillé sur l'herbe; et, au bout de ce bras, une serre d'oiseau, noire, dont Jacques ne peut plus détacher son regard... » (II, 734)

Son découragement est total. Ce qui reste de sa vie n'a plus aucun sens.

Grièvement blessé, les jambes cassées, la langue coupée, des brûlures sur tout le corps, Jacques est incapable de répondre aux soldats qui l'interrogent. Ainsi, non seulement son sacrifice n'a pas atteint son but, mais encore il n'a même pas une valeur d'exemple, ne serait-ce que pour un petit nombre de témoins. Jacques restera seul à connaître la véritable signification de son acte, éprouvant ainsi, d'une façon particulièrement douloureuse, la solitude du mourant face aux vivants.

La pénible agonie du jeune héros commence; entraîné sur sa civière, comme une épave, par l'armée française en déroute, il est forcé de poursuivre, même en mourant, les pérégrinations de sa vie. De longs moments de lucidité lui permettent d'observer non seulement ce qui se passe autour de lui, mais encore l'évolution et l'extension de ses souffrances. Roger Martin du Gard donne une

peinture tout aussi réaliste et aussi impitoyable que celle du père Thibault agonisant, et peut-être encore plus cruelle, car le blessé est atrocement conscient.

« Il fait un effort surhumain pour comprendre, pour se souvenir. On va le délivrer, lui donner à boire... Mais que lui fait-on ? Le brancard se soulève ! Aïe !... Pâs si fort ! Les jambes !... Une souffrance atroce : malgré les planchéttes, ses tibias fracturés lui entrent dans les chairs, des pointes rougies à blanc lui fouillent les moelles... Nul n'a vu ses lèvres tordues de douleur ni son regard dilaté d'épouvante... Versé mollement hors du brancard comme d'une brouette qu'on vide, il s'effondre sur le côté, avec un rauque gémissement. Un froid soudain, un froid qui vient des jambes, monte, avec une lenteur mortelle, jusqu'au cœur... » (II, 757)

Malgré ses blessures très graves, Jacques se cramponne instinctivement à la vie avec le même entêtement physique que son père. Pourtant, il souhaite la mort, une mort rapide. Lorsque la colonne s'arrête un moment et que l'on transporte ce prétendu espion dans la cour d'une ferme pour le protéger des injures et pierres lancées par la population déchainée, il revient à cette aspiration profonde : « Ombre silencieuse !... Personne... Mourir là... » (II, 748). Mais son vœu n'est pas exaucé. Chaque fois que l'on soulève ou heurte le brancard, il gémit de douleur. Par moments, tout chavire et il s'évanouit ; un instant après, il revient à lui. L'expérience de la mort des autres nous donne la certitude que nous allons mourir, mais rien de plus. La mort est une expérience personnelle :

« Il lui semble perdre la vie comme on perd son sang, d'une coupée tiède, écœurante... Vertige... Chute dans le vide... L'avion, les tracts... » (II, 753)

Ces deux derniers mots resurgissent continuellement dans son souvenir, comme un leitmotiv, et résument les souffrances de l'esprit.

La fin de Jacques dépasse les bornes de son imagination et du pire de ses cauchemars. Laisse seul avec « ce paquet de chairs meurtries, inertes » (II, 753), le gendarme Marjoulat s'affole devant la crainte de l'ennemi, et pour ne pas abandonner là ce « demi-cadavre », il se décide à un acte encore jamais commis :

« L'œil peureux, il glisse la main dans son étui à revolver. Ses cils battent. La peur d'être pris lutte avec la peur de tuer. Il n'a jamais tué ; pas même une bête... Sans doute, à ce moment-là, si les yeux du blessé s'étaient une fois encore entrouverts ; s'il avait fallu que Marjoulat affronte un regard vivant... Mais ce profil blême d'où la vie semble s'être déjà retirée, cette tempête qui s'offre, à plat... Marjoulat ne regarde pas. Il crispe les paupières, les mâchoires, et allonge le bras. Le canon touche quelque chose.

Les cheveux ? L'oreille ?... Pour se donner courage — pour se justifier aussi — les dents serrées, il crie : — « Fumier ! » Cri et coup sont partis en même temps. » (II, 758)

Ainsi, Jacques non seulement n'a pas empêché les hommes de s'entretenir par sa mission-suicide, mais, de plus, par une cruelle ironie du sort, sa seule présence a fait un assassin d'un homme qui n'y était nullement prédisposé, puisqu'il n'avait « jamais tué ; pas même une bête... ». Lui qui souhaitait tant l'apothéose finale, et par là, à sa façon, l'approbation des hommes, est rejeté comme une chose indésirée, au bord d'un bois ; son sort sera sans doute celui du vieux mulet que la colonne avait précédemment contourné :

« Un vieux mulet mort, ballonné, les jambes en l'air, abandonné sur la route. Les hommes crachent, à cause de l'odeur, et se débattent contre les mouches qui se collent au visage. » (II, 738)

La mort ignoble de Jacques couronne un acte peut-être absurde au départ, mais qui justifiait l'espoir d'une mort exemplaire et utile. Ainsi Roger Martin du Gard montre à nouveau que l'homme, en imaginant sa propre mort, peut se trouver bien loin de la réalité ; tel était le cas d'Oscar Thibault. Cependant, en ce qui concerne Jacques, la disproportion est encore plus accentuée que chez son père.

*
**

Certains critiques ont considéré la mort de Jacques comme un épisode purement romanesque et dénué de toute vraisemblance (5). Pourtant, cette fin a certainement été inspirée à l'auteur par un événement réel, le raid aérien du poète anti-fasciste italien, Lauro de Bosis. Ce dernier, auteur d'un drame en vers, *Icare*, et poète d'avenir, s'était insurgé contre la tyrannie fasciste, et avait décidé de lâcher sur Rome des milliers de tracts dénonçant le régime et invitant la population à la résistance passive. Il alla travailler en France afin de pouvoir acheter l'avion qui servirait à son projet, et, après un premier échec, il partit le 3 octobre 1931 pour cette mission dont il ne revint jamais. La légende veut qu'après avoir jeté tous ses tracts, il se soit précipité dans la mer, comme son héros. Avant d'entreprendre son raid, il écrivit un message posthume intitulé *Histoire de ma mort* qui fut publié en France, en 1933 (6), et

(5) Clément Borgal y fait allusion dans son étude sur Roger Martin du Gard, p. 97.

(6) Lauro de Bosis : *Histoire de ma mort*. Dans *Europe*, 15 mai 1933, pp. 15 à 25, et aussi dans *Icare*. Paris, Cl. Aveline, 1933.)

qui présente une certaine analogie de ton avec le manifeste de Jacques, et un même état d'esprit :

« Ma mort (quoique embêtante pour moi personnellement qui ai tant de choses à achever) ne pourra qu'accroître le succès du vol. [...] Après tout, il s'agit de donner un petit exemple d'esprit civique et d'attirer l'attention de mes concitoyens sur l'irrégularité de leur situation. [...] Il faut mourir. J'espère qu'après moi beaucoup d'autres suivront et réussiront enfin à secouer l'opinion publique. » (7)

Et il termine ainsi son manifeste : « ... ils sont maintenant là qui m'attendent. Tant mieux : je vaudrai plus mort que vivant. Mazzini disait : *Un martyr c'est déjà une victoire* » (8).

Comme Lauro de Bosis, Jacques Thibault va consciemment au-devant d'une mort certaine pour défendre l'idéal auquel il attache tant de prix, et il utilise les mêmes moyens. Tous deux sont encouragés et soutenus par le caractère exemplaire d'une telle mort. Il y a cependant des différences dans la préparation et surtout dans le résultat de leur expédition : le poète italien non seulement acquiert et pilote lui-même l'avion, mais encore il réussit à distribuer tous ses tracts avant de mourir ; tandis que Jacques n'en jette pas un seul, et Martin du Gard le rend conscient de cet échec — probablement l'une des plus cruelles souffrances de son agonie (9). Cette divergence ne s'explique pas seulement par un souci de vérité historique. L'auteur des *Thibault* ne peut absolument pas concevoir qu'un acte comme celui de Jacques soit une réussite. Sans doute montre-t-il beaucoup de compréhension et de l'admiration même pour celui qui va jusqu'au sacrifice de lui-même afin de défendre son idéal ; mais il est trop réaliste pour admettre que le sacrifice héroïque soit autre chose qu'un acte absurde et sans résultat pratique.

Pour Martin du Gard, Jacques est un adolescent rêveur et naïf ; la lettre qu'il écrit à Marcel Lallemand en 1945 le prouve suffisamment : « Jacques a vécu et est mort comme un imbê-

(7) Lauro de Bosis : *Histoire de ma mort*. (Europe, 15 mai 1933, pp. 20-21.)

(8) *Ibid.*, (p. 25). La dernière phrase avait toutefois été barrée par l'auteur sur le manuscrit, mais elle n'en demeure pas moins très significative.

(9) Plusieurs critiques ont noté déjà l'influence possible de l'exploit de Lauro de Bosis sur l'acte fatal de Jacques. Harald Emeis, par exemple, a comparé systématiquement l'*Histoire de ma mort* et la *Préface* de Romain Rolland à *Jeune* avec le récit de l'acte de Jacques à partir du moment où il en prend la décision, et les ressemblances sont telles que l'on doit conclure à un emprunt (Voir H. Emeis : *Medizin, Krankheit und Tod in Werke Roger Martin du Gard's*, pp. 653 à 666) ; d'autant plus que R. M. G. connaissait certainement les deux textes précités, parus dans la revue *Europe*, en 1933. L'écrivain était abonné à cette revue et la suivait de très près, car son ami J.-R. Bloch en était à l'époque déjà l'un des correspondants importants.

cile... » (10), y dit-il notamment. Mais sans doute faut-il voir là aussi une boutade de la part d'un auteur exaspéré par un grand nombre de lettres où les lecteurs expriment leur admiration pour Jacques. Martin du Gard n'en a pas moins peint ce personnage avec tendresse et lui a donné des qualités d'âme et de cœur certaines; toutefois, cela ne l'empêche pas de blâmer son manque de réalisme.

Certes, la mort de Jacques est absurde et inutile. Inutile pour les hommes qu'il voulait atteindre puisqu'il a échoué sur tous les plans; inutile aussi pour lui, puisqu'elle écourte sa vie, « l'unique bien », et lui enlève par là toute possibilité d'action ultérieure. Dans cette optique, sa mort correspond bien à un suicide, à une abdication devant la vie et à un refus des possibilités d'action plus humbles qu'elle pouvait encore lui offrir. Jacques est victime de son mysticisme utopique, en voulant convertir les hommes à sa conception de la pureté et de la fraternité. C'est pour cet idéal qu'il avait milité dans les rangs socialistes et qu'il défend les idées pacifistes en face de la guerre menaçante. Devant l'échec de ses efforts, il ne lui reste plus qu'un moyen d'action, le sacrifice ultime dans un acte héroïque, s'il ne veut pas sombrer dans le désespoir pour avoir perdu sa foi en l'homme. Afin de rester fidèle à lui-même, et aussi par esprit de révolte, il choisit l'action et tente d'« avoir raison contre tous » puisqu'il ne peut pas « avoir raison avec tous » (11). Roger Ikor dira : « Il ne veut plus ou ne peut plus « être comme tous les autres » *alors que là est la seule issue* » (12), et Camus y fera écho en proclamant : « Jacques ignore que le seul vrai progrès est au contraire d'apprendre à avoir tort tout seul » (13).

Il est vrai que la mort de Jacques n'est pas, comme il l'avait cru, une réalisation de lui-même; mais s'il échoue aussi complètement, c'est parce que l'auteur n'a pas voulu lui laisser la mort expiatoire et exemplaire dont il avait rêvé. Sa fin cruelle est le résultat d'un accident, et les conditions de cet accident ont été conçues de façon telle, que le moindre succès lui est refusé. Par conséquent, il faut considérer la mort de Jacques non seulement sous l'angle de son agonie finale, mais encore sous celui de son intention initiale, celle de racheter peut-être une part de l'humanité et de « rester le même avec acharnement », selon l'idéal de Luce. Son message n'aurait probablement pas eu de portée, étant donné les circonstances et le moment choisi pour sa transmission, mais il n'est pas certain qu'il en aurait toujours été ainsi. La

(10) Lettre de R. M. G. à Marcel Lallemand, 1^{er} février 1945. (N.R.F., décembre 1958, p. 1145.)

(11) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de R. M. G., p. xxii.

(12) Roger Ikor, *Europe*, juin 1946, p. 40.

(13) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de R. M. G., p. xxii.

volonté d'un homme peut parfois changer le cours des événements et agir sur l'Histoire.

Jacques a la certitude que l'homme peut toujours agir sur les événements, quoi qu'il arrive, même si, dans sa clairvoyance, elle est tempérée par des moments de scepticisme. Son acte demeure par conséquent un acte de foi mystique que Roger Martin du Gard comprend mais n'approuve pas. Ne fait-il pas dire au docteur Philip, qui est sans doute l'un de ses meilleurs porte-paroles dans *Les Thibault* :

« A la base de toutes les grandes modifications sociales, il a toujours fallu quelque aspiration religieuse vers l'absurde. L'intelligence ne mène qu'à l'inaction. C'est la foi qui donne à l'homme l'élan pour agir et l'entêtement qu'il faut pour persévérer. » (II, 598)

Jacques est de ceux qui ont besoin d'agir lorsqu'ils se sont engagés à fond. C'est pourquoi il agira, même en solitaire s'il le faut, car il est convaincu du pouvoir de l'action individuelle; ainsi, il sera presque le seul, lui, un bourgeois, à demeurer fidèle jusqu'au bout à l'idéal de l'Internationale ouvrière. Un tel courage n'est pas sans grandeur et témoigne du « caractère sisyphique » (14) de la lutte des hommes et de Jacques contre la guerre.

Certains critiques ont vu dans l'acte héroïque de Jacques un exemple et une préparation psychologique pour la génération de la Résistance pendant la Seconde guerre mondiale (15). La comparaison est peut-être exagérée mais elle n'en témoigne pas moins de ce qu'une mort, qui est un exemple d'héroïsme et qui prêche l'engagement dans l'action, malgré son caractère tragique et inutile dans le cas présent, n'est pas une mort absurde et stérile. Comme le laisse entendre Pierre Daix, « le rêve de non-violence de Jacques » est infiniment plus beau que l'« implacable analyse de la boucherie de masse » que Rumelles donne à Antoine (16). S'il y a une telle disproportion entre le but choisi et le résultat atteint, Jacques n'y est pour rien et son idéal reste intact. Il a choisi l'action et le don de soi, et a préféré « mourir héroïquement, en luttant contre « leur » sale guerre plutôt que d'accepter de se sacrifier pour elle » (17). Il rejoint ainsi la communauté des hommes, même s'il doit la rejoindre en solitaire; et il la rejoint après tout comme un homme intact, car l'adversité du sort n'a pas pu l'empêcher de se sauver lui-même en restant fidèle à son caractère et à sa vie.

(14) Maurice Jonas : *L'humanisme de Roger Martin du Gard* dans « *Les Thibault* », p. 168.

(15) Jean Larnac : *La littérature française d'aujourd'hui*, p. 86.

(16) Pierre Daix : *Réflexion sur la méthode de Roger Martin du Gard*, p. 41.

(17) Léon Pierre-Quint : *Monde Nouveau paru*, juin-juillet 1956, p. 49.

CHAPITRE V

Antoine Thibault

« *Stabo !* » (I, 897) (1)

Chez le cadet des Thibault, la hantise de la mort se manifesta dès sa jeunesse; au contraire, elle n'apparaît guère chez Antoine avant l'*Épilogue*, lorsqu'il apprend la gravité de sa blessure. Il s'est bâti une existence solide d'homme d'action, dans laquelle il n'a pas laissé beaucoup de place à la méditation. De plus, ses contacts journaliers de médecin avec la maladie et la mort l'ont en quelque sorte endurci et rendu indifférent. Lorsqu'il est conduit à réfléchir pour la première fois à la mort devant le corps inanimé de son père — puisque cette mort le touche plus intimement, même s'il prétend devant Anne de Battaincourt qu'il n'aimait pas particulièrement son père —, le problème se présente à lui sur un plan métaphysique, et sous un aspect plus intellectuel que sentimental.

« " Ce qui faisait de Père un être comme moi, cette vie qui était en lui, hier encore, quoi ?... Qu'est-elle devenue ?... Disparue ? Subsiste-t-elle ailleurs ? Sous quelle forme ? " Il s'interrompt avec confusion : " On en viendrait à penser des sottises ! Ce n'est pourtant pas la première fois que je regarde un mort... Je sais bien qu'il n'y a pas de terme plus impropre que le *néant*, puisque c'est *agglomération de vies* qu'il faut dire : *germination à l'infini* ! " " Oui... J'ai répété ça souvent. Et, devant ce cadavre-ci, je ne sais plus... La conception du néant s'impose à moi, elle me semble presque légitime... Au fond, la mort seule existe : elle réfute tout, elle dépasse tout... absurdement ! " » (I, 1305)

D'abord tenté d'envisager la mort dans la perspective d'une survie, Antoine revient rapidement à des idées transformistes, et refuse d'explorer davantage le problème.

Après l'enterrement de son père, il est confronté de nouveau avec la portée spirituelle de la mort au cours d'une conversation qu'il a avec l'abbé Vécard qui veut le ramener à la foi. L'abbé

(1) Ce mot d'ordre qu'Antoine utilise déjà dans *La Belle Saison* devait, dans le plan initial, constituer sa devise alors qu'il revenait sain et sauf de la guerre. (*Papiers R. M. G.*, Volume XLV, feuillet 147.)

tente de lier la question de la foi au problème de la mort, car une mort sans espérance doit être atroce. Antoine l'admet volontiers, ayant vu mourir des incroyants à qui il eût aimé pouvoir faire « une injection de foi *in extremis*... ! » (I, 1393). Pour lui, la foi en Dieu n'est autre qu'un besoin purement psychologique, et il ajoute, sans vraiment réfléchir à ce qu'il dit, et avec une pointe d'ironie :

« Pour moi, je souhaite, sans vergogne, d'être, à ce moment-là, accessible aux plus consolantes certitudes. Et je crains autant une fin sans espérance qu'une agonie sans morphine... » (I, 1393)

La surprise de l'abbé est telle qu'il se tait; Antoine a réussi, une fois encore, à esquiver la question.

Toute sa philosophie de la vie repose sur l'action : « Vivre, c'est agir, après tout ! Ça n'est pas philosopher... Méditer sur la vie ? A quoi bon ? » (II, 146). Ainsi, grâce à l'héritage de son père, il transforme la maison familiale en laboratoire et s'adjoint une équipe de chercheurs. Cependant, la menace de la guerre et la perspective de voir son existence désorganisée portent un premier coup à son solide équilibre. Lorsque la guerre est devenue une réalité, Antoine, contrairement à son frère, l'accepte sans l'approuver, comme il accepte aussi d'être mobilisé.

Au début de l'*Épilogue*, Antoine se fait soigner dans une clinique spécialisée près de Grasse. Quelques allusions de plus en plus précises indiquent qu'il a reçu une première blessure au poumon en 1916, et que cette blessure a permis à l'ypérite de faire des ravages considérables. Cependant, Antoine ignore encore la gravité de son cas, et, avec sa volonté et son optimisme habituels, il croit à la possibilité d'une guérison lente mais complète.

Un bref séjour à Paris, à la mort de Mademoiselle de Waize, l'oblige à opérer un retour sur lui-même et dans son passé, et le porte à juger sévèrement son existence d'avant-guerre. La nuit passée dans l'appartement de la rue de l'Université, l'amène à réfléchir à la mort :

« Le présent s'effaçait devant le passé. Son père, Jacques, Mademoiselle : tous disparus. » (II, 784)

Cependant, malgré les pensées sombres qui l'assaillent, Antoine est surtout impatient de reprendre sa vie active. C'est pourquoi il désire connaître le diagnostic du docteur Philip.

L'entrevue d'Antoine avec Philip constitue la plaque tournante de l'*Épilogue*. Le docteur Philip essaie, autant qu'il est possible entre médecins, de cacher à Antoine son état véritable; mais son regard révèle au malade le caractère désespéré de sa blessure, et Antoine acquiert la certitude d'une aggravation de son état qui doit fatalement aboutir à la mort — sa mort, cette fois — et la hantise de sa fin ne le quittera plus jusqu'au dernier moment.

« Le verdict fulgurant qu'il avait saisi dans le regard de Philip habitait son esprit, et non seulement son esprit, mais son corps, pareil à une chose énorme, parasite, une dévorante lueur... » (II, 903)

L'image de la mort, représentée sous la forme d'une tumeur, d'un chancre qui envahit et dévore, revient souvent dans cette dernière partie du roman; mais, pendant les premiers instants qui suivent cette prise de conscience, elle devient obsédante à un tel point, qu'Antoine éprouve une terreur atroce. Devant le néant, vers lequel cette révélation le conduit irrémédiablement, sa raison vacille.

Cependant, une idée teintée d'un fond d'orgueil professionnel, l'arrache tout à coup au désespoir : « Nous autres médecins, nous avons toujours un recours... la possibilité de ne pas attendre... de ne pas souffrir » (II, 904). Cette conviction de ne pas être entièrement impuissant devant la mort l'apaise mais ne le délivre pas. La crise qu'il traverse — la perte de tous les points de repère qui guidaient ses réactions en temps normal — trouve une expression frappante dans la scène de l'alerte qui suit immédiatement. Lorsque soudain les sirènes hurlent et que tout le monde court se mettre à l'abri, Antoine ne bouge pas; il assiste à cette attaque aérienne en spectateur, comme quelqu'un qui n'est plus concerné, quelqu'un qui appartient déjà à un autre monde et regarde la vie à travers le filtre de la mort. Comme il l'expliquera plus tard dans une lettre à Jenny, « pour qui sait qu'il va mourir, tout devient si indifférent, si étranger » (II, 910). Pour la première fois, il sent peser sur lui tout le poids de la solitude : « Pas un seul ami ! », songe-t-il; « il n'en avait jamais eu !... » (II, 907).

Cependant, il vit encore de nombreuses semaines faites de longues nuits d'insomnie, pendant lesquelles les crises de désespoir alternent avec les moments de prostration, puis il accède à une certaine forme d'acceptation et à un calme relatif. A partir de ce moment-là, Antoine s'applique à se fabriquer un nouvel équilibre en réintégrant progressivement la vie. En écrivant à Jenny, il ne cesse de lui demander des nouvelles du petit Jean-Paul, le seul qui, pendant quelques courts instants, parvient parfois à lui faire oublier ses obsessions.

« Autour de lui certaines idées cristallisent, des idées d'avenir. Même chez un condamné, un mort en sursis, il y a un tel appétit de projets, d'espérances. » (II, 913)

Fidèle à son caractère d'homme d'action, il calcule, fait des projets — car il entend laisser sa succession en ordre avant son départ —, et prend le temps d'expliquer à Jenny, qui sera la tutrice de Jean-Paul, les solutions les plus avantageuses qu'il convient d'envisager pour le bien du légataire et de la famille de Fontanin.

La projection dans l'avenir et le goût de l'ordre ne sont cependant pas les seuls mobiles qui le poussent à agir ainsi. D'une façon générale et à l'intérieur de son rayon d'action, limité désormais dans le temps et dans l'espace, il fait tout ce qui est en son pouvoir pour s'accrocher à une activité quelconque; il suit même ses traitements avec une assiduité accrue, afin d'oublier, ne fût-ce que quelques instants par jour, cette obsession du retour au néant qui le ronge. Il a écarté définitivement l'idée du suicide, entrevu parfois comme un mirage, car un tel acte équivaudrait à une démission et à une trahison par lâcheté, et au fond de lui-même, il ressent encore un tel attachement à la vie qu'il n'est guère tenté de l'abréger. Comme elle est, pour le matérialiste Antoine, tout ce qu'il possède, il aspire à la garder aussi longtemps qu'elle sera supportable.

Il découvre finalement un moyen de se dissimuler la mort en donnant tout le poids à la vie: le Journal. Antoine commence à écrire ses pensées dans un cahier, après avoir constaté, dans sa correspondance avec Jenny, qu'écrire le délivrait quelque peu de ses obsessions.

« Pas un journal, mais noter, si l'envie m'en prend, les idées qui me travaillent. Hygiénique, à comp sûr. [...] Ecrire, ça délivre. [...] Exorciser les spectres, en les fixant sur le papier. » (II, 918-19).

Ce carnet constitue un merveilleux complément à son agenda où, depuis le début de sa maladie, il note jour après jour, l'évolution de son cas.

Parfois, Antoine se demande pourquoi il prend un tel plaisir à décrire telle scène de guerre ou tel incident, et il doit admettre que c'est pour « le sauver de l'oubli » (II, 984); pas pour lui, sans doute, puisqu'il lui reste si peu de temps à vivre, mais pour la postérité. C'est dans le même but qu'il songe à rédiger des notes sur son père, éprouvant comme un devoir le fait de ne pas laisser s'éteindre le souvenir de ce père défunt, auquel il se sent lié par la continuation du sang, selon une idée qui lui est chère. D'ailleurs, la pensée que l'homme emporte dans la tombe tant de souvenirs inédits prend également une autre forme. Antoine écrit pendant une nuit sans sommeil : « Longue insomnie, dominée par la pensée de tout ce que la mort d'un individu entraîne dans l'oubli » (II, 1002), pour découvrir finalement que le mourant possède très peu de souvenirs à lui seul.

Comme pour Oscar Thibault et Jacques, la description de la déchéance physique, de la progression du mal et de l'emprise de plus en plus nette de la mort, prend une place importante dans *l'Épilogue*. D'une part, Antoine consacre lui-même beaucoup de temps à la rédaction de l'agenda, dont il parle dans son cahier

comme d'une tâche essentielle qui l'aide à lutter contre la tentation d'en finir qui l'assaille certains jours.

« Attendre le plus tard possible pour mener jusqu'au bout l'analyse. Laisser au moins derrière moi, l'historique complet d'un de ces cas. » (II, 954)

D'autre part, la description de sa détérioration physique s'infiltre aussi dans le *Journal*, mais sous la forme d'annotations plus brèves. Elle est peut-être moins poignante que dans les autres cas, car l'effet en est voilé par le vocabulaire médical dont le lecteur moyen ne ressent pas immédiatement toute la portée. Le pathétique de cette fin réside moins dans les détails de la maladie — comme pour le père — ou dans les circonstances de la mort — comme pour Jacques —, que dans la lucidité d'Antoine qui, depuis sa visite chez Philip, est parfaitement conscient de son état. Il convient de remarquer ici que Roger Martin du Gard excelle dans la technique consistant à décrire les réactions d'un homme qui se regarde mourir.

En effet, le mal progresse impitoyablement et irrémédiablement. Le 25 juillet, Antoine note : « Crises d'étouffements plus nombreuses, avec angoisses. Oscillations de température. Abattement ». Le 17 août : « Respiration de plus en plus gênée ». Le 27 septembre : « Faiblesse augmente. Etouffements. Complètement aphone depuis lundi ». Plus tard, il se rend nettement compte que l'infection se généralise, et les quintes et les périodes d'étouffements deviennent de plus en plus pénibles. Puis le 27 octobre : « L'étranglement s'ajoute à l'étouffement ».

Malgré ses souffrances et ses constatations alarmantes, Antoine refuse de s'abandonner au désespoir. Certes, il ne se résigne pas, car il n'est pas facile pour un matérialiste d'accepter une mort à laquelle il ne trouve aucun sens, mais il est obligé de constater que le destin est irréversible et sa condamnation sans appel. Pour exorciser autant que possible ce sort implacable, il s'efforce de s'intéresser à la vie et au monde, aux événements aussi bien qu'aux individus. Cet intérêt va croissant de la sphère encore très personnelle et limitée de Jean-Paul à celle des hommes en général, en passant par le groupe de malades, convalescents et médecins du Mousquier. Il suit les progrès de la guerre, en discute, et s'intéresse de plus en plus aux idées de Wilson; il souhaite, en pensant à Jean-Paul, que les hommes n'aient pas à vivre dans le chaos après lui.

Bien que son état s'aggrave ainsi que ses tortures morales dues au fait qu'il n'arrive pas à trouver un sens à la vie humaine, Antoine s'efforce de conserver une attitude optimiste : « J'ai vécu dans l'optimisme, je ne dois pas mourir dans le doute et la négation », écrit-il (II, 965). Contrairement à ce qu'il avait dit à l'abbé Vécard après l'enterrement de son père, jamais l'idée de solliciter l'aide de la religion ne l'effleure. Son optimisme est nourri tout

entier par sa volonté et sa fierté de rester attaché à la vie et tourné vers l'avenir.

Vers la fin d'octobre, Antoine entre dans une nouvelle phase. Son état empire et il aura de plus en plus de mal à maintenir l'équilibre si péniblement acquis. A partir de ce moment, la courbe morale, qui n'avait jusqu'alors cessé de monter, commence à baisser, et d'autant plus rapidement que la hausse avait été lente. Les annotations du *Journal* sont écourtées au fur et à mesure que l'état de santé se détériore. Le 26 octobre, il note sur son carnet ces simples mots : « Aggravation subite. Toute la journée, étouffements ». Et le lendemain : « Mes étouffements tendent à prendre un nouveau caractère : spasmodique. Atrociement pénible ». Par voie de conséquence, Antoine se replie progressivement sur lui-même, se détache du monde, et ne songe plus qu'à sa fin. Il refuse le secours de l'aumônier; s'il en avait le choix, ce n'est pas pour la consolation de l'Eglise qu'il opterait, mais pour celle de Rachel. « Je me dis qu'il serait bon de l'avoir là, de mourir dans ses bras », note-t-il le 29 octobre. Cependant, jamais l'idée ne lui vient d'une rencontre possible ailleurs; ce qui prouve qu'il n'exagère pas en se définissant comme foncièrement et naturellement athée. Le lendemain, il écrit : « Las. Las de moi-même. Las — à désirer maintenant que ça finisse ! ». Trois jours plus tard, il consignera cette simple note tout imprégnée d'une mélancolie et d'une tristesse désolantes dans son cahier; elle contient déjà le thème qui deviendra un des leitmotivs des dernières années de Martin du Gard, et qui avait été celui de son premier contact avec la mort, tel qu'il se trouve raconté dans *Noizemont-les-Vierges* :

« Ne me lève plus. Trois jours que je n'ai fait ces 2 m. 50 qui séparent mon lit du fauteuil. Jamais plus. Jamais plus être assis près de la fenêtre ? près d'une fenêtre ? La tristesse des cyprès dans le ciel du soir... Jamais plus revoir le jardin, aucun jardin ? J'écris : *Jamais plus*. Mais l'enfer qu'il y a dans ces mots, je ne le perçois que par éclair. » (II, 1007)

Le moral d'Antoine est au plus bas. Pourtant, il est encore trop attaché à la vie pour se décider à la quitter, même s'il s'étonne lui-même de ce besoin de vivre qu'il ressent. La mort serait le trait final, le « jamais plus » général et irréversible; et devant cette perspective, il préfère encore la souffrance de la vie.

La tendresse qu'il continue à éprouver pour la vie se reflète dans les dernières recommandations qu'il adresse à Jean-Paul. Le 5 novembre, il écrit : « tout ce que nous avons espéré, tout ce que nous aurions voulu, tout ce que nous n'avons pas réussi à faire, il faudra que tu le réalises, mon petit ». Seules sa mort et plus tard sa renaissance dans l'esprit de Jean-Paul l'intéressent encore. Même les êtres qui furent ses proches et qui maintenant entourent son neveu n'ont plus de place dans cette fin de vie : « Dans le tiroir,

une lettre de Jenny, une de Gise. Ce soir, une autre de Jenny. Pas ouvertes. Laissez-moi seul. N'ai plus rien à donner à personne » (II, 1010).

Son retrait du monde est si complet qu'il ne mentionne même pas l'armistice, la fin de tous ces massacres, tant souhaitées auparavant. La dernière note sur la guerre date du 10 novembre :

« Révolution Berlin. Kaiser en fuite. Dans les tranchées. partout, espoir, délivrance ! Et moi... »

Ensuite, toute allusion à ce sujet disparaît.

Les derniers jours d'Antoine ne sont plus que souffrances, mais il retarde autant que possible l'instant du geste décisif. « Voudrais rester lucide, écrire encore, jusqu'à la piqure », note-t-il le 17 novembre (2). Le 18, il écrit :

« Œdème des jambes. Grand temps, si je veux encore pouvoir. Tout est là, étendre la main, se décider. Ai lutté toute cette nuit. Grand temps. »

Et il se décide à accomplir le geste qui lui apportera le repos. *Les Thibault* se terminent sur cette dernière notation : « Lundi, 18 novembre 1918, 37 ans, 4 mois, 9 jours, », suivie de la phrase rassurante : « Plus simple qu'on ne croit, », et de cette projection finale vers l'avenir : « Jean-Paul ».

Antoine est mort comme il avait vécu : maître de lui, mais avec simplicité, et tout nourri de futur.

*
**

Etant donné que l'Antoine de l'*Epilogue* est le personnage des *Thibault* qui reflète le plus fidèlement la pensée de l'auteur, il n'est pas exagéré de voir dans les réflexions du *Journal*, l'essentiel du message de Martin du Gard. Gide avait déjà attiré l'attention sur les ressemblances existant entre le caractère d'Antoine et celui de son créateur (3); l'auteur lui-même, dans une lettre à Schlumberger,

(2) En parlant de Gide qui écrivait encore n'importe quelle petite anecdote jusqu'à sa mort, R. M. G. notait, en 1957, qu'il comprenait mieux maintenant une telle attitude : « Plus on a le sentiment qu'on approche du moment où l'on va disparaître en anéantissant à jamais avec soi ces petites choses qui font partie de notre univers, [...] plus on est tenté et plus on cède à l'envie de retenir au bord du néant cette parcelle de vie passée; d'en laisser témoignage pour conférer à cette parcelle un ultime délai d'existence ». Notes inédites de R. M. G., datées de 1957. (Manuscrit Roger Froment.)

(3) André Gide : *Journal*, 1^{er} mars 1927 : « Longue conversation avec Roger Martin du Gard — tapi dans son matérialisme comme un sanglier dans sa bauge. [...] Il apparaît, au bout de quelque temps, qu'un de ses Thibault l'habite. de sorte que c'est moins Roger qui parle, qu'Antoine, ce qui me rassure un peu, mais bien peu, car il ne me paraît pas que l'auteur, ici, domine en rien son personnage, ni qu'il s'en puisse beaucoup échapper »; puis le 17 avril 1928 :

ne cachait pas sa sympathie pour Antoine lorsque, dans une réponse aux félicitations de son ami après la publication de l'*Epilogue*, il écrivit :

« Je suis bien heureux de penser que ce livre apporte quelque chose de plus à Antoine, que j'ai, au cours des *Thibault*, toujours eu le sentiment de sacrifier à Jacques malgré moi. Antoine est celui des Thibault que j'ai le plus approfondi, le plus complètement connu dans sa complexité. » (4)

On pourrait trouver, en effet, nombre de traits communs à Antoine et Martin du Gard, à commencer par ce besoin d'ordre, d'une vie stable, rangée, organisée, du travail bien fait; et la plupart des maximes qui sont adressées à Jean-Paul, dans l'*Epilogue*, résument au fond l'attitude personnelle de l'auteur, comme :

« Accepte-toi, avec tes bornes et tes manques... » (II, 950)

« Ne pas craindre de se renier sans cesse. » (II, 967)

« Ne te laisse pas affilier. » (II, 982)

« Cultive ta volonté. » (II, 991)

« Se guérir jeune du goût de la certitude. » (II, 994)

Comme on l'a vu, Roger Martin du Gard, pendant les dernières années de sa vie, a vécu pour ainsi dire au ralenti, presque tous les aspects de l'*Epilogue* : refus de toute illusion métaphysique, interrogation sur le sens de la vie et la conception du monde, recherche d'une forme de survie, pessimisme raisonné tempéré par un besoin foncier d'optimisme et de tendresse humaine. C'est sans doute ce qui a fait écrire à André Maurois, au sujet d'Antoine à la fin des *Thibault* : « il prend [...] tant d'ampleur et d'autorité qu'il est permis de penser qu'il a fait de son créateur, un disciple » (5).

Le 11 septembre, Antoine note dans son *Journal* une phrase qui résume assez bien la nature profonde des réflexions qu'il contient : « En réalité je pense presque aussi souvent à ma vie qu'à ma mort » (II, 987). En effet, le *Journal* d'Antoine apparaît surtout comme une vaste méditation sur le sens de la vie et de la mort, méditation assez étonnante chez cet homme d'action qui, pendant sa vie active, n'a jamais voulu accorder la moindre place à la contemplation. C'est que, en fait, entre *L'Eté 1914* et l'*Epilogue*, il a dû affronter la guerre, la maladie, la souffrance, et finalement ce tête-à-tête avec la mort qui l'attend et qu'il envisage à la fois avec calme et frayeur.

« Roger a bien se mettre dans Antoine beaucoup plus que je me suis jamais mis dans Edouard, ... ».

(4) Lettre de R. M. G. à Jean Schlumberger, 1940. (Citée dans *Annales méditerranéennes*. Conférence de Schlumberger donnée le 18 avril 1959.) D'ailleurs, Jean Schlumberger lui-même, dans sa Préface à une édition des *Thibault*, publiée chez André Saurat (1960), trace un parallèle entre la vie d'Antoine et celle de R. M. G.

(5) André Maurois : *De Gide à Sartre*, p. 223.

Ainsi, sa conduite d'avant-guerre était bien différente à celle adoptée dans *l'Epilogue*, et bien éloignée aussi de celle de Roger Martin du Gard. Antoine la juge très sévèrement dans son *Journal*, après son changement conditionné par les événements. Il était un homme orgueilleux qui ne pensait qu'à son métier, ne cherchant jamais à se cultiver en dehors des limites de sa profession, et dont les visions du monde et de la vie étaient en somme très restreintes et plutôt décevantes. Tout comme son père, il s'était composé un masque social, ne vivant que pour lui-même et pour sa réputation professionnelle, et exigeant, avant tout, que personne ne vienne perturber sa vie si bien organisée. La générosité tient peu de place dans ses actions et ne se manifeste que par certains élans. Il se refuse à tout engagement qui risquerait d'entraver son travail et son avancement professionnels. Au fond, son seul souci est d'« arriver », et pour cela, il a choisi de vivre pleinement en homme d'action, ne cultivant que son énergie et sa volonté. Sans doute, la guerre écartée, serait-il devenu, sur un autre plan, le grand bourgeois autoritaire, orgueilleux et intraitable qu'était son père.

Il est cependant important de souligner que l'évolution intérieure d'Antoine n'est pas une transformation radicale (comme celle de Barois), mais bien une évolution se situant parfaitement dans la ligne de son caractère et de ses possibilités. Elle entraîne des modifications dans ses opinions et ses attitudes, mais n'atteint pas sa nature profonde qui transparaît dans les conclusions auxquelles il aboutit. Ainsi, même en face de la mort, son attitude matérialiste demeure imperturbable, et il ne sera pas plus qu'auparavant tenté d'appeler la religion à son secours. Pour lui, seules comptent les réalités concrètes, et il écarte systématiquement tout ce qui l'orienterait vers une réflexion métaphysique. Le 15 août, il écrit à l'intention de Jean-Paul : « Je quitterai ce monde sans avoir rien pu changer à cette inaptitude fondamentale aux spéculations abstraites !... ». Toutefois, si Antoine refuse ce qu'il appelle les « illusions métaphysiques », il ne peut se dérober aux interrogations philosophiques et morales. Il cherche à savoir au nom de quoi il a réglé sa vie ; sur quoi est fondée sa distinction entre le bien et le mal. Mais malgré ses efforts, il aboutit presque toujours à des définitions vagues ; « Une certaine sincérité... ? », « ou plutôt une certaine clairvoyance », pour en revenir finalement au même point : puisqu'on ne peut rien connaître au niveau de la morale, autant avouer que l'on agit sans raison.

« Au nom de rien, voilà tout. Poser la question, c'est postuler qu'il y a « quelque chose », c'est tomber dans le traquenard métaphysique... Non ! Il faut accepter les limites du connaissable. »
(II, 964)

Cependant, cette attitude rationaliste lui semble trop négative et le laisse insatisfait. Il pense que cet élan intérieur qui le pousse

à avoir confiance en l'avenir et à agir spontanément selon une certaine règle de vie dictée par une conscience morale, ressemble à une espèce de foi caractérisée par la confiance en une croissance possible et sans doute infinie des formes vivantes, la « *Foi dans une accession universelle à des états supérieurs...* » (II, 965). C'est aussi la foi en la science, qui, pour Antoine, représente, bien plus que les connaissances précises, le « *désir d'accord avec l'univers — avec l'univers dont elle pressent les lois* » (II, 965).

Cependant, l'élan qui a soutenu sa vie est impuissant devant la mort et notamment devant l'angoisse de ne pouvoir se soustraire à une désintégration totale et prochaine. Il est difficile à l'homme d'accepter l'idée de sa propre destruction, aussi bien celle du corps que celle de l'esprit. Antoine, sans subir la moindre tentation spiritualiste, s'étonne de ce « *que le retour au néant puisse soulever une telle résistance* » (II, 979), et se demande si la peur de l'enfer pourrait vraiment être pire. Devant cette vision obsédante, il cherche une solution, une conception qui puisse l'aider à accepter, ou tout au moins lui procurer une certaine consolation. C'est cette recherche sincère du sens de la vie au seuil de la mort qui confère à Antoine sa tragique grandeur.

Pendant la guerre, l'aîné des Thibault s'était longuement arrêté à une conception biologique du monde dans une perspective darwinienne, selon laquelle la loi du plus fort régit l'universelle lutte des espèces pour la vie : « *L'univers : un ensemble de forces aveugles, qui s'équilibrent par la destruction des moins résistants* » (II, 958). Mais à la fin de sa vie, Antoine ne saurait souscrire à ce déterminisme rigoureux et sans merci; ne pouvant plus se classer parmi les êtres « *résistants* » destinés à survivre au « *carnage* » — comme il l'avait certainement fait, au moins inconsciemment —, il voit sous un autre jour cette conception pessimiste et sinistre, et éprouve le besoin d'une pensée plus positive pour ne pas sombrer dans le désespoir.

Pendant la nuit du 21 au 22 août, il fait une expérience qui le mène finalement sur le chemin de l'acceptation. Devant le ciel étoilé, le jeune rationaliste trouve, au bord de la mort, une raison d'accepter. Ces espaces illimités, cet ensemble planétaire à peine encore connu où gravitent des milliards d'étoiles aussi grands et plus grands que la terre, ces millions d'années-lumière qui les séparent, lui font prendre conscience de sa petitesse et de son peu d'importance dans l'immensité de cet univers dont la pensée suffit à faire chanceler l'imagination.

« Cette nuit, pour la première fois, pour la dernière peut-être, j'ai pu penser à ma mort avec une espèce de calme, d'indifférence transcendante. Délivré de l'angoisse, devenu presque étranger à mon organisme périssable. Moi, une infinitésimale et totalement inintéressante miette de matière... » (II, 968)

Est-ce là une réponse à Pascal que « le silence éternel de ces espaces infinis [effrayait] » ? Sans doute ni cette « Pensée » ni le commentaire de Paul Valéry que Martin du Gard connaissait (6) n'étaient-ils absents de son esprit dans cette opposition de l'attitude d'un matérialiste à la sensibilité très différente d'un chrétien. Antoine éprouve une sérénité encore jamais atteinte depuis qu'il se sait condamné.

Plus tard, il se remémore les conversations qu'il avait eues sur ce même thème avec Jean Rostand et quelques amis, à Paris avant la guerre (7); et il termine cette longue méditation par une profession de foi scientifique; la science apprendra un jour à l'homme qu'il ne peut compter que sur lui-même et lui montrera comment il doit s'intégrer dans l'ensemble planétaire :

« La science peut encore beaucoup. Elle peut enseigner à l'homme à accepter ses limites naturelles, les hasards qui l'ont fait naître, le peu qu'il sait. Elle peut l'amener, de façon durable, à ce calme que j'éprouve ce soir. A cette contemplation presque paisible du néant qui m'attend bientôt, du néant où tout se résorbe. » (II, 971)

Antoine a tout à fait l'impression, après ces réflexions, que sa mort s'inscrit dans le destin et dans l'équilibre de l'univers, qu'il participe même à ce système cosmique, et il en retire encore une fois un grand apaisement. Toutefois, il n'ira pas jusqu'à envisager qu'une telle conception puisse poser le problème de l'existence d'un démiurge; elle s'apparente par là aux solutions métaphysiques qu'il continue de qualifier d'illusions.

Cependant, cette vision du sens de la vie humaine en général, du rôle qu'elle joue dans l'ensemble cosmique, ne constitue qu'une partie de la réponse à la question qu'Antoine cherche à élucider pour Jean-Paul et pour lui-même : au nom de quoi ai-je vécu et agi ? Elle ne suffit pas pour rendre compte de ce que l'homme fait

(6) Voir Paul Valéry : *Œuvres*. (Pléiade, I, p. 463.) R. Robidoux note que Roger Martin du Gard avait cité déjà en 1928, une phrase de ce commentaire à Gide. (Roger Martin du Gard et la Religion, p. 326.)

(7) Les réflexions d'Antoine ont en fait été inspirées à Martin du Gard par Jean Rostand. L'auteur des *Thibault*, avec son intégrité intellectuelle habituelle, écrivit à ce dernier en juin 1939, après avoir terminé *l'Épilogue*, pour lui réexprimer son admiration, et pour lui dire qu'il avait puisé chez lui quelques idées pour nourrir les méditations d'Antoine. R. M. G. écrivait : « Vous êtes cause de bien des débats intérieurs, et même d'un « cas de conscience »... J'ai eu si fort le sentiment que je vous devais d'avoir pu écrire une certaine « méditation » d'Antoine, qu'il m'a fallu trouver un biais pour citer votre nom, et faire par là un aveu détourné des sources où je m'étais abreuvé. N'en prenez pas ombrage. En toute conscience je ne pouvais lire si grand profil de vos réflexions personnelles sans indiquer, fût-ce très discrètement, où ce géni d'Antoine avait chipé ses plumes de paon. » (Lettre de R. M. G. à Jean Rostand, dans « Visages de Jean Rostand », *Le Figaro Littéraire*, 5 au 11 décembre 1963.)

de sa vie, pour expliquer, en d'autres termes, le sens de l'activité humaine. Insignifiante dans l'univers, la vie humaine paraît aussi dépourvue de sens propre, d'une force directrice quelconque : « Ça ne rime à rien » et « La vie n'a pas de sens » (II, 988). Tous les actes humains ont un caractère gratuit; mais la vie ne doit pas être pour autant d'une absurdité accablante, car l'homme qui a compris sa condition, qui a réussi à se libérer de ses illusions, accède à un sentiment inaliénable de liberté et de sérénité. Ce deuxième aspect du sens de la vie humaine trouve lui aussi son expression dans une image très suggestive, et qui fait véritablement pendant à la vision cosmique.

Pour mieux illustrer sa conception, Antoine raconte un souvenir personnel, celui des petits qui jouaient aux cubes pendant la récréations dans le Pavillon B de l'hôpital pour enfants où il avait fait un stage. Beaucoup d'entre eux ne faisaient que placer les cubes n'importe comment, au hasard; d'autres, par contre, les organisaient selon les couleurs et les formes; quelques-uns arrivaient à faire des constructions plus compliquées et intéressantes; et enfin, quelques rares enfants, plus tenaces et plus ambitieux, réussissaient, après plusieurs échecs, à atteindre le but difficile qu'ils s'étaient fixé. Puis, la récréation terminée, tout s'écroulait et « il ne restait sur le lino qu'un amas de cubes éparpillés, tout prêts pour la récréation du lendemain » (II, 988). Pour Antoine, cette activité des enfants ressemble étrangement à la vie en général :

« Chacun de nous, sans autre but que de jouer (quels que soient les beaux prétextes qu'il se donne), assemble, selon son caprice, selon ses capacités, les éléments que lui fournit l'existence, les cubes multicolores qu'il trouve autour de lui en naissant. Les plus doués cherchent à faire de leur vie une construction compliquée, une véritable œuvre d'art. Il faut tâcher d'être parmi ceux-là pour que la récréation soit aussi amusante que possible... Chacun selon ses moyens. Chacun avec les éléments que lui apporte le hasard. Et cela a-t-il vraiment beaucoup d'importance qu'on réussisse plus ou moins bien son obélisque ou sa pyramide ? » (II, 989)

On a dit beaucoup de mal de cette image. Réjean Robidoux n'hésitera pas à écrire par exemple : « Cette page est la plus sombre, non seulement du *Journal* d'Antoine, mais de l'œuvre entière de Roger Martin du Gard ». « C'est le fond même de l'abîme » (8). Une telle interprétation paraît pour le moins exagérée, car cette image de la vie contient tout de même une certaine beauté. Aux yeux d'un adulte, les jeux d'enfants n'ont souvent aucune valeur et ne mènent pas à des résultats concrets; mais pour l'enfant, ils représentent une source de bonheur importante, qu'il soit doué ou

(8) R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 329.

retardé, rayonnant de santé ou infirme. Certes, les petites constructions et même les chefs-d'œuvre de ces enfants hospitalisés sont éphémères, car tout est à recommencer, et avec le même matériel, à chaque récréation. Mais, si l'œuvre de l'homme n'est pas éternelle, son activité lui procure au moins une certaine satisfaction. Ainsi, la dernière question ne reflète pas seulement le désenchantement et le détachement d'Antoine — et de Roger Martin du Gard — mais aussi l'absence de sévérité ou de parti-pris en face de réalisations humaines peu spectaculaires, et une profonde tendresse pour l'homme. Le choix de l'enfant comme point de départ de la comparaison témoigne aussi de cet amour pour la race humaine, quelles que soient ses limites. Dans un univers absurde, l'image des enfants jouant avec les cubes multicolores, semble aussi belle que celle de « Sisyphe heureux » de Camus; elle est moins fataliste et concède une certaine liberté à l'homme. Dans les limites de ses dons et du matériel dont il dispose, il peut concentrer ses efforts et construire, comme il peut choisir de rester inactif. Cette liberté laisse donc à l'homme des possibilités d'action individuelle, d'héroïsme et de grandeur. Martin du Gard était particulièrement fier de cette page, même s'il admettait qu'elle pouvait être désespérante pour d'autres.

« Je tiens à cette page, je suis content de l'avoir écrite, elle est pour moi, une solution dont on peut se contenter, et plus accessible, moins paralysante que celle de Vigny... J'admire son silence final; mais j'y vois plutôt une preuve de caractère qu'un exemple. N'eût-il pas mieux fait de poursuivre le « jeu » ? C'est pourquoi j'aime tant Gide : il aura mieux que personne, joué le jeu de la vie. » (9)

Antoine, après sa contemplation cosmique, trouve dans cette conception de la nature humaine une nouvelle source d'acceptation. Son destin est semblable à celui des autres hommes; il partage leur sort. Cependant, il comprend que la fin de la récréation n'a pas encore sonné et qu'il a peut-être encore le temps d'ajouter quelques cubes à son édifice. C'est pourquoi il se tourne de plus en plus vers son neveu et lui prodigue des conseils afin qu'il puisse organiser le mieux possible son passage terrestre.

Comme Antoine se rend compte que sa première réponse à la question « au nom de quoi ? » pourrait paraître trop négative, et par là inintéressante aux yeux de son neveu, il décide d'ajouter une version mieux adaptée à l'intelligence d'un adolescent et aboutit à une réponse plus concrète — modeste elle aussi —, mais sans doute plus acceptable pour un jeune garçon :

« Au nom de quoi ? Au nom du passé et de l'avenir. Au nom de ton père et de tes fils, au nom du maillon que tu es dans la

(9) Lettre de R. M. G. à Félix Sartiaux, 1^{er} novembre 1943. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 330.)

chaîne... assurer la continuité... Transmettre ce qu'on a reçu — le transmettre amélioré, enrichi. » (II, 989)

C'est ce qu'il essaie de mettre en pratique en écrivant pour Jean-Paul, afin de transmettre quelque chose de sa génération, de ses expériences, qui pourrait l'aider dans la vie.

Mais ce n'est pas seulement l'avenir de Jean-Paul qui l'intéresse; il s'inquiète du sort de tous les hommes, de cette communauté humaine dont il se sent de plus en plus solidaire en s'ouvrant davantage à elle au fur et à mesure qu'il approche de la mort. Il conseille encore à son neveu de « ne pas se laisser aveugler par l'individuel » (II, 920), et rejoint ainsi l'humaniste, Luce, qui disait textuellement la même chose avant de mourir : « Ne nous laissons pas aveugler par l'individuel » (I, 553). L'avenir des hommes, qu'il essaie d'imaginer, est étroitement lié à la réalisation des propositions de Wilson qui lui semblent le seul moyen d'établir une paix durable parmi les hommes, en réprimant les poussées nationalistes à l'intérieur d'un organisme supranational fort (10). Ce qui importe avant tout, c'est d'éviter une nouvelle tnerie générale, bouleversement brutal de toute activité humaine.

Malgré son besoin d'espoir, il ne s'illusionne cependant pas sur la perfectibilité de la nature humaine. Déjà, lors de son séjour à Maisons-Laffitte, il avait dit :

« J'ai besoin de croire que, un jour, l'humanité saura établir l'ordre et la fraternité sur la planète... Mais pour réaliser cette révolution [...] il y faudra des siècles d'évolution; des millénaires, peut-être... » (II, 873)

Roger Martin du Gard, lui aussi, souffre de cette contradiction entre son attachement à l'optimisme et sa conception réaliste de l'homme, teintée de pessimisme. Ce mélange d'espoir et de déception quant aux possibilités de la nature humaine trouve son expression poignante dans un passage du *Journal*, où l'auteur fait dire à Antoine :

« Jean-Paul, je me demande quelles seront les idées sur la guerre, plus tard, en 1940, quand tu auras vingt-cinq ans. Tu vivras sans doute dans une Europe reconstruite et pacifiée ? » (II, 980)

Cette page a été écrite en 1939, alors qu'il était évident que la guerre allait éclater et Martin du Gard savait, par conséquent, qu'en 1940 Jean-Paul se trouverait lui aussi, impliqué dans la conflagration générale comme son père et son oncle l'avaient été avant lui. Le message du romancier est donc parfaitement clair :

(10) Roger Martin du Gard était, lui aussi, tout à fait en faveur des propositions de Wilson, voyant en elles le moyen le plus efficace pour établir la paix; il gardera d'ailleurs cet idéal wilsonnien presque toute sa vie.

l'Histoire est un cycle. Pour que cet état de choses change, il faudrait que la perfectibilité de l'homme soit une réalité. Peut-on y croire ? Dans « des millénaires... peut-être... » avait dit Antoine. Cela justifie-t-il ceux qui ont accusé Martin du Gard de pessimisme excessif, même après la Seconde guerre mondiale ? L'Histoire donnant raison à l'auteur, il serait plus logique de dire qu'il fait preuve d'un réalisme clairvoyant dont il est d'ailleurs le premier à souffrir, puisqu'en même temps il ne renie pas son amour pour l'humanité.

Antoine choisit, au seuil de la mort, de se rattacher à la vie malgré toutes les raisons qu'il peut avoir de désespérer. Il opte pour Jean-Paul et l'espoir d'une paix durable dans le monde. Rien de plus positif, semble-t-il, et pourtant, certains critiques proclament le contraire. Par exemple, pour Claude-Edmonde Magny, la situation d'Antoine dans l'*Epilogue* « ne comporte plus de remède, mais seulement des palliatifs qui sont l'espoir en la S. D. N., l'adoption du fils de Jacques et de Jenny, et qui équivalent à des reniements » (11). Il est difficile de comprendre comment il est possible de discerner, dans deux attitudes d'un optimisme aussi concret, « des palliatifs » et « des reniements ». Peut-on reprocher à Antoine d'opter pour l'avenir humain et pour la vie au lieu de chercher refuge dans la métaphysique ? Il paraît difficile d'accepter, comme seule solution positive, qu'un homme de tempérament foncièrement matérialiste devienne soudainement croyant parce qu'il est près de la mort, — solution peu convaincante dans le cas de Barois, d'ailleurs. Vouloir condamner Antoine, qui pourtant agit en parfaite harmonie avec son caractère, ce n'est pas porter un jugement esthétique, mais une appréciation morale en fonction de critères extérieurs à l'œuvre et à la conception de l'auteur. Distinction que Madame Magny ne semble pas vouloir faire puisqu'elle écrit encore :

« Parce qu'il a refusé toute éthique, toute métaphysique, bref toute réflexion cohérente et constructive sur un monde qu'il se condamnait à prendre tel qu'il était (ou semblait l'être), il mourra avec ce seul cri de désespoir : « Suis condamné à mourir sans avoir compris grand-chose à moi-même, — ni au monde... » dont on serait tenté de faire l'épithète de son créateur, Martin du Gard, et le verdict définitif sur *Les Thibault*. » (12)

Ce jugement limite considérablement la portée de l'œuvre, qui, d'ailleurs, ne s'achève pas sur cette phrase d'Antoine prononcée longtemps avant la fin, et justement au moment de l'apparition de ses réflexions philosophiques; au contraire, *Les Thibault* se

(11) Claude-Edmonde Magny : *Histoire du Roman français depuis 1918*, p. 340.

(12) *Ibid.*, p. 350.

terminent par ce cri de confiance en la vie : cette simple annotation du mourant : « Jean-Paul ».

On peut rapprocher ces paroles d'Antoine des derniers mots de Luce : « Qu'ils sont beaux, mes enfants ! » L'un et l'autre, dans un élan de confiance en l'avenir et en la vie, acceptent la mort dans la perspective de la perpétuation de l'espèce. Antoine n'avait-il pas noté, au début de son *Journal*, une phrase semblable à celle de Luce, et qui donne tout son sens au dernier mot écrit de sa main ?

« Il est beau, ce petit, il est fort, il pousse dru, tout l'avenir, le mien, tout l'avenir du monde est en lui ! » (II, 933)

C'était proclamer de façon indiscutable sa foi en l'avenir de l'homme et en la victoire finale sur la mort d'un esprit humain qui refuse de sortir de ses limites.

On a aussi beaucoup critiqué le fait qu'Antoine met lui-même fin à ses jours ; certes dans une perspective chrétienne, c'est un acte condamnable. Mais pour respecter l'esthétique du roman, il est surtout important de savoir si ce suicide s'inscrit dans la logique du personnage et de l'œuvre. Antoine n'a jamais été croyant et même devant la mort, l'idée d'un recours à Dieu ne l'effleure pas ; au contraire, le néant s'impose à lui plus nettement que jamais. Il se sait irrémédiablement condamné, et ses souffrances augmentent au fur et à mesure que le mal progresse. S'il constate que le monde est mal fait, absurde même, il n'incrimine personne. Sa révolte est tout entière tournée contre l'obligation de quitter cette vie tant aimée. C'est la raison pour laquelle il diffère autant que possible le moment d'accomplir le seul acte qui lui donne encore un pouvoir sur son destin. Ce geste, qui ne fait qu'avancer de quelques semaines — et peut-être même de quelques jours seulement — une mort certaine, n'a par ailleurs aucune répercussion du point de vue strictement humain : Antoine est seul au monde et ne doit justifier sa conduite que devant lui-même. S'il attend, ce n'est pas à cause d'hésitations morales qui ne l'effleurent même pas, mais pour des raisons qui prouvent son attachement à la vie et sont en contradiction flagrante avec l'état d'esprit d'un suicidaire : l'espoir que son étude médicale, consignée dans l'agenda, contribuera à l'avancement de cette science qui lui était chère ; la volonté de laisser une trace tangible de sa vie et de son caractère en notant, dans son *Journal*, les points essentiels de son passé et ses réflexions sur la vie, sur le monde et sur lui-même ; et finalement, l'absence d'envie, malgré ses souffrances, de quitter ce monde pour passer dans le non-être, dont il parle expressément dans son *Journal*. Sa peur du néant est indéniable à certains moments, mais c'est un autre problème. La fin incide qu'Antoine s'assure en se donnant la piqure libératrice — à l'extrême limite de ses forces pour éviter les atroces souffrances de l'étouffement auxquelles son mal le destine infailliblement —, témoigne d'une grande maîtrise de soi et fait de sa mort un acte digne et conforme à sa vie.

Tout l'art de Roger Martin du Gard réside dans cette capacité du romancier authentique de donner à chacun de ses personnages une mort parfaitement conforme à son caractère. D'un autre côté, la philosophie de la vie d'un personnage ne révèle sa vraie valeur que lorsqu'elle a été éprouvée par la mort. Celle-ci devient ainsi une pierre de touche parce qu'elle permet de mesurer la valeur de l'attitude adoptée.

Les morts des cinq personnages principaux ne se distinguent cependant pas seulement par les différences de caractère et d'attitude dont elles témoignent, Martin du Gard les a également différenciées par le procédé de description utilisé. Ainsi, il y a opposition entre la lente approche de la mort chez Barois, décrite directement aussi bien qu'à travers les réflexions et réactions de personnes aussi différentes que l'abbé Lévy et Luce, et le récit succinct de la mort de Luce dans la lettre de l'un de ses disciples. Ce contraste dans la présentation reprend ainsi l'opposition fondamentale d'une agonie atroce, pleine d'incertitudes et d'angoisses, malgré la conversion de Barois à une foi transcendante, et d'une mort calme et digne, malgré la certitude de Luce d'être absorbé par le néant.

Dans *Les Thibault* par contre, les contrastes sont beaucoup moins importants et les différences entre les morts plus nuancées. Mais malgré la parenté de caractère indéniable qui unit les trois Thibault, leurs réactions devant la mort diffèrent suffisamment pour permettre à l'écrivain de déplacer chaque fois l'angle de l'éclairage. Ainsi, la longue agonie d'Oscar Thibault qui, dans la certitude apparente de sa foi, n'a jamais réfléchi à la réalité de la mort, et qui ne passe de la révolte instinctive à l'acceptation qu'à la limite de ses dernières heures conscientes, est entièrement vue de l'extérieur à partir de ce moment là. Après la confession, le lecteur ne pénètre plus jamais à l'intérieur des pensées du mourant qu'il suppose inconscient. La mort de Jacques par contre, est à la fois vue de l'extérieur et de l'intérieur; l'auteur nous permettant, à de brefs intervalles entrecoupés de récit et de description, d'assister aux tourments intérieurs du personnage. Ce procédé pourrait apparaître comme une dernière expression de l'ambiguïté des rapports

de Jacques avec la réalité. Jacques, le seul personnage constamment obsédé par la mort, est également le seul qui marche sans hésiter à un sacrifice volontaire. La longue et pénible agonie d'Antoine finalement, qui fait évoluer et mûrir le personnage à un rythme accéléré pendant les quelques mois qui lui restent à vivre, est entièrement vue de l'intérieur. Ce procédé ne permet pas seulement au lecteur de vivre pas à pas l'évolution physique et morale de ce grand gazé, mais souligne encore davantage le caractère conscient et digne de sa mort.

En composant ses personnages, Martin du Gard semble avoir développé en chacun d'eux une tendance particulière de lui-même, une des « directions infinies de sa vie possible », selon le mot de Thibaudet (13). Ainsi, Barois mourant incarne la diminution intellectuelle et les tortures morales tant craintes par l'auteur; l'agonie d'Oscar Thibault est l'image des souffrances physiques redoutées; la mort sereine de Luce semble être l'idéal de l'écrivain; et celle d'Antoine, également lucide mais plus humaine parce que soumise à de graves débats intérieurs, représente une adaptation possible de cet idéal à la réalité humaine. Et si l'écrivain condamne celle de Jacques parce qu'elle est à ses yeux absurde et inutile, il a cependant prêté au cadet des Thibault des obsessions qui l'ont assailli lui-même tout au long de sa vie. Ainsi, Martin du Gard fait vraiment de ses personnages des êtres « hantés par les problèmes qui [le] préoccupent » (14) tout en essayant d'exorciser à travers eux le spectre de ses obsessions. Le roman a donc chez lui une dimension cathartique.

Malgré l'importance que prend dans l'œuvre l'évolution psychologique des personnages devant leur mort, ce n'est pas le seul aspect du problème de la mort qui intéresse Martin du Gard; il s'est aussi penché sur les réactions multiples de l'homme devant la mort d'autrui. Cette autre perspective est avant tout mise en relief lors de la mort de personnages secondaires, vue le plus souvent de l'extérieur, et où le romancier se fait cette fois l'observateur réaliste du comportement des survivants.

(13) Albert Thibaudet : *Réflexions sur le roman*, p. 12.

(14) Cf. Epigraphe du début de la troisième partie, p. 127.

QUATRIÈME PARTIE

Importance et signification de la mort d'autrui

« Pour les autres, la mort, c'est
une pensée courante, impersonnelle :
un mot entre les mots. » (I, 1257)

Si le spectacle de la mort d'autrui peut donner à l'homme la certitude qu'il est mortel, elle ne l'amène que rarement à modifier son comportement devant la vie. L'homme vit le plus souvent comme s'il se croyait immortel, et semble peu enclin à croire à la précarité de son existence. Comme le dit Albert Camus, « L'expérience de la mort des autres [...] est un succédané, une vue de l'esprit et nous n'en sommes jamais très convaincus » (1). La plupart des personnages de Roger Martin du Gard ne font pas exception à cette règle. La mort des autres n'est pas, pour la majorité d'entre eux, une incitation à une méditation sur la mort; et si parfois elle amène le spectateur à de brèves réflexions sur le caractère général du phénomène, les rapprochements avec son sort personnel sont encore plus rares. C'est avant tout le retour rapide à la vie normale qui frappe. La mort concerne donc presque exclusivement le mourant, et ne donne qu'occasionnellement aux autres la possibilité de réfléchir à leur propre mort.

La mort d'autrui a avant tout de l'importance pour l'homme, dans la mesure où elle modifie le réseau des relations humaines dans lequel il vit. Celle d'une personne éloignée et inconnue ne touche guère, tandis que la mort d'une personne aimée marque profondément les proches. La nature des liens avec le défunt détermine l'intensité de l'affliction, et inversement, la douleur ressentie révèle l'authenticité des liens affectifs, qui ne sont pas nécessairement équivalents aux liens familiaux.

Si le comportement devant la mort d'une personne connue ou proche dévoile ainsi certains traits de caractère chez les survivants, et que Roger Martin du Gard se sert de ce moyen pour approfondir l'analyse d'aspects particuliers du caractère de ses personnages, il se dégage aussi à travers les réactions diverses et nuancées un certain nombre de constantes, de comportements types, révélateurs de la nature humaine. C'est à l'analyse de ces comportements que les chapitres suivants sont consacrés.

(1) Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, p. 30.

CHAPITRE PREMIER

L'indifférence

« Vous dites : " guerre ", et aucun de vous ne pense " massacres sans précédent "... " millions de victimes irresponsables ". » (II, 142)

Ce qui fait le plus souvent écran entre les personnages de Martin du Gard et la mort d'autrui, c'est l'indifférence. La mort vue de loin n'émeut généralement pas, et certaines attitudes en face de la guerre donnent même l'impression que plus les morts anonymes sont nombreuses, moins l'homme y est sensible. Cependant, l'écrivain, en se faisant le témoin de cette attitude générale à travers ses personnages, prend aussi soin de souligner qu'elle ne s'explique pas simplement par un manque de contact; elle peut être observée chez des gens qui, par leur profession, sont souvent amenés à subir le spectacle de la mort — comme les médecins et les infirmiers — et qui s'en accommodent au point de ne plus voir ce qu'elle représente pour l'agonisant ou pour ses proches.

A deux ou trois reprises, Martin du Gard montre que les médecins ne sont pas sensibles à la mort aussi longtemps qu'elle ne frappe pas un être proche. Antoine s'en étonne en face de son propre sort : « Pourtant, un médecin qui vit en contact avec la mort, devrait... Avec la mort ? Celle des autres ! » (II, 921). Anparavant, le docteur Héquet avait déjà vécu une expérience analogue en se trouvant profondément touché par la mort de son enfant, et il l'avait fait remarquer à Antoine au moment de la mort du père Thibault : « Je vous plains, mon ami. On a beau dire que, pour nous, la mort est une vieille camarade, quand elle est là, tout près, chez nous, hein ? c'est comme si nous ne l'avions jamais rencontrée » (II, 1309). Lorsque Antoine désespère un instant de sauver la petite Héquet, l'auteur observe :

« Il ressentait plus de dépit que de chagrin. Il avait l'insensibilité des médecins, pour qui la souffrance des autres signifie expérience, profit, intérêt professionnel, et qui ne s'enrichissent guère qu'aux dépens de la douleur et de la mort. » (I, 875)

L'attitude des médecins de Roger Martin du Gard devant la mort qu'ils côloient presque quotidiennement est donc très voisine de la froideur de « l'infirmier professionnel, pour qui l'homme entré en agonie n'est déjà plus qu'un cadavre à ensevelir... » (II, 722).

Le romancier semble vouloir souligner que l'insensibilité, l'indifférence en face de la mort d'un autre, indique une inaptitude foncière de l'être humain à se mettre à la place d'autrui, un manque d'imagination flagrant, ou de l'incrédulité. Plus les personnages sont éloignés des morts, plus cette indifférence risque de tourner au cynisme, comme lorsque Antoine propose, avant la guerre, d'isoler les peuples des Balkans et de les laisser s'entretenir pour avoir la paix ailleurs (II, 125). Il n'est pas le seul à soutenir une telle opinion devant les conflits armés. Jacques accense toute la bourgeoisie capitaliste française de penser, comme Joseph de Maistre, que « la guerre est une nécessité biologique, parfaitement naturelle, regrettable mais périodiquement nécessaire... » (II, 136). Cette tendance se trouve en partie incarnée dans le jeune Manuel Roy qui proclame, lui aussi, qu'« une bonne saignée est périodiquement nécessaire à l'hygiène des peuples » (II, 340). Les patriotes et le peuple en général, ont été tellement intoxiqués par la propagande nationaliste qu'ils acceptent tous l'idée d'une guerre, sans penser aux nombreuses morts qu'elle entraînera fatalement. Même lorsque le massacre aura effectivement commencé, ceux qui ne seront pas directement engagés dans les premières lignes continueront d'affirmer, comme Mme de Fontanin, que « la guerre doit durer aussi longtemps que l'Allemagne ne sera pas anéantie !... » (II, 847). Il ne se trouve parmi eux qu'une infime minorité pour proclamer que la guerre est de « l'assassinat anonyme » (II, 548). Même dans le groupe de Genève, l'atrocité et l'absurdité de toutes ces morts sont souvent masquées par le désir de voir réunies aussitôt que possible les conditions favorables à la révolution. Une attitude indifférente peut prendre ainsi une forme active, comme chez Meynestrel, lorsqu'il brûle tous les documents Stolbach dénonçant la complicité des états-majors autrichien et allemand, documents dont la divulgation aurait peut-être pu empêcher que n'éclate la conflagration (II, 441-42).

Après le début de la guerre, le diplomate Rumelles, lui-même représentatif de tous les gouvernements responsables du conflit, devient l'incarnation d'une politique où les vies humaines n'ont aucun prix et ne représentent qu'un atout de plus dans un jeu de poker. « Ceux qui *blufferont* le mieux, le plus longtemps, gagneront... » (II, 810). Considérant les batailles et les morts avec le regard froid et le recul d'un historien que les événements ne peuvent pas toucher, Rumelles donne à Antoine plusieurs exemples de l'indifférence lucide que lui dicte la raison d'Etat, et dont le plus frappant est le récit qu'il fait de l'offensive Nivelles en avril 1917 :

« Vous n'imaginez pas ce que cela a pu être, pour nous qui savions tout, heure par heure... — qui assistions à cette accumulation de fautes... — qui pouvions calculer, chaque soir, le total des pertes ! Trente-quatre mille tués, plus de quatre-vingt mille blessés, en quatre ou cinq jours !... Et la rébellion de ces régiments décimés !... Pourtant, il ne s'agissait ni d'être véridiques ni d'être justes. Il fallait, coûte que coûte, réprimer impitoyablement l'insurrection des troupes avant qu'elle ne gagne toute l'armée ! Question de vie ou de mort pour le pays... Il fallait, coûte que coûte, soutenir le commandement, camoufler ses fautes, sauvegarder son prestige... Pire encore : il fallait, sciemment, persévérer dans l'erreur, et reprendre l'offensive, et jeter d'autres divisions dans la fournaise, et sacrifier vingt ou vingt-cinq mille nouveaux soldats, au Chemin des Dames, devant Laffaux [...], pour obtenir un petit succès, si mince fût-il, sur lequel nous puissions greffer le mensonge salutaire ! » (II, 811)

Ce récit provoque chez Antoine une révolte contre les techniciens de la guerre qui se bornent à enregistrer le nombre de morts sur le papier, tout comme les pertes matérielles, sans jamais participer à toute l'horreur des combats : « Ceux qui la font... », pense-t-il, « Ceux qui ne la font pas... Entre nous et eux, jamais plus la réconciliation ne sera possible ! » (II, 812). De même Antoine s'indigne de l'insensibilité des Américains qui sont « décidés à ne pas s'encombrer de prisonniers » et qui « déclarent cyniquement que tout paquet de prisonniers, inférieur à cinq cents hommes, doit être passé à la mitrailleuse » (II, 952).

Les remarques de Rumelles — qui découlent certainement d'un contexte réel, étant donné, chez Martin du Gard, le désir constant de demeurer fidèle à la vérité historique — et la réaction d'Antoine expriment bien l'attitude de l'auteur devant la responsabilité des dirigeants dans la guerre. Cette responsabilité a ses racines profondes dans le manque de sensibilité qui permet aux hommes politiques d'envoyer leurs semblables à la mort car pour eux, celle des autres ne représente rien, et ils ne peuvent pas ou ne veulent pas se mettre à la place du combattant et de sa famille. Certes, l'écrivain montre aussi que la guerre ne se ferait pas sans le consentement du peuple ; mais il est infiniment plus sévère envers l'indifférence lucide d'un Rumelles qu'envers celle, plus instinctive et plus égoïste de l'homme moyen qui, se sentant lui-même menacé, ne parvient plus à discerner l'être humain sous l'uniforme ennemi. Dans l'une des rares scènes de guerre de l'œuvre et qui se trouve dans son premier roman, *Une Vie de saint*, Martin du Gard montre à quel point l'indifférence du soldat peut se rapprocher de l'inconscience et lui faire vivre comme un spectacle d'une beauté irréelle, ce qui est en réalité une scène atroce :

« Quand le brouillard s'est levé, il n'y avait plus que les morts, des uniformes noirs en travers de la route, et tout d'un coup, ce silence ! Mais ils sont revenus, toujours plus, toujours plus,

et on tirait toujours, et ils tombaient, on les voyait tomber ! C'était féérique ! » (1)

Si la crainte pour sa propre vie ou l'excitation de la bataille peuvent expliquer, dans une certaine mesure, l'insensibilité de l'homme devant la mort de ses adversaires, la guerre met également en relief une forme d'indifférence presque aussi meurtrière et dont les victimes sont cette fois les compatriotes : l'absence d'organisation dans les services hospitaliers militaires cause la mort de soldats par centaines. Philip sera un des seuls à s'insurger contre ce manque de précautions humanitaires :

« On expédiait couramment à Bordeaux ou à Perpignan des blessés du crâne, qui n'arrivaient jamais à destination parce que la gangrène ou le tétanos les avaient achevés en cours de route ! Des malheureux qu'on aurait sauvés neuf fois sur dix, en les trepanant dans les douze heures ! » (II, 895)

Dans *Une Vie de Saint* déjà, la mort de Lucien — blessé légèrement à la jambe avant que la gangrène ne s'installe — était la conséquence d'une insuffisance analogue des services d'ambulance et d'hospitalisation.

A travers les réactions et le sort de ses personnages, Roger Martin du Gard révèle l'étendue et les conséquences de l'indifférence à la mort d'autrui, que celle-ci soit trop lointaine ou trop fréquente pour frapper l'imagination des hommes. Cette même attitude fondamentale apparaît sous de multiples aspects, comme un élément constitutif de la plupart des autres comportements adoptés en face de la mort ; et en décrivant celui d'un certain nombre de gens devant le conflit armé, l'auteur pousse plus loin l'analyse de l'indifférence dans laquelle le pacifiste convaincu discerne une des causes premières du fléau de la guerre.

(1) R. M. G. : *Une Vie de saint*, texte inédit, (Papiers R. M. G., B. N.-Paris, Volume XCIII.)

CHAPITRE II

Le soulagement et la délivrance

L'attitude détachée, voire même indifférente, de l'homme en face de la mort des autres ne s'explique pas seulement par l'éloignement dans l'espace ou dans les rapports humains, car les personnages de Martin du Gard ne sont pas automatiquement plus touchés par la mort d'un être proche. L'égoïsme instinctif de l'homme, que l'auteur ne cesse de mettre en évidence, l'amène souvent à faire abstraction de ce que la mort représente pour le mourant, et à penser surtout aux conséquences qu'elle aura pour lui-même. Cette attitude égocentrique peut alors se traduire par un sentiment de soulagement ou de délivrance.

C'est notamment le cas, et très nettement, à la mort du jeune Michele, dans *Confidence Africaine*. Certes, Leandro fait son possible pour sauver l'enfant, gravement atteint d'une tuberculose dont il se sent responsable. Mais la mort de Michele sera finalement un soulagement aussi bien pour Leandro que pour Amalia, car elle signifie la disparition de la dernière preuve tangible d'une faute commise, et leur permet de se libérer définitivement du passé. Le même phénomène se retrouve dans *Un Taciturne*. Après la mort de M. Tricot, Armand fait avouer à Thierry que, même s'il a prononcé un beau discours à l'enterrement de son ancien collaborateur, il est au fond bien soulagé de ne plus devoir supporter sa présence dans le même bureau.

Mais c'est surtout dans *Les Thibault* que Martin du Gard expose les diverses facettes de ce phénomène. Lorsque Jérôme de Fontanin apprend que l'enfant de Rinette, l'une de ses maîtresses, est mort après une naissance prématurée, il « laissa échapper un soupir qui ressemblait à un soupir de soulagement » (I, 1012); ses sentiments correspondent sans doute assez exactement à ceux qu'éprouve le ténor Zucco, amant de Rachel, à la mort de la petite Roxane, puisqu'il n'hésite pas à reprendre sa maîtresse après l'enterrement de l'enfant.

Cependant, le phénomène du soulagement ou de la délivrance est surtout analysé dans toute sa complexité à l'occasion de quatre morts importantes : celles de Noémie Petit-Dutréuit, de Jérôme de Fontanin, d'Oscar Thibault et de son fils, Jacques.

La mort de Noémie illustre merveilleusement ce thème : Roger Marlin du Gard fait contraster la description réaliste et impitoyable d'une agonie avec celle de l'égoïsme fondamental d'un certain nombre de personnages proches de Noémie. Les causes de cette mort ne sont pas clairement définies dans le roman, mais de certaines allusions discrètes de l'auteur on peut déduire que Noémie meurt d'une fausse-couche, ou plus probablement, d'une tentative d'avortement. Cependant, jamais l'attitude de Jérôme ne laisse percer le moindre remords. Même au cimetière, lorsque le corps de Noémie est descendu dans la tombe, il n'éprouve aucune douleur.

« Là gisaient maintenant six années de vie commune, de ruptures, de jalousies et de reprises, six années de souvenirs et de secrets, jusqu'au dernier de tous, le plus tragique, et qui aboutissait là.

« Après tout », songeait-il, « cela pouvait se terminer plus mal encore... Je souffre peu. » » (I, 946)

Toujours habile à trouver des justifications à son comportement, il se rassure en se persuadant que ce sont la présence de sa femme et l'amour qu'il lui porte qui apaisent son chagrin. Et comme pour se prouver à lui-même la fidélité de son amour, il imagine un instant Thérèse morte et ensevelie sous cet amas de terre, à la place de Noémie, « mais il ne put en supporter l'idée, [...] tant il avait conscience de ne lui avoir jamais un seul instant été infidèle » (I, 947). Sa bonne humeur et son appétit pendant le trajet du retour révèlent encore le soulagement qu'il éprouve. Nicole, la fille de Noémie, évoque une dernière vision de Jérôme, assis dans le train :

« Elle aperçut, bien installé en face de Madame de Fontanin, un bras dans la boucle de la suspension, et, la tête tournée vers le paysage, l'oncle Jérôme qui mordait dans un pain au jambon. » (I, 948)

Malgré son chagrin, Nicole non plus ne peut se défendre d'une sensation d'apaisement, et lutte en vain contre les pensées mesquines qui la traversent. La vie que menait sa mère n'était pas approuvée par son fiancé, le docteur Hêquet, et menaçait de compromettre leur bonheur.

« Elle s'efforçait de chasser une fois de plus, comme une faute, cette idée que la disparition de sa mère était, pour son fiancé du moins, une délivrance, la suppression du seul point noir qui, jusque-là, avait entaché leur avenir. » (I, 948)

Mais Jérôme et Nicole ne sont pas seuls à faire preuve d'un certain égoïsme en mesurant les avantages que présente la mort de Noémie. Madame de Fontanin elle-même, pourlant si chrétienne, n'échappe pas à un sentiment de soulagement. Son éternelle faiblesse pour Jérôme, malgré toutes ses infidélités, l'empêche de

ressentir vraiment de la douleur à la mort de sa cousine; ceci d'autant moins qu'elle pense que maintenant, Jérôme va peut-être revenir vers elle. « Une sorte de joie, ou plutôt un sentiment très doux de paix, un sentiment dont elle eut aussitôt honte, naissait en elle, malgré elle » (I, 943). Elle s'efforce de prier et de s'apitoyer sur le sort de cette pauvre âme, mais la vue de Jérôme et la pensée de son avenir à elle la détachent à nouveau progressivement de la morte.

« Elle dut convenir qu'elle ne réussissait pas à penser que la mort de Noémie fût un grand malheur. Pour personne. Elle aussi, comme Jérôme, s'habitua à l'idée de cette disparition. » (I, 944)

Ainsi, pas un seul être ne s'apitoie sur le sort de Noémie. C'est comme si l'auteur avait voulu expressément s'acharner contre elle et en faire un cas modèle, puisqu'elle semble avoir été une charge trop encombrante pour tout le monde; même pour les propriétaires de la petite pension Roosje-Mathilda, paraissant surtout craindre une enquête de la police, et pour le médecin obscur à qui Jérôme devait remettre cinq cents florins empruntés à Thérèse; ce dernier délivra un certificat d'inhumation sans même monter voir la morte. Si l'on retrouve la même attitude fondamentale à différents degrés chez tous les personnages, il est cependant à noter que plus la conscience morale chez le personnage est forte, plus il essaie de réprimer ces poussées d'égoïsme. Il y a ainsi une progression de la sévérité de l'autocritique, de Jérôme à Madame de Fontanin, en passant par Nicole. Mais la honte éprouvée ne fait que souligner davantage la spontanéité et la force de ces sentiments.

L'auteur a-t-il voulu retourner contre Jérôme de Fontanin son ingratitude et son manque de sensibilité, ou montrer que, par sa nature, il se rapproche sensiblement de son ancienne maîtresse? Quoi qu'il en soit, il lui réserve presque un sort identique à celui de Noémie au moment de sa mort.

Quand Jérôme tente de se suicider d'un coup de révolver dans un hôtel parisien, le souci le plus pressant des hôteliers est de se débarrasser du moribond. La crainte des enquêteurs, des suites judiciaires et administratives l'emporte sur toute considération humaine. Quand Jacques Léléphone de l'hôtel selon les instructions d'Antoine, la caissière est à chaque fois aux écoutes, et le supplie de trouver un moyen de faire sortir de l'hôtel « cet imbécile du 9 ». Lorsque enfin, il réussit à organiser l'évacuation du malade, elle ne fait aucun effort pour cacher sa satisfaction. « En sortant de la cabine, il heurta la caissière, debout contre la porte. Elle lui sourit, d'un air affable, soulagé » (II, 177).

Lorsque Madame de Fontanin veille son mari, Martin du Gard fait pénétrer le lecteur au plus profond de la conscience de cette fidèle épouse et il lui révèle ses sentiments les plus intimes. Elle est très peignée, certes, de perdre ainsi son « prince charmant », car

elle n'a jamais abandonné l'espoir de le voir reprendre finalement le droit chemin; mais son chagrin est tempéré par la pensée que cette mort met fin à toutes les humiliations et souffrances que lui causait le comportement de Jérôme.

« La mort venait de tarir l'unique source d'amertume qui, depuis tant d'années, empoisonnait son existence. C'est comme un redressement involontaire après une longue servitude. » (II, 259)

Ayant passé ainsi simultanément du regret au sentiment de délivrance et d'un amour passionné pour cet homme infidèle à un état de paix et de calme, Madame de Fontanin tente de voir clair dans ses sentiments. Elle finit, comme presque toujours, par attribuer à l'aide de Dieu la force de supporter aussi dignement cette épreuve :

« l'aveuglement de sa foi l'empêchait de plonger au fond de sa conscience un regard vraiment lucide. Elle attribuait à la grâce spirituelle ce qui était l'effet du plus instinctif égoïsme: elle remerciait Dieu de lui avoir accordé la résignation et la paix du cœur; et elle pouvait ainsi s'abandonner sans remords à cet allègement. » (II, 257)

Dans cette analyse, l'auteur souligne discrètement son parti pris en matière de religion. Pour lui, la paix goûtée par Madame de Fontanin ne vient pas de Dieu, mais du fond même de sa nature humaine, et même d'un des sentiments les moins nobles : l'égoïsme.

Jenny, de son côté, qui vient de revoir Jacques après quatre années de séparation, est trop préoccupée par les tourments de son propre cœur pour assister à la mort de son père autrement qu'en somnambule. Lorsque, au bout de quatre jours, son frère Daniel réussit à la faire sortir de la chambre mortuaire, elle réagit presque physiquement, « dès qu'elle se vit seule dans ce boulevard ensoleillé, elle ne put se défendre d'un sentiment de délivrance » (II, 263). Dans le trouble qui peu après la ressaisit, la mort de son père n'a aucune part; cette réaction est exclusivement provoquée par la présence de Jacques à Paris.

Les sentiments de Daniel envers son père sont, au contraire, beaucoup plus nets. Franchement agressifs, ils reprennent d'une façon plus dure et plus clairement avouée, la rancune justifiée et pourtant teintée de tendresse de Madame de Fontanin. Il confie à Jacques :

« C'est affreux, mais au point où en sont les choses, personne ne peut souhaiter qu'il vive. Je sais bien que sa mort ne répare rien, [...] en tout cas, elle interrompt net une affaire dont les suites auraient été terribles... pour maman... — pour lui... — pour nous... » (II, 210)

L'impression d'un certain parallélisme entre les morts de Noémie et de Jérôme est ainsi soutenue par la concentration de l'éclairage sur les sentiments de libération qu'éprouvent ceux qui étaient leurs proches mais pour qui ils n'avaient pas eu beaucoup d'égards de leur vivant. Le mot dur par lequel Daniel résume toute son aigreur contient une explication partielle du soulagement que tous les membres de la famille éprouvent à des degrés divers : « jusqu'au bout, il aura empoisonné notre existence !... » (II, 271).

Si, à travers les morts de Noémie et de Jérôme, Martin du Gard a surtout analysé les formes que prend l'égoïsme fondamental de l'homme en face des mourants dans la famille de Fontanin, la mort d'Oscar Thibault et celle de Jacques lui permettront de mettre en relief l'existence de sentiments analogues, mais motivés un peu différemment, chez les deux fils Thibault.

Lorsque, dans *La Sorrellina*, Antoine va chercher Jacques à Genève pour lui apprendre que leur père est très gravement atteint, il prononce — sans doute sincèrement — la phrase tout à fait conventionnelle, « Après ce qu'il a souffert, la mort sera une délivrance » ; phrase qui provoque chez Jacques cette réaction spontanée : « Pour nous, sans aucun doute » (I, 1204). Antoine est scandalisé par cette attitude cynique de révolté, mais au fond, il partage probablement les sentiments de Jacques, sans toutefois se l'avouer clairement. En effet, en rêvant à son avenir de grand savant et de médecin réputé, Antoine avait, lui aussi, été effleuré par la pensée que la mort de son père le libérerait d'un poids qui aurait pu sérieusement freiner son élan. À partir de ce jour-là, la perspective de la mort prochaine d'Oscar Thibault perdit pour lui sa dimension tragique :

« il envisagea cette mort tout autrement que d'habitude, sans appréhension aucune, sans tristesse; au contraire, comme une délivrance nécessaire, attendue, comme un élargissement de l'horizon et l'une des conditions de son essor. » (I, 1130)

Si toutefois, pendant les dernières journées de M. Thibault, l'attitude d'Antoine demeure paradoxale, il ne souhaite pas moins, lui aussi, que la mort vienne mettre fin à cette interminable agonie. La manifestation du sentiment de délivrance apparaît très nettement chez les deux frères, lors du repas qu'ils prennent en commun après que leur père a rendu le dernier souffle, et où règne, malgré eux, « un petit air de fête », comme le dit Camus (1).

« Ils ne consentirent pas à s'en apercevoir : ils s'attablèrent sans rien dire, confus de leur fringale, affectant des mines soucieuses. » (I, 1302)

(1) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard, p. xv.

Cette scène, que Camus qualifie de « trouvaille » témoigne bien du besoin instinctif de détente chez l'homme. Dans le cas des deux frères, il se manifeste ainsi brièvement sous l'effet d'une double libération : celle plus générale, et sans doute moins vivement ressentie, de l'autorité du père, et celle plus immédiate du « spectacle d'enfer » des souffrances de M. Thibault.

Les réactions de toutes les personnes qui entourent le moribond ne sont pas analysées. Cependant, on peut penser, malgré les larmes dues à l'émotion, que l'égoïsme n'est pas absent de la plupart d'entre elles, à l'exception peut-être du chagrin plus authentique de Mademoiselle de Waize et des deux vieilles bonnes. Gise, comme Jenny, ne sort pas de sa chambre, touchée davantage par l'apparition de Jacques que par la mort de celui qui fut pour elle comme un père adoptif :

« Elle se souvint que M. Thibault était mort, et pensa au deuil de Jacques. Elle se reprochait de ne pas éprouver plus de chagrin. [...] Elle songea seulement que la disparition du père rendait le fils entièrement libre, et cette idée lui vint : « alors, il n'aura plus besoin de repartir ? » » (f, 1316)

Mais, malgré leur égoïsme, toutes ces réactions conservent une certaine chaleur humaine et contrastent avec l'attitude indifférente et froide de M. Chasle, qui a quelque chose d'inanimé et de mécanique, comme tout le personnage. Le vieux secrétaire attend la mort de M. Thibault avec impatience, car elle doit le mettre en possession d'un petit héritage légué par son maître, et par là, lui procurer les moyens de réaliser un projet cher à ses yeux depuis longtemps. Au moment le plus dramatique de l'agonie de M. Thibault, Jacques l'aperçoit dans une position qui est caractéristique de son comportement depuis qu'il sait son maître condamné :

« piqué sur sa chaise, les épaules rondes, les mains aux genoux, souriant aux anges et semblait attendre le coup de grâce. » (l, 1273)

La mort de Jacques Thibault, bien que personne n'y ait assisté, est également acceptée après coup avec un certain soulagement par la plupart de ceux qui le connaissaient bien. Rumelles dit sans ambages, lors de son entretien avec Antoine à Paris en 1918, qu'en fin de compte, cette mort a probablement été un bien pour la famille Thibault, c'est-à-dire pour Antoine :

« Oui, triste fin... Bien pensé à vous, je vous assure... Mais, étant donné les circonstances... vos idées... l'honorabilité du nom... on peut se demander si — pour la famille du moins — cette fin... n'a pas été, somme toute, une chose... heureuse?... » (II, 803)

Antoine, qui se sent piqué au vif par cette remarque, doit néanmoins s'avouer que cette pensée, « il l'avait eue lui-même.

lorsqu'il avait connu la vérité sur les derniers jours de Jacques » (II, 803). Seulement, depuis ce temps, il a traversé toutes les années de guerre et ses opinions sur les hommes et le monde s'en trouvent changées.

Par contre, se plaçant sur un plan plus intérieur, plus psychologique, Madame de Fontanin conservera jusqu'au bout la conviction que la mort de Jacques a été un bienfait pour Jenny à qui elle assure une vie harmonieuse. N'ayant jamais pu approuver l'union de Jacques et de sa fille, elle voit dans cette mort, une fois de plus, la manifestation des désirs divins :

« Nous devons avoir confiance en la Sagesse suprême. [...] Nous devons accepter les choses voulues par Dieu. La mort de votre frère a été une de ces choses-là. » (II, 858)

D'ailleurs, le regard lucide que Jenny promène un instant sur sa vie semble donner raison à sa mère. Tout en chérissant la mémoire de Jacques et en regrettant sa disparition, elle doit admettre, elle aussi, qu'insidieusement la vie a repris le dessus et que si elle ne pense pas à la mort de Jacques avec soulagement, son retour inopiné poserait des problèmes (II, 880).

« tout à coup, elle prit conscience d'une chose terrible. Elle venait d'imaginer que Jacques était brusquement de retour : et, ce qu'elle avait éprouvé, c'était autant de gêne que de joie [...], la place qu'elle croyait jusqu'alors lui avoir si pieusement conservée, elle ne pourrait pas la lui rendre intacte... » (II, 880)

Le soulagement éprouvé par les différents personnages après la mort de Jacques a ceci de particulier qu'il ne correspond pas, comme dans les cas précédents, à la libération d'une charge ou d'un poids. Il s'explique plutôt par la disparition d'une menace, d'une crainte pour l'avenir, reposant sur des hypothèses relatives à l'évolution future de Jacques. Ici de nouveau, Martin du Gard semble explorer un sentiment particulier en le décomposant en une gamme de manifestations possibles allant de la plus extérieure, la plus grossière, chez Rumelles qui ne pense qu'au renom de la famille, à la plus intérieure, la plus subtile, chez Madame de Fontanin qui se soucie surtout du bonheur de Jenny. Tout l'art du romancier, qui consiste à persuader tout en restant objectif, s'y révèle; car, si le lecteur est révolté par les remarques de Rumelles, il ne se ferme pas aux arguments psychologiques, dont le bien-fondé est confirmé par Jenny elle-même. Il peut ainsi être amené à les partager et à devenir complice du sentiment général de soulagement à la mort de Jacques.

Enfin, on rencontre très fréquemment dans l'œuvre un phénomène étroitement lié au sentiment de soulagement et de délivrance, celui qui consiste à souhaiter la mort d'un autre. Le plus souvent, ce n'est toutefois pas un vœu réfléchi, mais une simple réaction

instinctive devant un obstacle qui s'impose furtivement à la pensée. Il est vrai que dans *Vieille France*, la Mauricotte et sa fille souhaitent sérieusement la mort de Mauriceau, le braconnier alcoolique et tuberculeux, au point qu'elles aimeraient trouver un « moyen de le finir, sans que ça traîne... » (I, 1058), mais dans *Les Thibault*, le souhait est formulé plus discrètement, et souvent désapprouvé par la conscience. Oscar Thibault est le premier à désirer la mort de son fils cadet qui, par son comportement, menace d'entraver la réalisation de ses ambitions : « Ah, vaurien », songea-t-il, « si seulement une bonne fois il se faisait broyer par un train ! » » (I, 583). Puis, se rendant compte de la monstruosité de son vœu, « il eut honte » (I, 583). Quand Antoine pense à sortir son frère du pénitencier, il fait part de son projet à Jacques qui envisage tout de suite le refus du père. Puis, brusquement : « Une même idée les effleura : « Comme tout s'arrangerait, si subitement... » Antoine eut honte de sa propre pensée, dès qu'il en eut surpris le reflet dans le regard de son frère; il détourna les yeux » (I, 716). Dans *La Sorellina*, un récit plus ou moins autobiographique de Jacques, Giuseppe « souhaite la mort du père » qui s'oppose à ses fiançailles avec Sybil (alias Jenny) (I, 1190). Quelques années après, Jacques n'a pas aussitôt consommé son union avec Jenny qu'il désire sa mort : « Si elle mourait subitement... » (II, 639). Sa disparition le laisserait libre de se consacrer tout entier à sa mission-suicide. Ainsi, le sentiment de soulagement et de délivrance n'est pas seulement ressenti lors de la mort d'un être embarrassant, mais prend des formes si multiples qu'il peut se présenter comme une anticipation de la mort d'un autre.

CHAPITRE III

Le resserrement des liens

« Comme je le comprendrais mieux qu'autrefois ! » (II, 848)

Roger Martin du Gard ne se contente pas de mettre en évidence le caractère égocentrique, voire égoïste, de certaines réactions humaines devant la mort d'une autre personne, lointaine ou proche. Il accorde une attention tout aussi grande à l'évolution des liens entre les hommes, qui souvent se resserrent, se renforcent en face de la mort — qu'il s'agisse de l'attachement au mourant ou au défunt lui-même, ou du rapprochement entre les survivants.

Dans *La Mort du Père*, Martin du Gard montre la coexistence dans le cœur humain de sentiments apparemment contradictoires. Ainsi, la mort d'Oscar Thibault n'est pas uniquement une source de soulagement pour ses deux fils; elle coïncide aussi avec un moment de rapprochement filial et fraternel. En effet, Antoine et Jacques ne se sont jamais sentis aussi près l'un de l'autre. Cependant, l'affection filiale se manifeste de façon fort différente chez l'un et chez l'autre. Des deux fils, c'est Jacques qui est sans doute le plus bouleversé; alors que les sentiments d'Antoine, malgré son grand dévouement pour tenter de sauver son père, semblent plus conventionnels, plus modérés. Le cri spontané qu'il jette à Madame de Battaincourt dans un moment d'impatience : « Rassurez-vous, Madame : je n'aimais pas mon père » (I, 1314), révèle certainement des dispositions profondes que la mort récente n'a pas pu modifier.

Chez Jacques, au contraire, cette mort provoque un retour instinctif à ses sentiments filiaux. La vue, après quelques années d'absence, du corps impressionnant de ce moribond autrefois si imposant et maintenant sans défense, l'émeut profondément à plusieurs reprises. D'abord, lorsqu'il se penche vers lui pour essayer de se faire reconnaître : « Jacques, n'osant faire un mouvement, les yeux aveuglés de larmes, demeurait courbé sur cette houle, et répétait d'une voix stupide : — « Alors, Père... Comment ça va-

t-il... Hein ?... Comment vas-tu, Père ?... » (I, 1272); puis, lorsqu'il doit aider à soulever son père pour le transporter au bain : « le contact de cette moiteur le bouleversa au point de provoquer en lui un mouvement inattendu — une émotion physique, un sentiment brut, qui dépassait de beaucoup la pitié ou l'affection : l'égoïste tendresse de l'homme pour l'homme » (I, 1282); et enfin, après qu'Antoine eut donné la piqûre fatale à son père, il « s'aperçut que le visage de Jacques grimaçait d'angoisse » (I, 1299).

Il est assez curieux de constater que chez l'intellectuel Jacques, le bouleversement est surtout déclenché par le contact physique avec le père, tandis qu'Antoine, malgré son attitude moins intellectuelle, peut-être parce qu'il est médecin, est troublé surtout par la découverte du reflet de la pensée de M. Thibault dans ses papiers intimes. Cette lecture le rapproche un instant de son père. Toutefois, au moment de l'enterrement, il ne paraît pas davantage ému que tous les dignitaires qui assistent à la cérémonie. Jacques, par contre, même s'il n'a pas assisté à cette cérémonie, est « un des deux seuls êtres au monde » (I, 1366) qui, ce jour-là, ont vraiment pleuré la mort d'Oscar Thibault.

Cependant, ces moments de rapprochement affectif n'engendrent pas nécessairement des sentiments durables, (comme d'ailleurs dans le cas de Jérôme de Fontanin qui, après la mort de Noémie, se rapproche quelque temps de sa femme). Peu après, les deux fils se séparent de nouveau pour continuer chacun sa vie — l'un comme militant socialiste en Suisse et l'autre comme médecin de plus en plus réputé à Paris — et rien n'indique que Jacques ait encore une fois pensé avec attendrissement à son père défunt avant de mourir lui-même. Paradoxalement, c'est Antoine qui conserve avec le plus de vivacité la mémoire d'Oscar Thibault; et celle-ci prend des proportions de plus en plus importantes à mesure qu'Antoine approche de sa mort. Plusieurs passages de l'*Épilogue* sont consacrés au souvenir du père; on y voit Antoine prendre lentement conscience de toute l'attraction que la personnalité de son père exerçait sur lui. Il est vrai que ce rapprochement vient en grande partie de ce qu'Antoine retrouve dans son propre caractère beaucoup de traits d'Oscar Thibault, de sorte qu'il s'agit avant tout d'une prise de conscience des liens cachés, existant entre lui et le défunt : « On n'échappe pas à son père ! » (II, 921).

Souvent aussi, ce n'est pas la mort elle-même mais simplement le danger mortel qui incite les personnages à un rapprochement instinctif; comme devant la menace que la guerre fait planer sur la vie des individus. Dans ces moments tragiques, il arrive souvent que les rapports factices s'affaiblissent ou se rompent, tandis que les liens authentiques se resserrent. C'est ainsi qu'à la veille de la mobilisation, Antoine décide de rompre avec Anne de Battaincourt, sa maîtresse depuis la mort de son père; « comme si la liaison avec cette femme n'eût été plus à la mesure de certains sentiments

nouveaux, à l'échelle des événements qui perturbait le monde » (II, 480). Par contre, c'est à ce moment précis qu'il a l'impression d'être plus près de Jacques; et le cadet, de son côté, se sent soulevé par un élan fraternel vers son aîné. Pour la seconde fois, la proximité de la mort joue un rôle important dans les relations entre les deux frères. Jacques, saisi soudainement par « l'envie de se rapprocher de son frère » (II, 513), se rend chez lui.

« il était frappé du désarroi qu'il devinait chez son frère; et il en était remué jusqu'au tréfonds — comme cette nuit, au chevet de leur père mourant, où il avait vu son aîné, qu'il jugeait invincible, éclater brusquement en sanglots. » (II, 524)

Plus tard encore, après avoir lu l'annonce de la mobilisation, les pensées de Jacques vont d'abord à son frère; et il sent monter en lui, un « besoin irraisonné » de le revoir (II, 587). Le matin de la mobilisation d'Antoine, Jacques le rejoint pour l'aider à transporter ses bagages. Ils se dévisagent avec tendresse, et sont tous les deux émus. A la gare, au moment de la séparation, l'émotion est à son comble. Leurs regards se croisent avec cette même interrogation angoissée : « Te reverrai-je ? ».

« Des larmes, en même temps, leur montèrent aux paupières. Tout leur passé, toute cette histoire familiale, insignifiante et unique, qu'ils possédaient en commun et qu'ils étaient seuls au monde, à posséder, leur revint, par brusques images, à l'esprit. Du même geste, ils écartèrent les bras et s'étreignirent gauchement. » (II, 636)

La menace de la mort et de la rupture brutale des liens ne concerne pas seulement les deux frères mais toute la population. Ainsi, le rapprochement de Jacques et d'Antoine revêt, dans ce cadre plus général, une valeur symbolique. En sortant de la gare, Jacques est témoin de plusieurs scènes semblables dont l'une en particulier, réunissant un homme, une femme et un enfant, le bouleverse. La menace de la mort provoque partout une recrudescence d'affection, un resserrement des liens, chez les êtres qui s'aiment.

Les dangers de la guerre rapprochent également Jacques et Jenny comme par crainte d'une séparation définitive. Mais bien avant la guerre, c'était déjà la mort qui leur avait, pour la première fois, permis un contact plus profond. Dans *La Belle Saison*, alors qu'ils étaient tous deux en vacances à Maisons-Laffitte, la mort du vieux chien avait agi comme catalyseur dans leurs relations en déclenchant chez eux leur première conversation franche, pleine de confidences sur leur nature intime. « Cette émotion ressentie ensemble, les avait encore rapprochés » (I, 956).

Plus encore que la mort du père, c'est celle de Jacques qui a une influence déterminante sur les relations humaines et l'affection

des êtres proches qui lui survivent. En effet, sa disparition n'entraîne pas seulement un approfondissement des sentiments existant, comme chez Jenny et Antoine, mais provoque même la naissance de liens nouveaux par une sorte de transfert d'affection. Cette substitution est particulièrement évidente chez Gise, qui était également amoureuse de Jacques; après sa mort, elle reste fidèle à cet amour en se vouant au service de ceux qui lui avaient été chers.

La mort de Jacques a sans doute aussi transformé l'amour de Jenny; malgré sa peine, elle peut désormais vivre pour cet amour, sans que la vie auprès d'un être à la fois difficile et vulnérable le mette chaque jour à l'épreuve.

« Elle possède maintenant au fond d'elle un trésor qui ennoblera toute sa vie : le souvenir d'un don total, d'un instant merveilleux; et qui — chose exceptionnelle — n'a pas été suivi de lendemains avilissants... » (II, 859)

Ainsi, le cas de Jenny montre qu'à la limite, les relations avec un mort peuvent être plus faciles qu'avec un vivant, non seulement parce que l'amour frustré embellit l'être aimé disparu, mais aussi parce que le défunt n'évoque plus, n'influence plus ceux qui l'aiment. Jenny a ainsi toute liberté d'orienter ses convictions pour se conformer aux idéaux de Jacques de 1914. Cela explique l'attitude ambiguë et complexe de la jeune femme en face de la mort de Jacques. Le sentiment d'un certain soulagement et l'impression d'un contact plus intime ne s'excluent pas mutuellement dans ce cas.

La tendresse et la compréhension croissantes qu'Antoine éprouve pour son frère équivalent aussi à une cristallisation. En effet, plus il avance vers sa fin, plus il se sent près de Jacques. Pendant son séjour à Maisons-Laffitte déjà, il regrettait de ne pas avoir essayé davantage de faire de son cadet un véritable ami.

« Jamais encore il n'avait senti à ce point que la disparition de Jacques le privait d'un être absolument irremplaçable : son seul frère... Non, jamais, depuis la mort de Jacques, jamais il n'avait si exactement mesuré l'irréparable de cette perte. Il se reprochait même d'avoir attendu jusqu'à maintenant pour ressentir ce désespoir vrai, ce désespoir nu. » (II, 865)

Et il reviendra encore plus tard à cette même idée en regrettant son inconstance à l'endroit de son frère.

Dans son *Journal*, après une auto-analyse, il conclut que les actes de sa vie n'avaient jamais été « authentiques », et ajoute :

« Suis porté à croire qu'il n'en était pas de Jacques comme de moi. Chez lui, ce devait être la nature profonde (*l'authentique*), qui commandait la plupart du temps la conduite de sa vie. » (II, 948)

Ainsi, le portrait de Jacques qu'il dessine à travers son *Journal* devient de plus en plus favorable, au point qu'après avoir mis Jean-Paul en garde contre toute affiliation, Antoine termine sa réflexion en disant :

« Que, sur ce point, le souvenir de ton père te soit un modèle ! Que sa vie *solitaire*, sa pensée inquiète, jamais fixée, te soient un exemple de loyauté vis-à-vis de toi-même, de scrupule, de force intérieure et de dignité. » (II, 982)

De même, bien que dans des proportions moindres, la mort de Mademoiselle de Waize provoque enfin chez Antoine cet élan de gratitude qu'elle a mérité. Tout ce qu'elle a vraiment été pour lui-même et pour la famille Thibault lui vient à l'esprit peut-être pour la première fois, et il est confus de ne pas l'avoir compris plus tôt.

Ce dernier exemple, moins complexe que les autres, semble souligner avant tout, que la mort des autres, tout en resserrant les liens des survivants avec le mort, peut aussi être une source de regrets et, par conséquent, une leçon pour l'homme, l'incitant à être plus vigilant à l'avenir et à prendre conscience des liens existant dans son entourage avant qu'il ne soit trop tard. La recrudescence de l'affection et la prise de conscience de l'attachement éprouvé pour l'être qui meurt représentent sans doute l'aspect le plus sympathique et aussi le plus pathétique des réactions devant la mort d'autrui, car les survivants ont l'impression de surmonter enfin la difficulté de communication entre les êtres que l'on rencontre partout dans l'œuvre de Roger Martin du Gard.

CHAPITRE IV

L'évasion dans la sexualité

« Cette galeté qui suit la mort de quelqu'un de cher, et même de très cher, je l'ai vue se manifester plus d'une fois. On ne me croirait pas si je racontais certaines choses... »

(Julien Green : *Journal*, VIII, p. 54.)

Le resserrement des liens entre les personnages ne se manifeste généralement pas tout de suite après la mort d'un proche, mais après un certain laps de temps. Par contre, l'effet de surprise, d'étonnement ou de désorientation produit par la perte d'un être cher — tout comme l'imminence d'un danger mortel — éveille souvent dans l'entourage le besoin d'une satisfaction sexuelle. Albert Camus avait déjà remarqué qu'il existait dans l'œuvre de Roger Martin du Gard un « curieux entrelacement des thèmes du désir et de la mort » (1). C'est comme si seule la recherche du bonheur par le plaisir sexuel pouvait masquer et contrebalancer l'horreur de la mort, et permettre aux personnages de se soustraire à son impact. Et Camus ajoutait à ce propos : « Sans doute faut-il voir là, en même temps qu'une des obsessions privilégiées de l'artiste, un moyen d'accuser l'insolite existence de la vie sexuelle » (1).

Déjà dans *Devenir !*, le thème du désir charnel lié à l'idée de la mort apparaît discrètement dans les relations érotiques d'André Mazerelles et de Kitty Varine; à la fin du roman, l'auteur exploite véritablement ce motif. Lorsque Denise Mazerelles meurt, André, en la voyant nue pendant que l'on procède à sa dernière toilette, contemple, hébété, « ce corps frêle [...] redevenu tel qu'aux plus vivantes heures d'amour » (I, 200). Dans un mélange de rage et

(1) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard, p. xiv.

de honte, parce que des yeux étrangers regardent sa femme, il écarte tout le monde de la chambre pour rester seul avec la morte.

« Il s'agenouille pour respirer l'air qui enveloppe le corps. Comme autrefois quand elle ouvrait les yeux, il pose sa main sur son front, sur ses cheveux, il la regarde de tout près, il baise les paupières closes. Il appelle, tout bas : — Denise... Ses lèvres glissent sur les joues, atteignent la bouche... Alors seulement, il « comprend » jusqu'à quel point elle est morte !... » (I, 200)

Son désir ne se limite pas à Denise mais correspond à une réaction instinctive plus générale, car, après l'enterrement de cette femme dont il était pourtant follement amoureux, c'est Marie, la servante, qui l'attire. En fait ce n'est pas la première fois que ce désir l'effleure, mais on comprend que cette fois, André s'y abandonnera et que Marie « l'aidera à digérer son chagrin » (2).

Un incident similaire se produit dans *Le Testament du Père Lelou* où la servante, Torine, raconte comment le père Alexandre est venu coucher avec elle après la mort de sa femme. Dans son patois paysan, elle rappelle à son maître ce qu'il lui disait à l'époque :

— « Attends seulement que la maîtresse ait défunté, et je nous épouserons, tous les deusses. C'est-y point vrai ? Et quand que la maîtresse a passé, le soir même de sa funéraille, je me souviens bien, vous êtes monté pour vous dégourdir sur ma paillasse de servante... » (II, 1147)

Dans *Jean Barois*, le thème du désir charnel lié à la mort apparaît également à plusieurs reprises. Martin du Gard y fait une première allusion au moment de la mort du docteur Philippe Barois. Dans le salon de la maison où se trouve le moribond, Jean réfléchit à son père et à la mort, et soudain il pense à « cette présence tiède, toute proche... » (I, 254) de Cécile Pasquelin. Il lui prend la main, et les deux jeunes gens s'étreignent longuement. Plus tard, en voyant à quel point son père a changé au seuil de la mort, Jean se dérobe instinctivement à ce spectacle funeste pour désirer Cécile :

« Malgré lui, devant ce fil, c'est à Cécile qu'il pense tout à coup : son arrivée, le choc de leurs yeux... Un désir le saisit, impérieux, mais encore immatériel : aspiration vers il ne sait quelle étreinte des âmes, quelle pénétration intégrale et réciproque de toute pensée... » (I, 255)

Devant le lit de mort du docteur Barois, Jean et Cécile se sentent ainsi attirés l'un vers l'autre, peut-être précisément parce qu'ils cherchent tous deux à échapper à l'emprise de la mort.

(2) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard, p. xiv.

Beaucoup plus tard, ce même phénomène réapparaîtra, mais chez Cécile uniquement. Pendant la veillée mortuaire de Mme Pasquelin, elle pense à Jean qui doit revenir à Buis avec Marie, et qu'elle va revoir pour la première fois depuis dix-huit ans. Elle l'imagine déjà près d'elle, « dans l'épanouissement de la trentaine... »; et soudain, envahie sans doute par des pensées qu'elle trouve indécentes dans ces circonstances, « Elle se lève précipitamment; et, pour ne plus penser qu'à la morte, elle retourne s'agenouiller au bord du lit » (I, 491).

Mais une fois de plus, c'est surtout dans *Les Thibault* que le thème apparaît, tel un véritable leitmotiv, au point qu'il serait difficile d'en saisir toutes les nuances. Rachel, la belle juive libertine, a commencé chacune de ses trois liaisons à un moment particulièrement tragique de son existence. Comme elle l'explique à Antoine, elle a pris son premier amant, Zucco, lorsque son père « venait de mourir » (I, 994). Abandonnée par lui le jour où elle s'était trouvée enceinte, Rachel « s'était de nouveau donnée à lui » (I, 1035) le soir même de l'enterrement de son bébé.

Sa deuxième liaison avait, elle aussi, débuté sous le signe de la mort. Rachel avait été appelée par Hirsch à Pallanza, où Aaron, son frère, et sa femme, s'étaient noyés. L'ancienne passion incestueuse entre Hirsch et sa fille avait apparemment joué un rôle dans ce mystérieux meurtre-suicide. C'est là, dans ce moment doublement tragique, que Rachel commença sa longue aventure avec Hirsch, marquée par la mort. La jeune femme sait que Hirsch est un monstre; pendant trois ans, il l'a rouée de coups et a cherché à la tuer, mais elle ne peut lui résister: « je l'ai suivi comme son chien, comme son ombre » (I, 1043). Lorsqu'elle ira le rejoindre à la fin de *La Belle Saison*, elle se soumet à un destin fatal :

« Hirsch me rappelle et je pars. » (I, 1041)

« Ce n'est pas un homme, c'est... je ne sais quoi ! Je le hais et il me fait peur. Il m'a tant battu ! Il me battra encore. Peut-être qu'il me tuera... » (I, 1042)

La tendance de Rachel au masochisme, déjà manifeste dans sa liaison avec Zucco, ne se modifie pas devant le danger de la mort. Au contraire, cette perspective renforce encore l'attrait que Hirsch exerce sur elle. Ainsi, une admiration instinctive pour cet homme se mêle à son émoi lorsqu'elle se souvient qu'un jour il avait déjà payé un porteur « pour [la] faire étrangler » (I, 1042), ou qu'elle n'avait pas osé boire une tisane qu'il lui avait servie avec un sourire énigmatique (I, 1042). La souffrance et l'humiliation que lui inflige Hirsch et l'indifférence de ce monstre inhumain devant la vie et la mort, la fascinent et l'attirent.

Lorsque Rachel devient la maîtresse d'Antoine, tous deux sortent à peine d'une lutte difficile contre la mort. Le jeune médecin avait décidé d'opérer sur place la petite Dédette, blessée dans un

accident, pour tenter de la sauver d'une mort certaine. Après une nuit d'angoisse au chevet de l'enfant, Rachel entraîne Antoine dans sa chambre.

Dans ce dernier épisode, les sentiments du jeune médecin peuvent encore s'expliquer partiellement par une détente nerveuse suivant l'exaltation d'une réussite spectaculaire; mais plusieurs autres scènes montreront que la proximité de la mort agit comme un catalyseur, puisque le jeune docteur, lui aussi, sera particulièrement disposé à une évasion dans la sexualité devant le spectacle de l'agonie.

Le soir de sa visite au chevet de la petite Héquet mourante, Antoine rencontre chez Zemm une femme qui lui propose un rendez-vous. Cet incident le sort de ses pensées moroses et le remet d'aplomb. La vie lui apparaît soudainement sous un tout autre jour : « Oui, j'aime la vie », « C'est chic, la vie », et preuve de sa sensualité réveillée, il mange avec appétit.

C'est aussi immédiatement après la mort de son père qu'Antoine devient l'amant d'Anne de Battaincourt. L'avant-veille de l'enterrement, Anne vint lui présenter ses condoléances. Sans doute était-elle aussi venue dans une intention plus précise, mais comme Antoine ne l'avait jamais particulièrement estimée, il l'accueille très froidement et cherche délibérément à la blesser. Il ne peut s'empêcher cependant d'être intrigué par « l'énigmatique frisson de cette bouche » (I, 1315).

« Il respirait malgré lui le parfum dont elle saturait ses vêtements. De nouveau, il remarqua la gorge lourde qui battait sous le corsage. Il se représenta brutalement cette poitrine nue, et se sentit ramné aux entrailles. » (I, 1315)

Anne n'a pas aussitôt fermé la porte derrière elle qu'Antoine, dont les instincts ont été réveillés malgré la présence d'un mort dans la maison, respire voluptueusement le parfum qui embaume encore la chambre et s'élance à sa poursuite. Ici encore, l'instinct a eu raison des sentiments et met en évidence cette « insolite existence de la vie sexuelle » dont parle Camus.

La liaison d'Antoine avec Anne de Battaincourt, qui durera plusieurs mois, n'a pas seulement débuté sous le signe de la mort; ce sont toujours les moments tragiques, où la mort est menaçante ou présente, qui lui rendent toute sa force. Les relations entre les amants avaient déjà commencé à se détériorer lorsque Antoine est appelé au chevet de Jérôme de Fontanin, agonisant. Après un début de nuit angoissé, il est pris d'envie d'aller rejoindre Anne dans « leur appartement ». Ayant trouvé le moyen de s'éloigner du mourant, il se précipite Avenue de Wagram, où il trouve sa maîtresse endormie :

« Pendant une longue minute, il prolongea cette attente voluptueuse, retardant le plaisir qu'il sentait là, tout proche, et que

maintenant ni Jacques, ni Jérôme, ni Gregory, ni personne au monde, ne pouvaient plus lui dérober. » (II, 200)

Plus tard encore, la veille de sa mobilisation, Antoine, qui depuis quelques semaines fuyait toutes les tentatives de rapprochement de la part d'Anne, a une soudaine défaillance et est saisi par le désir de revoir sa maîtresse :

« Demain, la guerre, les risques — mutilation, mort ? [...] Demain, le cycle de la jeunesse se terminait à l'improviste, et peut-être que l'heure d'aimer était à jamais révolue... [...] Passer une dernière nuit contre elle... Être encore une fois câliné... Pouvoir, encore une fois, s'endormir et oublier tout, dans ses bras... » (II, 603-04)

Il cède donc une dernière fois à la tentation de dormir près de cette femme devant la menace de la mort, et ira passer la nuit avec elle, « suprême et amère joie, qu'il s'était accordée, sans illusions, comme une faveur de condamné » (II, 632).

L'entrelacement des thèmes de l'amour charnel et de la mort ne se rencontre pas seulement dans le cas de l'ainé des Thibault; Jacques est, lui aussi, souvent soumis à des sollicitations sexuelles analogues. Sa première aventure amoureuse en témoigne déjà. Depuis longtemps, Lisbeth venait rejoindre Jacques dans sa chambre où, selon le même rite inlassablement répété, ils s'asseyaient sur le divan, se répétaient des mots tendres tout en se caressant timidement, et Lisbeth récitait des poésies allemandes. Après un retour dans son Alsace natale, elle revient à Paris la veille de l'enterrement de sa tante Frühling; le même soir, répétant leur rite d'autrefois et exhortant Jacques à la prière commune pour le repos de Maman Frühling, elle se donne à lui. Cette nuit semble avoir effacé toutes les visions troublantes de la mort, puisque le lendemain matin, Jacques se réveille gai et joyeux — à l'instar de son ami Daniel autrefois, après sa première aventure —, et il se sent un tout autre homme. Avant l'enterrement, il « s'habilla en hâte, comme pour une fête. Ce matin-là, toute action lui était une joie » (I, 812).

Le surlendemain de la mort de son père, Jacques éprouve aussi des désirs charnels, mais qui ne dépasseront pas le stade de l'aspiration vers la jouissance. Il va voir Gise qui était restée dans sa chambre à l'étage où reposait M. Thibault, et leur conversation s'engage tout de suite sur un ton enjoué. Ils s'amusent à réciter de vieilles histoires apprises ensemble, « oubliant tout le reste » (I, 1318). Et Jacques est repris par un désir ancien de posséder Gise, en la voyant ainsi étendue sous sa couverture mince qui « dessinait les moindres reliefs de ce jeune corps » (I, 1317). Mais cette scène lui rappelle une autre jeune fille qu'il avait vue ainsi couchée : la petite prostituée de Reichenhall qui s'était

suicidée; « et le désir qui venait de l'effleurer se fondit en un sentiment de pitié » (I, 1321). Il n'en demeure pas moins que le père mort dans une chambre voisine a été totalement oublié pendant ces instants.

Le lendemain soir, au retour de son pèlerinage sur la tombe du père à Crouy, Jacques erre dans Paris, abandonné à ses pensées sombres, lorsque le désir sexuel envahit de nouveau ses sens. Dans une brasserie, il aperçoit une femme seule, assise à une table. Leurs regards se croisent, et Jacques « balança quelques secondes, tenté : ce serait rafraîchissant, ce soir, un être simple, proche de la nature, et qui ne sût rien de lui... » (I, 1373). Il se ressaisit finalement, et n'accepte pas l'offre implicite; mais, comme auparavant à son frère, cette possibilité lui a rendu son équilibre, et il rentre gaiement à la rue de l'Université.

Cette dernière scène semble être conçue comme la contrepartie exacte de l'épisode du rendez-vous proposé à Antoine chez Zemm. La comparaison fait ressortir les différences psychologiques qui opposent les deux frères, et souligne l'importance du caractère dans la forme de l'évasion sexuelle. Ainsi, Jacques, non seulement évolue dans un milieu beaucoup plus humble que le monde élégant d'Antoine, mais encore, l'importance des sentiments est nettement plus élevée chez le cadet des Thihault. Son désir, mêlé d'affection réelle, correspond en partie à un besoin de rapprochement avec d'autres êtres humains. Lorsque après un instant d'angoisse profonde provoquée par le spectacle de l'assassinat de Jaurès auquel Jacques et Jenny ont assisté, ils se donnent l'un à l'autre, leurs relations montrent que la sexualité peut aussi constituer un cas particulier du resserrement des liens. D'ailleurs, le premier échange d'aveux entre Jacques et Jenny avait eu lieu le soir même de l'enterrement de M. de Fonlanin. Une semaine plus tard, c'est sous le double choc de la mort de Jaurès et la crainte pour la sécurité de Jacques que Jenny l'emmène chez elle. Dans le taxi, elle s'est blottie contre lui, qui ne s'en défend pas : « cette vivante tiédeur, à son côté; l'aidait à lutter contre son désespoir » (II, 552). Jacques « l'étreignit avec force : en dépit de sa lassitude, il éprouvait une sorte d'exaltation paradoxale, un goût de vivre plus violent que jamais » (II, 556). Jenny l'accompagne dans la chambre de Daniel et, par l'intensité de son étreinte, il comprend « qu'il ne se sépareraient plus cette nuit... » (II, 558). Presque symbolique, cette première nuit d'amour se trouve inversement placée sous le signe de la mort. En examinant furtivement le visage de son amante endormie, Jacques constate qu'il ressemble « au masque morlu d'une enfant dont l'agonie a été cruelle... » (II, 629); sans doute parce que cette aventure signifie pour elle la fin de la pureté de l'enfance.

Dans les derniers instants qu'il passent ensemble le surlendemain soir, l'élément érotique domine de nouveau puisque Jacques,

qui est sur le point de partir pour la Suisse et pense constamment à sa « mission » et à son « sacrifice suprême », s'est déjà éloigné affectivement de Jenny. Ils passent une dernière heure à l'hôtel et, devant le déséquilibre universel et la perspective de la mort, l'amour physique semble leur procurer le calme et l'équilibre nécessaires pour faire face aux événements.

C'est peut-être aussi à ses souvenirs d'un plaisir charnel et d'un attachement sensuel que Madame de Fontanin doit une partie de sa maîtrise et de sa sérénité devant la mort de son mari. En le voyant aux derniers stades de son agonie, elle ne peut s'empêcher de l'admirer : « Qu'il est beau » et elle trouve que son visage évoque « le masque mortuaire de quelque jeune Pharaon » (II, 191). Elle le revoit tel qu'il était au début de leur mariage : « Il était beau comme au temps de leur jeunesse, quand, le matin, éveillée la première et penchée sur lui, elle le regardait dormir... » (II, 191). En vain elle invoque l'Esprit pour qu'il lui donne la force de s'élever au-dessus de ses souvenirs trop humains :

« Honteuse, sa pensée, vaincue, ressuscite malgré elle le dernier souvenir d'amour... A Maisons... [...] après la mort de Noémie... Une nuit, humblement, il s'était glissé dans sa chambre. Il demandait pardon; il avait besoin de pitié, de caresse. Il se pelotonnait contre elle, dans le noir. Et elle l'avait pris dans ses bras, serré contre elle, comme un enfant. » (II, 191-92)

La mort lui fait prendre conscience de l'attraction que Jérôme a toujours exercée sur elle, au point qu'elle souhaiterait s'endormir à côté de lui :

« Une farouche et folle envie : chasser cette garde, s'étendre là, auprès de lui, le tenir une dernière fois serré contre elle, blotti dans sa chaleur; et, puisqu'il devait s'endormir à jamais, l'endormir elle-même, pour la dernière fois... » Comme un enfant... Comme mon enfant... » (II, 192)

Le parallélisme avec la scène analogue dans *Devenir !* est frappant. Cependant, les réactions de Madame de Fontanin sont bien plus nuancées, et Martin du Gard réussit en même temps à les entourer d'une discrétion et d'une dignité plus grandes que celles d'André Mazerelles; il respecte ainsi, jusque dans les procédés de la description, le caractère du personnage. Toutes les pensées de Madame de Fontanin devant son mari mourant nous font comprendre pourquoi elle a toujours excusé ses infidélités : elle est physiquement éprise de Jérôme. Elle n'a jamais pu complètement dominer son attrait sensuel pour lui; et cette scène nous montre bien toute la profondeur de son penchant charnel, plus fort que l'attrait de l'Esprit, de qui elle a toujours cru recevoir son inspiration.

Pour Daniel, la mort, si proche soit-elle, ne modifie en rien le cours de ses pensées orientées essentiellement vers la recherche du

plaisir. La veille de l'enterrement de son père, il expose à Jacques ses théories sur l'amour, et fait l'éloge du plaisir sexuel, nécessaire à l'équilibre du corps comme à celui de l'esprit : « Je crois que, pour certaines natures, comme la mienne, courir de désir en désir, c'est vraiment le régime normal, nécessaire, le rythme de vie qui leur est particulier » (II, 272); « L'amour ? Affaire de santé, mon vieux : de santé physique et morale » (II, 272). Et il parle des conquêtes qu'il a faites, à Lunéville et à Nancy, en vantant les charmes « des aventures sans lendemain » (II, 272). Sa philosophie de la vie, fondée essentiellement sur la recherche du plaisir, l'amènera au dégoût et presque au désespoir lorsque sa blessure de guerre le privera de ses moyens de jouissance.

Il faut mettre à part, dans l'élaboration de ce thème, l'étrange soirée macabre chez Packmell, qui est caractérisée par un curieux mélange de joie souvent factice et d'allusions à la mort. Dans cette maison de rendez-vous où la gaieté est de mise, la mort représente une toile de fond et surgit dans toutes les conversations. C'est là que l'on apprend la mort de l'enfant de Rinette : « un enfant qui est mort tout de suite, tant et si bien qu'on ne peut pas lui parler d'enfant sans qu'elle se mette à pleurnicher » (I, 842). Une des femmes, Madame Dolorès, est accompagnée d'un jeune orphelin dont la mère vient de mourir : « Il a perdu sa mère cette semaine. Une femme qui était mariée avec un frère à moi. Elle est morte de la poitrine, dans son village, en Lorraine » (I, 847). Cette remarque engendre un dialogue avec l'enfant qui veut savoir si c'est sa maman qui est morte. Par ailleurs, dans des bribes de conversation, on entend une voix qui dit : — « On ne sait pas de quoi il est mort » (I, 847); ou encore : — « Ça n'est pas une méchante femme vous savez. [...] Après elle a épousé un pharmacien; qui est mort » (I, 851); et l'éclairage est ensuite projeté sur d'autres personnages. Brusquement, la voisine de table de Jacques, Paule, est prise d'un malaise grave. Il la voit « devenir toute blanche » et renverser « la tête en arrière » en « mordant sa langue pour ne pas perdre connaissance », et il aperçoit « le blanc des yeux chavirés » (I, 848). Cette grave attaque de cœur produit chez Jacques un effroi terrible, même si quelques instants après, Paule lui souffle : « C'est fini. [...] Ça vient par crises, c'est des pointes au cœur » (I, 848). Puis on aperçoit encore Daniel qui raconte à Rinette et à maman Juju une histoire de femme adultère; et lorsqu'on s'informe de ce qu'elle est devenue, il répond : « On a dit qu'elle s'était tuée. Lui, il affirme qu'elle était tuberculeuse » (I, 850). Et enfin, il y a Jacques qui ne cesse d'être torturé par la crainte d'avoir attiré la mort sur son frère. Comme Antoine, qui devait rejoindre le groupe chez Packmell n'est pas venu, Jacques ne peut se défendre de la pensée qu'un malheur lui est arrivé parce que le matin même il avait un instant souhaité la mort de son frère pour pouvoir porter un costume de deuil. « C'est moi qui ai porté malheur à Antoine, » se

répétait-il avec épouvante. « C'est moi... Pour avoir un complet noir, comme le type du carrefour Médicis !... » » (I, 852). Mais en fait, Antoine avait été empêché par l'accident de la petite Dédette. Ainsi, même dans cette maison de plaisir d'où, en principe, l'idée de la mort devrait être absente, elle s'infiltré et s'impose partout, démontrant encore une fois l'omniprésence de la mort dans la vie.

Cependant, dans la plupart des cas, l'entrelacement de ces thèmes d'amour et de mort se présente en sens inverse. C'est lorsque les personnages sont en contact direct avec la mort d'un proche ou d'un ami, qu'ils cherchent un apaisement dans l'acte charnel. La fréquence des cas d'évasion dans la sexualité pour fuir la confrontation avec la mort met en évidence l'importance de ce thème dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, et semble être l'expression d'une certaine philosophie de la vie. L'acte sexuel étant l'acte de la vie par excellence, les personnages s'y abandonnent, comme à une tentative de désavouer, de nier la mort. D'autre part, puisque la satisfaction physique procure un bonheur à l'homme, il paraît compréhensible qu'un esprit rationaliste, préoccupé par la destruction de l'être, l'oppose à la laideur et à l'horreur de la mort.

CHAPITRE V

La méditation

« Est-ce le tête-à-tête [...] avec la mort qui force à réfléchir les esprits les moins contemplatifs ? » (II, 987)

Parmi les réactions des personnages de Roger Martin du Gard devant la mort d'autrui, la méditation prend relativement peu de place. L'auteur qui, comme Antoine, n'est pas particulièrement attiré par la spéculation métaphysique, préfère montrer l'attitude des personnages de façon plus indirecte, à travers leur comportement. Certes, l'œuvre ne manque pas d'exemples d'une brève réflexion lors de la mort d'un être proche, mais le plus souvent ces interrogations subites ne mènent à aucune conclusion. Elles trahissent avant tout une prise de conscience, un trouble devant l'existence et la menace de la mort, une peur qui est plus forte que tout effort de pénétrer le mystère. Ce n'est qu'au contact de leur propre mort que le besoin de comprendre se fait plus urgent, comme chez les deux personnages confrontés longtemps à l'avance avec leur mort, Antoine Thibault et Jean Barois.

C'est encore chez Jacques, qui a été fasciné et envoûté par le phénomène de la mort dès sa jeunesse, que la mort d'autrui, et notamment celle de son père, provoque le plus de réflexions; ainsi, lorsqu'il est frappé par « l'arrêt de la pensée » (I, 1307), ou par les manifestations physiques de la mort, telle que l'ouverture progressive de la bouche. Mais, comme chez les autres personnages, ses pensées se tournent ensuite assez rapidement vers le défunt lui-même et vers ce qu'il a été, — bien que son image semble se modifier très vite, car en se recueillant sur la tombe d'Oscar Thibault, Jacques voit déjà son père « tendre, généreux, compréhensif » et regrette de n'avoir pas été « le fils irréprochable de ce père affectueux » (I, 1367).

En effet, la mort permet souvent de mieux voir et juger un homme, de mieux le comprendre puisqu'elle « arrête enfin les contours » (I, 1357). Pour cette raison sans doute, c'est avant tout

une méditation sur l'Être humain et sur la vie que la mort d'autrui engendre, comme chez Antoine par exemple :

« Il sentait bien qu'il n'avait pas fini de réfléchir à la vie, au caractère de son père, et qu'il trouverait, longtemps encore, dans cette méditation, l'occasion d'un retour sur soi, plein d'enseignement et d'attrait. » (I, 1357)

Mais le spectacle de la mort, rappelant à l'homme qu'il doit, lui aussi mourir un jour, l'amène souvent à des réflexions sur sa propre fin. Déjà dans *Jean Barois*, le jeune homme, arrivant au chevet de son père agonisant, établit spontanément une relation entre la mort de sa grand-mère, celle de son père maintenant, dans cette même maison, et la sienne plus tard encore; et il est ému à la pensée qu'un jour les gens diront : « Jean habitait, vivait... » (I, 253). Ce rapprochement peut parfois s'effectuer en relation avec le phénomène de la mort lui-même, comme chez Jacques qui se dit devant le cadavre de son père qu'« un jour, lui aussi, il serait délivré du tourment de penser » (I, 1307); ou se placer sur un plan plus humain, comme chez Antoine qui, en regardant tous les gens qui sont venus rendre un dernier hommage à son père et en établissant sans doute inconsciemment une relation avec son propre enterrement, pense, avec dépit, que lui non plus n'a pas un seul ami. Ainsi, la méditation devant la mort d'autrui dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, ne suit pas une voie déterminée, mais se présente sous des formes multiples selon le caractère et les préoccupations particulières des personnages.

Ce n'est pas uniquement la confrontation avec une mort particulière qui entraîne les personnages à la réflexion, mais aussi la prise de conscience de la multitude de morts anonymes au cours des combats. Symbole de la mort par excellence, la guerre, qui est un phénomène collectif, mène moins souvent à une méditation précise que la mort d'un individu. Son influence sur les personnages se traduit plutôt par un changement de toute l'attitude de l'homme devant la vie et devant ses semblables. La menace de la guerre, et ensuite la guerre elle-même, ont fait opérer à Antoine un véritable retour sur lui-même et l'ont porté, peut-être pour la première fois, vers autrui. Avant le début des hostilités déjà, en voyant Simon de Bataincourt venir vers lui dans un élan de confiance, il avait pris conscience de sa fausseté et de son égoïsme passés, et éprouvé le désir de changer : « Dans un mois, nous serons peut-être tués, tous les deux. Que pèse tout le reste, auprès de ça ?... » (II, 481). La méditation occasionnée par la guerre l'a changé à un tel degré que l'on a parfois du mal à croire que l'Antoine d'avant-guerre est le même que celui de *l'Épilogue*.

La plupart des personnages repoussent instinctivement toute spéculation générale, comme Antoine qui, à la vue de M. Thibault sur son lit de mort, s'interroge sur ce que représente la mort, la

façon dont la vie quitte le corps, ce que signifie le néant, les possibilités de survie; puis il refuse de répondre à ces questions suscitées par la vue d'un mort, car il ne croit pas qu'il soit possible de parvenir à une solution qui ait la valeur d'une réponse non conditionnée par la vue d'un cadavre.

Le seul domaine dans lequel certains personnages arrivent à des conclusions cohérentes devant la mort d'autrui est celui de la religion. Ce qui frappe cependant chez les prêtres catholiques, c'est qu'ils n'ont pas, en général, d'opinion propre, mais se retranchent derrière la doctrine enseignée par l'Eglise. Tous les arguments de l'abbé Lévy devant Barois mourant, et ceux de l'abbé Vécard au moment de la mort de M. Thibault, sont fondés sur la nécessité de la religion et de Dieu à l'heure de la mort pour faciliter le passage, l'accession à un état supérieur plein de promesses où le mourant est accueilli par un Dieu personnel, afin de vivre une vie nouvelle et meilleure. C'est l'argument qu'utilise l'abbé Vécard après la mort de M. Thibault pour tenter de ramener Antoine à la foi.

« Il y a des heures dans la vie, où l'on ne peut se passer de Dieu. Il y en a une, entre toutes, terrible : la dernière... ».

« Vous représentez-vous ce que cela peut être que d'arriver au bord de l'éternité sans croire en Dieu, sans apercevoir, sur l'autre rive, ce Père tout-puissant et miséricordieux qui vous tend les bras ? de mourir dans le noir total, sans la moindre lueur d'espérance ? » (I, 1393)

Cependant, l'abbé Vécard ne cherche jamais à définir davantage cette autre vie. Il se borne à des formules vagues, axées essentiellement sur la joie d'entrer dans un lieu où la soif du bonheur, commune à tous les hommes, sera enfin étanchée; une existence enviable où toutes les injustices de la terre seront abolies; où il n'y aura plus d'épreuves, mais un bonheur sans fin :

« la mort d'un chrétien, c'est une perspective radieuse ! C'est la paix, la paix du repos, la paix du repos éternel. [...] Mourir, c'est renaitre ! Mourir, c'est ressusciter à la Vie Nouvelle, dans la Connaissance totale, dans la Béatitude des élus. » (I, 1264)

Pour accéder à cet état de quiétude, il suffit au mourant — selon la doctrine de l'Eglise telle qu'elle est professée par l'abbé Vécard — de croire loyalement qu'il va rejoindre son Sauveur, pour que les fautes de toute sa vie soient effacées (I, 1262).

Mais l'abbé Vécard est loin d'assumer avec enthousiasme sa tâche d'assister les mourants. Lorsqu'il se voit dans l'obligation de le faire, il s'en remet complètement aux formules de l'Eglise, ne les discute d'aucune manière, et semble même surpris de leur efficacité :

« Il fallait qu'elles fussent par elles-mêmes bien efficaces, ces parotes sacrées, il fallait qu'après des siècles d'expérience elles

fussent strictement appropriées aux tranches de l'agonie, pour agir si vite, si directement, sur tant d'effroi, sur une telle rébellion. » (I, 1262)

L'attitude de l'abbé Lévy s'apparente beaucoup à celle de l'abbé Vécard. Sans être très convaincu, il se voit obligé d'user des formules de l'Eglise pour apporter à Barois mourant le Dieu qu'il cherche, et s'étonne lui aussi du pouvoir des mots qu'il prononce : « chaque fois que je le revois, je suis stupéfait du résultat inespéré de mes froides paroles » (I, 540). C'est l'efficacité évidente des formules de l'Eglise qui opère chez Lévy un retour à la foi catholique dont il s'était progressivement éloigné depuis une dizaine d'années. Il aboutit à la conclusion que la religion seule peut contrebalancer la peur de l'homme devant la mort.

« Comme elle est belle la religion qui apporte un remède à de pareilles souffrances ! Elle seule peut donner le courage de vivre et de mourir, elle qui transforme l'effroi du mystère en une attraction sublime... La plupart d'entre nous ont bien davantage besoin de paix intérieure que de vérité ; la religion leur est une autre nourriture que la science. [...] Non, je ne quitterai pas l'Eglise. Je ne la perdrai pas. [...] J'étais insensé ! [...] L'efficacité morale de la foi reste pour moi intacte. » (I, 543-44)

Le faible pouvoir de conviction de ce raisonnement trahit le parti pris de Martin du Gard en face de la religion ; ce parti pris se manifeste également dans ce que le caractère du pasteur Gregory a d'excessif, malgré la vivacité de sa foi inébranlable.

Les réactions de Gregory devant la mort d'autrui constituent un cas particulier, et même un cas extrême, car il n'hésite pas à nier l'existence de la mort et à ne parler que de « l'illusion mortelle » (II, 872). Cette attitude apparaît déjà lors de son intervention au moment de la méningite de Jenny, qu'il parvient à ramener à la vie, après avoir guidé Madame de Fontanin vers la soumission complète à la Volonté de Dieu, et avoir puisé sa force dans sa foi. Plus tard, même les massacres de la guerre ne pourront ébranler sa conviction que « la mort n'existe pas ! » (II, 874). Pour lui, elle n'est que le passage d'un état visible à l'état véritable, et n'existe que dans l'esprit de l'homme. Tel est le sens de son étonnante et brève oraison funèbre à l'enterrement de Jérôme de Fontanin, où il dit notamment :

« Tu as quitté le champ de la visibilité, mais ce qui a disparu pour nos yeux de matière, c'était seulement l'illusoire forme de la matière détestable ! Aujourd'hui tu resplendis, appelé auprès de Christ pour le grand glorieux Service ! » (II, 294)

Les convictions du pasteur Gregory se retrouvent, sous une forme plus nuancée et moins frappante, dans les réflexions de Madame de Fontanin devant le cercueil de son mari. Cette médita-

tion, loin de témoigner de l'inquiétude des interrogations furtives d'Antoine et de Jacques, n'est pas seulement la réflexion la plus cohérente provoquée par la mort d'autrui; elle est aussi, avec la conception de Luce, l'un des rares exemples dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, d'une attitude de calme et de confiance authentique devant la mort.

Thérèse de Fontanin était encore jeune fille lorsqu'elle avait vu mourir son père; et devant la dépouille, « elle n'avait connu aucun sentiment d'horreur », et « n'avait pas un instant douté [de] la présence spirituelle de ce guide, qu'elle vénérât » (II, 255). Plus tard, la méningite de Jenny lui avait permis de mesurer la profondeur de sa foi, lorsque, après avoir d'abord spontanément protesté contre cette mort apparemment inévitable, elle était parvenue à une acceptation complète de l'arrêt de Dieu. De même, devant le cadavre de son mari, ses convictions profondes demeurent inébranlables. La mort de Jérôme ne constitue pas pour elle une fin, mais une transformation; et devant la bière, la pensée de ce renouvellement perpétuel produit en elle une « exaltation mystique », semblable à celle qui l'envahissait « chaque automne, lorsqu'elle voyait, dans son jardin de Maisons, les feuilles qu'elle avait vues poindre au printemps, se détacher, une à une, à leur heure, sans que leur arrachement compromît en rien la force secrète du tronc ou résidait la sève, où se perpétuait l'Élan vital » (II, 256). En considérant la mort sous cet angle, Madame de Fontanin a trouvé le calme et la sérénité : « Devant la mort, elle n'éprouvait aucun effroi » (II, 255). La disparition de Jérôme n'était rien d'autre que « cet inéluctable retour aux germinations éternelles » (II, 256); l'une de ces « nécessités supérieures » voulues par le « Plan divin » (II, 192); une manifestation de Sa volonté à laquelle il faut se soumettre.

La plupart des personnages de Martin du Gard, tout comme leur créateur, ne peuvent pas accéder à l'attitude confiante de Madame de Fontanin; il est notable, cependant, qu'ils acceptent tous la mort des autres comme un phénomène inéluctable. Aucun d'eux ne se révolte, comme le fait par exemple le docteur Rieux dans *La Peste* devant la vue de l'agonie atroce d'un enfant, dont les souffrances font penser à la mort de l'enfant du docteur Héquet. Rieux s'insurge contre tant de souffrance inutile et condamne la création : « Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où les enfants sont torturés. » (1). Dans *Les Thibault*, même les parents Héquet, si durement éprouvés, souffrent sans la moindre révolte, et le chagrin de Nicole qui, de plus, accouche d'un enfant mort-né, ne la conduit qu'à une attitude résignée pour le reste de sa vie : « Tout m'est tellement égal ! » (II, 261). « Je ne me plains pas. C'est la vie; voilà tout » (II, 262). L'univers de Martin du

(1) Albert Camus : *La Peste*, p. 238.

Gard, étant un univers foncièrement athée ou agnostique, la tentation de rendre responsable de tous les maux de la terre un Dieu en qui il ne croit pas, ne lui vient même pas à l'esprit. L'attitude d'Antoine devant la petite Hèquet est caractéristique de ce point de vue : jamais il ne met en cause la nature. Comme le dit Alfred Grosser, « Il réagit en médecin qui est impuissant dans ce cas, mais dont l'optimisme fondamental n'est pas atteint. » (2). Antoine, comme son auteur, refuse d'adopter un point de vue métaphysique pour trouver une explication au phénomène de la mort.

Chez les personnages de Roger Martin du Gard, la mort des autres provoque ainsi des réactions très diverses. Vue de loin, elle est habituellement enregistrée avec une indifférence totale, alors qu'en face de la mort d'un proche, les sentiments se précisent : du côté négatif par un soulagement, et du côté positif par un resserrement des liens affectifs avec le mort ou avec les survivants. Ce qui frappe, dans l'attitude des personnages devant la mort d'autrui, c'est que la recherche d'une satisfaction sexuelle semble prendre au moins autant de place que la méditation. Cela pourrait peut-être s'expliquer par l'intérêt que porte l'auteur aux réactions instinctives et biologiques de l'homme et le peu d'attrait qu'exerce sur lui l'exploration de la pensée humaine aux prises avec le mystère. Il faut aussi souligner que les différentes attitudes étudiées ne s'excluent pas mutuellement et que, la plupart du temps, — dans le roman, comme dans la vie que Roger Martin du Gard observe — elles coexistent chez un même personnage à propos d'une même mort.

Cependant, lorsque l'homme est placé devant le terme de sa propre vie — qu'il soit proche ou encore lointain —, ses réactions prennent une toute autre dimension, car il envisage alors la mort comme s'il se trouvait en contact avec elle pour la première fois.

(2) Alfred Grosser : « Une morale sans métaphysique ». (*Esprit*, octobre 1958, p. 529.)

CINQUIÈME PARTIE

L'expérience personnelle de la mort

« La sensation de la mort, c'est évidemment la seule qui nous soit *totalément* nouvelle : personne n'a, dans son hérédité, la moindre expérience de ça... » (I, 451-52)

L'expérience de la mort des autres fournit à l'homme la certitude qu'il mourra un jour, comme elle peut aussi, dans certains cas, le sensibiliser au problème de la mort; mais elle ne peut pas lui enseigner ce qu'est véritablement la mort, et encore moins ce que sera sa propre mort. Seule l'expérience personnelle de la mort est capable d'apporter à un être la connaissance exacte de cet instant ultime de la vie.

Le vieillissement peut être considéré comme un aspect particulier de la mort puisqu'il représente, dans le cycle d'une vie normale, le dernier palier auquel l'homme doit inexorablement accéder avant de disparaître, et qui prépare directement la mort. Si le vieillard a très nettement conscience de la proximité de sa fin, il ne redoute en général plus autant la mort que pendant la jeunesse ou la maturité. Ses craintes sont plutôt d'ordre moral : l'incapacité de demeurer lui-même devant la diminution, et la peur de capituler, de manquer finalement de dignité, au moment de la mort.

Ce n'est que lorsque l'homme se trouve véritablement confronté avec sa fin que toutes les appréhensions réapparaissent, et Martin du Gard les analyse dans leurs moindres détails. La crainte de la douleur sous toutes ses formes conduit l'écrivain à étudier plus particulièrement deux formes de morts provoquées sciemment pour échapper à la souffrance : le suicide et l'euthanasie.

Comme leur auteur, les personnages de Roger Martin du Gard ont avant tout peur d'être anéantis par la mort et de sombrer dans l'oubli; et même ceux qui croient en une survie de l'âme ne peuvent pas s'empêcher d'agir aussi dans le temporel pour mettre quelque chose à l'abri de la mort. Ainsi, tout au cours de leur vie, de nombreux personnages, et les trois Thibault en particulier, cherchent à laisser une trace de leur passage terrestre pour que l'être qu'ils ont été ne s'efface pas entièrement.

CHAPITRE PREMIER

L'avant-mort : le vieillissement

« Le thème du « vieillissement » m'a toujours obsédé; il a tenu une grande place dans la plupart de mes livres. »

(R.M.G. : *Souvenirs*, p. LIV.)

Le dépérissement de l'homme est un phénomène auquel Roger Martin du Gard a accordé beaucoup d'importance dans son œuvre — ne serait-ce que par la longue étude consacrée au vieillissement de Barois. Tout comme la peur de la mort, « l'horreur panique du vieillissement » (1) a d'abord été une obsession personnelle de l'écrivain avant de trouver son expression dans l'œuvre. Il a affirmé plus d'une fois qu'il ne craignait pas tant la mort elle-même que les épreuves et les souffrances qui marquent très souvent l'ultime étape de la vie humaine.

« Ce n'est pas la fin, le « retour aux germinations éternelles » qui est cause d'anxiété : non, c'est uniquement le chemin qui y mène, ce bout de chemin de la vie, ce bout rocailleux, plein de fondrières, semé d'épreuves multiples; et qu'il faut fatalement parcourir, dans un vieillissement normal, avant d'aboutir enfin au trou d'oubli... » (2)

Les ravages du temps chez l'être humain n'apparaissent pas d'un seul coup mais s'étalent généralement sur de nombreuses années et sont comme une anticipation partielle de la mort. Comme le dit Buffon : « la vie commence à s'éteindre longtemps avant qu'elle s'éteigne entièrement » (3). Les manifestations les plus évi-

(1) Lettre de R. M. G. à Jean Morand, 1953, dans « *Entre la littérature et la vie* ». (*Les Lettres Nouvelles*, novembre 1953, p. 513.)

(2) *Ibid.*

(3) Buffon : *Histoire naturelle de l'Homme*. (*Œuvres complètes*, tome XIII, p. 197.) (Cette phrase est citée par R. M. G. dans ses *Souvenirs*, p. cxlii.)

dentes du vieillissement sont celles qui altèrent l'apparence physique et évoquent insidieusement l'idée de la décomposition finale : la colonne vertébrale se voûte, la marche devient lente et pénible, le regard s'éteint, les yeux larmoient, la surdité apparaît et les cheveux blanchissent.

Roger Martin du Gard utilise souvent l'image du dos courbé, comme s'il voulait souligner l'impuissance de l'homme devant la sénescence et la mort par cette perte de contrôle de sa tenue; ainsi, il décrit la vieille servante Léopoldine, d'*Un Taciturne*, « courbée en deux et marchant un peu de biais comme certaines très vieilles gens » (II, 1247). Le même trait se retrouve non seulement chez les personnages marqués par de nombreuses années de labeur, telle la vieille Belge, « cassée à angle droit » (II, 1053), mais aussi chez ceux qui n'étaient pas astreints à un travail physique : la gouvernante des Thibault, Mlle de Waize, « toute bossue dans sa canisole », et le docteur Philip, vieilli, à la fin de la guerre de 1914 :

« Les épaules de Philip s'étaient voûtées, et son long corps était plus mal affermi que jamais sur ses jambes. Les sourcils broussailloux, la barbe de chèvre, étaient devenus tout à fait blancs. » (II, 884)

Martin du Gard semble vouloir peindre surtout les diminutions physiques qui, en forçant l'homme à abandonner ses anciennes activités, préfigurent cruellement l'immobilité de la mort. Mme Daigne, dans *Vieille France*, se lève avec peine à cause de ses varices (II, 1034), de même que la vieille Jeanne, l'ancienne bonne des Thibault (I, 1107). Mme Massot est atteinte de surdité, et comme « elle ne dort presque plus », — autre caractéristique des vieillards — elle passe le plus clair de ses jours et de ses nuits à tricoter, « enfermée dans sa chambre » (II, 1046). Les époux belges sont tellement amoindris qu'« il leur faut plusieurs heures pour être levés tous les deux » (II, 1053). Martin du Gard résume tout l'aspect humiliant que peut revêtir l'extrême affaiblissement de la vieillesse par ce détail pathétique à propos du vieux Belge : « il ne peut même plus faire ses besoins tout seul » (II, 1054). Le vieillissement apparaît très souvent chez Roger Martin du Gard comme un retour à l'enfance.

Dans les descriptions de visages âgés, très fréquentes dans l'œuvre, on retrouve presque toujours les mêmes caractéristiques : la peau devient jaunâtre, rugueuse et fripée, « comme du parchemin mouillé qu'on a laissé au soleil » (II, 1115), de légères poches se forment sous les yeux, telles des « boursoufflures mauves » (II, 802), les joues s'aplatissent comme si elles étaient « vidées de leur chair » (I, 457). Le visage de Mme Barois, la grand-mère de Jean, réunit peut-être de la façon la plus concise tous les signes de la fuite inexorable d'une ancienne vigueur :

« la peau est jaune; des ombres soulignent la bouffissure des yeux, la chute des joues, le gonflement des lèvres, le fanon. » (I, 209)

Les dégradations physiques ne sont cependant pas les plus graves, à moins qu'elles n'entraînent un affaiblissement extrême ou des souffrances — comme dans le cas des deux Belges. L'épreuve la plus affligeante du vieillissement semble se situer, pour Martin du Gard, à un niveau moral. Il ne craint rien tant que l'engourdissement intellectuel, les changements psychologiques qui affectent le caractère, les rappels constants que le cap est définitivement franchi, et que cet affaiblissement ne peut qu'empirer pour aboutir finalement à la mort.

Comme l'auteur, les personnages imaginent les problèmes du vieillissement bien avant qu'ils ne se posent réellement. En prenant conscience de la mort imminente du père Thibault, M. Charles se voit déjà privé d'emploi et dépourvu de moyens de subsistance. Il affirme cependant ne pas avoir peur de la mort : « Ah c'est la vie qui m'effraie, moi ! Vieillir, voilà ! » (I, 1139). Mlle de Waize, toujours discrète et effacée, craint de devenir un poids pour les autres. Seule une place à l'Asile de l'Age mûr la libérerait de ce souci : « A soixante et des, tu comprends, Antoine, je ne veux pas être à charge » (II, 766). Pour le chef de gare de Maupeyrou, la retraite tant redoutée équivaut à la vieillesse solitaire, dont il essaie de se défendre par un geste encore jamais osé : la recherche d'une épouse au moyen d'une annonce dans le journal. Même Nicole Héquet, pourtant jeune encore, imagine avec frayeur et résignation ce que sera la solitude de sa vieillesse, sans enfants : « C'est l'avenir qui me fait peur [...] Quand il [son mari] n'exercera plus ? [...] Qu'est-ce que nous deviendrons, quand nous serons un vieux ménage, et qu'il faudra bien rester l'un en face de l'autre, des soirées entières, au coin du feu ? » (II, 262).

Pour ne pas se voir vieillir, certains personnages essaient de recréer l'illusion d'une atmosphère de jeunesse en recherchant la compagnie des jeunes. C'est le cas de Jérôme de Fontanin et du professeur Jalicourt. « J'aime beaucoup les jeunes gens. Ils m'aident à ne pas vieillir par trop vite » (I, 1168), dira ce dernier; tandis que l'auteur constate, au sujet du premier : « Quelle attraction tout être jeune exerçait sur lui » (I, 985). Mais cette méthode s'avère provisoire et fallacieuse. Au contact des excentricités et des opinions forcément différentes d'une jeunesse active et passionnée, ces hommes finissent par ne plus voir clair ou par ressentir amèrement leur propre incapacité d'emboîter le pas. Jalicourt doit admettre : « Je ne comprends plus ce qui est très nouveau... il faut se faire une raison. On se fige... » (I, 1171); tandis que chez M. de Fontanin, l'ardeur au jeu de ses enfants, l'aisance et la sou-

plesse de leurs mouvements, le font souffrir au plus profond de lui-même :

« Comparant sa démarche engourdie, son souffle hâtif, ses efforts pour être encore alerte, aux foulées élastiques de son fils, il quitta brusquement le bras de celui-ci, et ne put retenir un cri d'envie :

— « Que je voudrais avoir tes vingt ans, mon petit ! » .
(I, 985)

Ainsi, cette tentative d'oublier son propre vieillissement se solde finalement par un échec, et ne fait qu'inviver les souffrances de l'homme âgé en lui faisant prendre conscience plus nettement de ses possibilités réduites.

Contrairement à ceux qui, comme M. de Fontanin, avaient tiré leur fierté de la beauté et de la vitalité de leur corps, les intellectuels acceptent plus facilement l'engourdissement, voire la déchéance physique, mais souffrent d'être atteints dans ce qui importait le plus à leurs yeux : la faculté de comprendre et de se mettre au niveau d'interlocuteurs très divers. Barois en est l'exemple le plus frappant : « ce sont les jeunes qui donnent le ton maintenant. Moi je suis vieux, déhordé et suspect... » (I, 520-21). Il ressent un amoindrissement évident de ses facultés intellectuelles comme un drame et une injustice du sort : « Ah, les jeunes ont vile fait de vous désarçonner ! » (I, 535). Dans son *Discours de Stockholm*, Roger Martin du Gard a d'ailleurs avoué son inquiétude personnelle devant cet aspect particulier du vieillissement :

« Quand j'ai écrit ces pages-là, j'avais d'avance pressenti ce que c'était que de vieillir, que de se sentir abandonné peu à peu par ce flot qui vous a porté, ce flot qu'on avait naïvement confondu avec soi-même, et qui, soudain, vous dépose et vous dépasse. » (4)

Le vieillissement de Barois constitue à bien des égards une prémonition de celui de Roger Martin du Gard, mais jamais autant que lorsque le romancier écrira : « je me sens dans tous les domaines, *dépassé* par mon temps » (5).

Si la faculté d'assimiler des idées nouvelles ou de mémoriser des faits récents décroît, les souvenirs de jeunesse revivent intensément. Barois constate : « par moments, j'ai l'impression que la part des souvenirs est plus importante que celle des acquisitions nouvelles » (I, 464). M. Thibault illustre merveilleusement cet effet du vieillissement, accentué chez lui par la maladie :

(4) R. M. G. : Conférence sur *Jean Barois* prononcée à Stockholm, en décembre 1937. (O.R.T.F., LP 36 078.)

(5) Lettre de R. M. G. à Gide, 10 août 1947. (*Correspondance I*, p. 376.)

« il arrivait souvent au vieillard [...] d'évoquer ainsi des détails insignifiants d'autrefois qui, dans sa mémoire dépeuplée, s'amplifiaient soudain, comme un son dans les volutes d'un coquillage. » (I, 1155)

Il n'est pas toujours facile de distinguer dans ce processus déclenché par les modifications physiologiques de la sénescence, le rôle joué par le regret de temps plus heureux, par la nostalgie de l'âge d'or. Ce regret est prépondérant chez les personnages encore éloignés du vieillissement proprement dit, comme Nicole Hécquet qui constate déjà : « C'est curieux comme en vieillissant, je me rattache à tout le passé... » (II, 263); mais il arrive également qu'un vieillard se renferme sur lui-même et ne semble plus s'intéresser qu'à son moi passé; il devient alors « un vieux qui ne sait plus que tourner dans son cercle ! » (I, 464). Luce l'explique admirablement à Barois :

« Vous vous laissez dominer par votre moi. C'est fréquent lorsqu'on vieillit : la personnalité devient plus précise, plus pesante; on est moins sollicité par l'extérieur, on concentre ses facultés sur soi... » (I, 523)

Ce narcissisme sénile conduit à des résultats souvent néfastes. L'égoïsme engendre à son tour l'indifférence, le désabusement et l'engourdissement progressif des facultés émotives. « Les vieux, presque tous, finissent par savoir que « rien ne vaut la peine »... » (II, 1300), déclare Armand dans *Un Taciturne*. Barois se désintéresse de tout ce qui ne le touche plus « à l'endroit où [il] souffre... » (I, 525). Si Mme de Fontanin n'est pas atteinte d'un désenchantement aussi général, elle n'en a pas moins perdu, à la fin de la guerre, toute la sensibilité et l'ouverture d'esprit qui la caractérisaient au temps de la fugue de Jacques et de Daniel. « On dirait qu'elle n'est plus capable d'être émue », remarque Jenny. Son métier d'infirmière de guerre n'est pas seul en cause; il n'a fait qu'accélérer, chez elle, une évolution à laquelle le vieillissement la prédisposait. Pour Martin du Gard, ce changement psychique apparaît comme une conséquence inévitable de la sénescence de l'organisme, dont il fera lui-même l'expérience jusqu'à un certain point pendant sa vieillesse. Quelques années avant sa mort, l'écrivain notait qu'il aurait aimé décrire dans *Marise* « cet apaisement, teinté d'indifférence sinon de sécheresse, [...] cet âge où tout ce qui passionne les vivants n'éveille plus d'écho dans la sensibilité assoupie » (6). Denis Boak fait remarquer pertinemment que Roger Martin du Gard pensait certainement autant à lui-même qu'à Marise en écrivant ces lignes (7).

(6) R. M. G. : *Souvenirs*, p. IIV.

(7) Denis Boak : *Roger Martin du Gard*, p. 21.

L'engourdissement de la sensibilité n'est cependant qu'une des conséquences du vieillissement psychologique, qui se répercutent sur le plan moral. L'affaiblissement de l'intelligence est plus spectaculaire et plus inquiétant encore. Il se manifeste parfois par des tics et des idées fixes qui augmentent en fréquence et en intensité, comme chez M. Chasle. De certains tics, dans les gestes et expressions, ce dernier glisse insensiblement vers l'idée fixe d'« un petit capital » à la mort de M. Thibault, et l'obsession de trouver un Asile avec « une vraie cave », à la fin de la guerre. « Les nuits de cave, Monsieur Antoine, en ces temps, voyez-vous, c'est encore le meilleur ! » (II, 781). Barois a lui-même conscience que son « cerveau [...] fléchit » (I, 526). Mais la réalité est pire encore que ce qu'il ressent, puisque Luce constate plus tard à son sujet : « Il est méconnaissable... Il ne reste plus rien de son intelligence » (I, 549). L'écart entre le jugement du vieillard sur son état et celui porté par autrui, augmente à mesure que les facultés de compréhension non seulement s'amoindrissent, mais encore sont déformées pathologiquement. Le vieux Pâquaux de *Vieille France* qui, au dire de son fils, « n'a plus sa tête » (II, 1084), et Mlle de Waize qui, persuadée que les sœurs de l'Asile cherchent à l'empoisonner, s'abstient de boire pendant de longues périodes, apparaissent comme les cas les plus représentatifs de cette forme de dégradation, visible également chez M. Thibault malade. Il est vrai que leur sort, dont ils ne sont pas toujours conscients, peine et effraie surtout leur entourage, et ne revêt pas le même caractère pathétique que celui des impotents restés lucides.

L'épreuve la plus pénible pour l'être humain qui se sent vieillir est cependant la prise de conscience de l'irréversibilité du processus, qui aggrave chacun des aspects du déclin. L'absence de tout espoir d'amélioration, de tout regain de force, la pensée que la dégradation commencée ne peut qu'empirer, distinguent l'attitude du vieillard de celle d'un malade. Roger Martin du Gard notait vers la fin de sa vie : « On vieillit de plus en plus vite comme un cerceau qui dévale la pente » (8). L'impression que rien ne peut mettre un frein à cette dégradation était pour lui l'aspect le plus démoralisant de la vieillesse. Il écrivait encore à Jean Morand : « C'est alors que le « vieillissement » entre dans la phase ténébreuse et que le sentiment de l'irréversible devient asphyxiant... L'impossibilité de s'illusionner... » (9). Jérôme de Fontanin, malgré son âge, en prenait conscience avec le plus grand regret devant le spectacle de la vitalité des jeunes :

« Comme il avait eu honte et horreur de cette lutte quotidienne qu'il lui fallait maintenant mener contre lui-même, contre

(8) Note inédite de R. M. G. (Manuscrit Roger Froment.)

(9) Lettre de R. M. G. à Jean Morand, 1963, dans « *Entre la littérature et la vie* ». (*Les Lettres Nouvelles*, novembre 1958, p. 514.)

les flétrissures, la malpropreté, l'odeur de la vieillesse ! contre tous les signes avant-coureurs de cette décomposition finale, déjà commencée en lui ! (I, 985)

Le moment des « jamais plus » auquel Martin du Gard était si sensible, paralyse aussi ses personnages. Le docteur Philip ressentira nettement cette limite au début de la guerre, en comparant son sort à celui des jeunes mobilisés : « Nous, notre sort est pire encore que le vôtre : parce que, nous, notre vie est bien terminée » (II, 596). D'une façon peut-être encore plus concrète, toutes les tentatives de voyages et d'expériences nouvelles hors de son milieu chez M. des Navières, dans *Vieille France*, se heurtent à la faiblesse de l'âge : « il se sent incapable d'effort. Trop tard. Tout est trop tard » (II, 1097).

Si le plus souvent la volonté de vivre demeure intacte, il arrive néanmoins un temps où certains êtres appellent la mort comme une délivrance. Les maux et les angoisses de la vieillesse peuvent user l'homme au point de provoquer finalement une certaine « fatigue de vivre ». C'est bien le sentiment que Roger Martin du Gard a voulu dépeindre dans « La Salle d'Attente », lorsque le vieillard au terme de sa vie attend le train et souhaite confusément que vienne le moment du grand départ. Le même sentiment existe chez certains personnages de *Vieille France* ; mais Mlle de Waize en est sans doute le cas le plus représentatif. A Gise qui était venue la voir, elle dit sans ambages : « Je veux mourir ! *Ça me fatigue de vivre !* » (II, 779), et lors de sa dernière visite, le seul mot intelligible qu'elle prononça exprime toute la détresse qui accompagnait cette vieillesse diminuée et son impatience d'en avoir bientôt fini avec la vie : « C'est long ! » (II, 780).

Ainsi, le vieillissement apparaît comme une période chargée de difficultés et d'épreuves parce qu'il coïncide le plus souvent avec une diminution physique et morale. Lorsque l'organisme s'use, que la mémoire décline, que l'indifférence envahit l'être et lui enlève l'enthousiasme, le goût du travail, toute curiosité intellectuelle, et que la faculté de compréhension s'étiole, le plaisir de vivre s'amoindrit à son tour, et la crainte de mourir s'atténue. Peut-être la mort apparaît-elle alors comme un phénomène moins brutal, moins tranchant qu'à d'autres époques de la vie, car l'homme ressent les effets de son vieillissement comme autant de morts successives et se lasse de plus en plus de sa vie présente et future.

CHAPITRE II

L'instant de la mort

« La chose la plus pathétique c'est bien ce passage, cette chute insaisissable de la vie au néant. » (I, 956)

Les réactions du mourant

Martin du Gard décrit le plus souvent le destin de ses personnages jusqu'à leur mort, car les réactions de l'homme à l'instant suprême ont toujours exercé sur lui une grande fascination. Hautement conscient du fait que le mourant n'est plus toujours maître de ses réactions, il s'est appliqué à décrire toute une gamme de comportements possibles devant l'imminence du trépas, afin de mieux les connaître; peut-être essayait-il aussi de s'arroger, par là, un certain contrôle de ses propres réflexes au moment fatidique, ou tout au moins d'apaiser sa crainte de la mort en les étudiant à l'avance. Cependant, dans son œuvre, l'écrivain se refuse à toute spéculation sur le passage « insaisissable » de la vie à la mort qu'il qualifie de « X terrible » ou encore de « trou », et dont l'homme ne peut rien savoir avant d'y être soumis à son tour; mais il s'efforce de cerner le mieux possible cet instant, en se faisant l'observateur scrupuleux des dernières réactions des mourants, et en les exposant à travers ses personnages. Ainsi, Martin du Gard pénètre jusqu'aux limites du connaissable, jusqu'aux limites de ce qu'un romancier réaliste peut vivre par l'intermédiaire de ses créations.

La plupart des agonisants chez Martin du Gard réagissent violemment devant l'échéance de leur vie. Lorsqu'ils se savent condamnés, leur première réaction est une révolte instinctive et une tentative de fuite qui témoigne de leur profond attachement à la vie. Ainsi, M. Thibault appelle l'abbé Vécard à son secours et lui demande de faire un miracle : « Empêchez-moi de mourir ! »

(I, 1258). Pour échapper à la peur terrible de ce qui l'attend et qu'il vient d'entrevoir, il lente de s'enfuir. « M. Thibault, la couverture soulevée, voulait s'échapper de ce lit, de cette maison, fuir dans la nuit, fuir l'atroce menace » (I, 1254). L'écrivain prête ici à son personnage un comportement qu'il avait observé et examiné dans la réalité (1). Le même sentiment fondamental se retrouve fréquemment dans l'œuvre, mais il est toujours nuancé en fonction du caractère du personnage et des circonstances dans lesquelles apparaît la menace d'une fin toute proche. Antoine, après avoir reçu le choc de la révélation, songe paradoxalement à fuir son angoisse par le suicide : « S'étendre [...], fermer les yeux... Un soporifique... Dormir... » (II, 905). Par contre, au moment de son accident, Barois réclame, comme M. Thibault, un miracle, en implorant instinctivement la Vierge, — tout comme le jeune Luc d'*Une Vie de saint* demande naïvement à sa mère de le défendre contre la mort : « Maman ! Maman !... j'ai peur... Empêche-moi de mourir, empêche-moi de mourir !... » (2). De même, lorsque Barois est sur le point de mourir, il se cramponne aux personnes qui l'entourent en criant : « Ah, délivrez-moi !... Ne me laissez pas souffrir !... » (I, 356).

C'est d'ailleurs à cause de la crainte incontrôlable chez l'homme qui sait devoir quitter la vie, que Roger Martin du Gard croyait à la nécessité de tromper le mourant sur son état afin de lui éviter l'effroyable angoisse de se savoir agonisant. D'après l'écrivain, le médecin devrait prendre les mêmes précautions avec la famille pour lui épargner à la fois l'affliction anticipée et l'obligation de tromper le moribond. Le docteur Mussey cache à Marise la vérité sur l'état de son mari. Philip songe à prescrire un nouveau traitement pour la petite Héquet, « par charité » (I, 1070). Antoine simule constamment devant son père mourant — tout comme l'entourage d'Antoine essaiera de masquer l'inquiétude qu'inspire la gravité de sa maladie. En dehors de son œuvre, Martin du Gard a aussi affirmé bien des fois que l'homme avait le devoir de cacher autant que possible la vérité au mourant, de même qu'à ses

(1) Dans une note datée de février 1925, un mois après la mort de sa mère, R. M. G. avait consigné ses réflexions à ce sujet :

« Le moribond, même mal conscient et délirant, se sent happé, saisi par une étreinte sans merci, et il veut échapper, fuir. Il appelle à l'aide. Maman criait : " Hélène ! Viens ! Aide-moi ! Lève-moi ! Il faut que je m'en aille ! " Et J. Rivière, dans son délire, (me raconte Copeau) disait : " Venez ! Etes-vous tous là ? Prenez un papier, écrivez. Il faut faire ça méthodiquement ! Il faut une voiture cette nuit ! Il faut que je parte immédiatement, sans ça il va être trop tard ! Et alors, si je pars, et si je résiste aux choses, alors, oui, peut-être... " »

(Note inédite de R. M. G. Manuscrit Roger Froment.)

(2) R. M. G. : *Une Vie de saint*, texte inédit. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, Volume XCIV.)

proches (3). Les paroles des docteurs Héquet et Philip semblent renforcer ce point de vue : « On ne peut pas s'empêcher d'espérer l'impossible », constate Héquet (I, 1070), tandis que Philip proclame : « plus l'heure est grave, plus on joue à cache-cache avec soi-même... Heureusement, hein ?... Heureusement... » (I, 1068).

Le besoin d'espérer qu'éprouve le mourant se retrouve aussi sur le plan métaphysique. Ainsi, beaucoup d'autres personnages partagent la peur du « X terrible » dont parle le docteur Philippe Barois (I, 257) et qui l'a amené à se convertir. Il semble exister en chaque homme un besoin instinctif de croire en quelque chose pour faciliter le départ pour la mort; Martin du Gard a conféré à plusieurs de ses personnages cette aspiration à une foi pour mourir, bien que, pour l'écrivain agnostique, cette réaction semble s'apparenter à un besoin d'évasion et correspondre essentiellement à un instinct de conservation chez l'homme. Jean Barois se convertit parce qu'il ne peut se « résigner à ce néant » (I, 522). Luce, pourtant athée, meurt « *en confiance* » (I, 554) et avec la foi « que [ses] efforts vers le bien sont indestructibles » (I, 550). Jacques s'efforce de se leurrer sur l'efficacité de sa mission et espère qu'elle servira d'exemple. Antoine lui-même, ne peut véritablement envisager la mort qu'après avoir découvert que sa vie pouvait se continuer à travers son neveu. L'attitude du *carpe diem* ne résistant pas à l'ultime épreuve, le moribond ressent le besoin d'être soutenu par une idée qui transcende la mort et donne un sens à la vie. Faute d'une religion qui lui permette d'espérer le salut de son âme, il transpose son espoir sur un plan plus général et imagine sa propre utilité dans le rôle d'un chaînon, d'une maille parmi tant d'autres qui constituent l'humanité. La peur de l'inconnu, l'absurdité de la mort en soi, et le fait qu'il y a en chaque homme un besoin d'immortalité le poussent ainsi à rechercher une croyance dans laquelle il puisse placer tout son espoir.

Parallèlement, la vie passée est souvent examinée sous un angle nouveau et en partie reniée, ou du moins critiquée. Ceux qui, comme Barois, se convertissent *in extremis*, sont en quelque sorte des privilégiés : ils peuvent se décharger de leurs fautes passées et en être absents sans avoir à faire souffrir leur entourage par des confidences parfois inopportunes. L'abbé Lévy reconnaît implicitement, chez le mourant, l'existence de ce besoin d'obtenir le pardon de certaines irrégularités de sa vie lorsqu'il dit à Luce :

« ce que vous n'avez pas, vous, c'est un prêtre, un envoyé de Dieu, pour venir se pencher sur votre agonie, et, d'un seul geste

(3) Cf. Lettre de R. M. G. à R. Froment (mentionnée plus haut, p. 77) et l'attitude de R. M. G. lui-même au chevet de sa mère mourante (plus haut, p. 34).

d'absolution, effacer jusqu'au souvenir de ce que vous avez fait de pire !... » (I, 552)

Mais tous les mourants ne se contentent pas de cette confession à un représentant de l'Eglise; M. Thibault, avant d'avoir « honte » de « son existence d'homme de bien » dans sa confession à l'abbé Vécard (I, 1260), avait déjà renié et regretté une partie de son existence devant Antoine (I, 1153). Le jeune médecin lui-même se sent incapable de tenir secrètes certaines aventures de sa vie de jeune homme et s'en libère en les consignand dans son *Journal* (4). Roger Martin du Gard était convaincu de l'authenticité de cette attitude scrupuleuse du mourant envers sa vie passée, car il en parle à plusieurs reprises dans ses notes préparatoires aux *Thibault*; il prévoyait de faire adopter cette attitude à l'un ou à l'autre de ses personnages. De même, dans une note datant des dernières années de sa vie, il se réfère à une maxime de Vauvenargues qui, lui aussi, avait observé le même phénomène, et le romancier décide de procéder à un examen objectif de sa vie au moment de sa vieillesse (5). C'est sans doute par le jeu d'un réflexe semblable qu'Antoine est tenté de trahir un secret qu'il a retrouvé avec tant de peine dans sa mémoire et dont il pense être le seul dépositaire. Jacques aussi, en imaginant sa mort avant son raid, est torturé pendant quelques instants à l'idée que son frère ne saura jamais pourquoi et comment il est mort. Il souffre de devoir mourir en emportant ce secret. Au seuil de la mort, l'agonisant semble atteindre à une certaine consolation non seulement en se confessant, mais encore en recherchant la compréhension d'autrui, sinon celle de Dieu.

L'irruption du passé dans la conscience est un phénomène déjà caractéristique du vieillissement, mais il s'accroît à l'approche de la mort, et ceci indépendamment de l'âge du moribond. Il s'agit d'un processus essentiellement physiologique, puisque le mourant ne semble avoir aucun contrôle sur les images anciennes restituées par la mémoire. M. Thibault est submergé par les souvenirs, et tout particulièrement par ceux qui remontent à son enfance : « C'était seulement les plus anciennes périodes du passé que, maintenant, il parvenait à évoquer » (I, 1260). Jacques aussi, pendant son vol tragique, est envahi de souvenirs lointains : « Brusquement, il se revoit enfant. Son père... Antoine et Gise... Daniel... » (II, 728). Devant la prolifération de ses réminiscences, Antoine s'interroge sur la proximité de sa fin : « Est-ce un symp-

(4) Dans le plan original des *Thibault*, Antoine, près de la mort, ne pouvant supporter de garder plus longtemps pour lui-même le secret de ses égarements de jeunesse, raconte tout à Jenny, sa femme, par faiblesse puisqu'il sait que cela la fera souffrir. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, Volume XIV.)

(5) Il s'agit de la maxime 136. (Cf. Note inédite de R. M. G. Manuscrit Roger Froment.)

tôme d'affaiblissement, cette emprise des souvenirs ? Quand je vivais, je ne me souvenais pas » (II, 967). Certes, Antoine est moins affirmatif que le Perken de Malraux qui constate : « Si je me souviens [...] c'est que je vais mourir... » (6), mais à tous les personnages dont l'agonie est décrite de façon détaillée, Martin du Gard fait, lui aussi, ressentir le lien direct existant entre les souvenirs et la mort, et ce phénomène curieux que, plus la mort est proche, plus les souvenirs sont anciens. C'est comme si « l'anneau [allait] se boucler », selon l'expression de Barois, et que la fin de la vie rejoignait le début.

Souvent, la toute-puissance des souvenirs ne représente qu'un des aspects d'une perte de contrôle plus générale de l'activité de l'esprit. L'écrivain avait inclus dans son fichier une citation de Dugard sur la mort d'Emerson, concernant ce phénomène :

« Peu à peu, il parut s'absorber dans une espèce de rêve. Non seulement le rapport des idées entre elles lui échappait, mais les mots qui désignent la réalité concrète s'effaçaient de sa mémoire. Le monde extérieur disparaissait de sa pensée. « Il me semble que je me perds moi-même », disait-il à un ami. » (7)

Parmi les mourants de Roger Martin du Gard, certains sont aussi victimes de ce comportement de l'intellect lorsqu'ils présentent l'imminence de la mort. Ainsi, l'incohérence des propos et des pensées de M. Thibault pendant la période où il ne conserve plus qu'une faible lueur de conscience est frappante. Jacques revit le passé dans un désordre total. L'aîné des Thibault, lui aussi, se rend compte qu'en approchant de la fin, « tout en [lui] se détraque » (II, 973). Le cerveau de Barois, au dernier instant, « fonctionne à une vitesse déréglée » (I, 557). L'auteur explique lui-même, dans *La Mort du Père*, ce qui, à son avis, est à l'origine de ce réflexe incontrôlable :

« L'intelligence humaine est si essentiellement nourrie de futur que, à l'instant où toute possibilité d'avenir se trouve abolie, lorsque chaque élan de l'esprit vient indistinctement buter contre la mort, il n'y a plus de pensée possible. » (I, 1253)

Il est curieux et émouvant à la fois de constater que Martin du Gard, lui aussi, eut cette réaction lorsqu'il se trouva dans la situation de ses personnages, et que, le jour même de sa mort, il dit à ceux qui l'entouraient : « C'est curieux... j'ai perdu la domination de moi-même... » (8). L'écrivain apporte ainsi lui-même une preuve de l'authenticité du comportement de ses créatures.

(6) André Malraux : *La Voie Royale*, p. 266.

(7) Dugard : *Emerson*, p. 65. (Passage cité dans une note de R. M. G. Manuscrit Roger Froment.)

(8) Cité par Roger Froment : *Sa mort*. (N.R.F., décembre 1958, p. 968.)

Si les personnages de Martin du Gard qui se savent condamnés éprouvent, au bord de la mort, le besoin de partager avec leur entourage certains actes de leur vie, ils sont, en revanche, conscients du fait qu'ils ne peuvent trouver chez un vivant bien portant une vraie compréhension de leur situation. Bien souvent, après les premières révoltes de l'instinct et de la raison, le mourant finit par se résigner à son sort. Dès lors, il s'isole, se referme sur lui-même, et ne veut plus rien avoir en commun avec le monde des vivants. Barois illustre cet égocentrisme du mourant, pour qui plus rien n'a d'intérêt qui n'est pas directement lié à sa personne. Antoine, chez qui l'agonie, limitée normalement à quelques jours ou même quelques heures, s'étend sur plusieurs mois, écrit dans son *Journal* : « J'ai de plus en plus de mal [...] à fixer mon attention sur la pensée d'autrui » (II, 929). Deux mois plus tard, plus près de sa mort, il note :

« Ramène tout à moi, c'est-à-dire à ma fin. Si je pense à quelqu'un d'autrefois, c'est pour me dire aussitôt : " Encore un qui ne sait pas que je suis perdu. " Ou bien : " Qu'est-ce qu'il dira celui-là, en apprenant ma mort ? " » (II, 973)

La plupart des autres personnages demeurent prostrés dans un mutisme qui laisse entendre que tout ce qui concerne autrui a cessé de les intéresser. Le mourant voit la vie dans toute sa beauté, et le sentiment de regret se trouve encore renforcé chez l'incroyant, pour qui la vie représente tout. Que peut-il encore y avoir d'important pour lui, en effet, hormis cette existence qui va s'éteindre et s'abîmer dans le néant ? Chaque instant de sa vie passée, bon ou mauvais, apparaît comme un bien précieux devant l'horrible menace. Antoine reconnaît que « maintenant, chaque fois que [sa] mémoire repêche une parcelle du passé, — même une parcelle qui a été pénible à vivre », il se dit : « C'était le bon temps ! » (II, 945-46). Rien d'étonnant dès lors, que le moribond soit saisi d'envie à la vue de ceux qui l'entourent, et particulièrement des jeunes. La pensée que toutes ses existences vont continuer après lui, et sans lui, devient étouffante et peut provoquer une certaine hostilité à l'égard des vivants. Cette hostilité se manifeste soit par le regard seul, comme chez le prince André mourant, dans *La Guerre et la Paix*, soit d'une façon plus directe. André Bolkonski fixe sa sœur et ses yeux semblent lui reprocher « de vivre et de penser à la vie, alors que [lui] !... » (9). Le docteur Philippe Barois aura la même réaction. Dans l'obstination de son silence final, le seul moyen d'expression qui lui reste est celui du regard.

« Les yeux du mourant, qui voguaient, effleurent Cécile, puis Mme Pasquelin, et soudain se fixent sur Jean avec une hostilité

(9) LÉON TOUSTOÏ : *La Guerre et la Paix*, dans *Les œuvres littéraires de Toustoï*, Tome VII, p. 78.

catégorique, une leur aiguë de rancune... puis une supplication déchirante, aussitôt dissipée.

Jean a compris cet éclair : — « Tu vis, toi !... » (I, 258)

Cette espèce de haine mêlée d'envie se retrouve encore chez Antoine qui consigné dans son *Journal* pendant les dernières semaines de sa vie :

« Ne voudrais plus voir que des vieux, des malades. Comprends qu'un condamné à mort se jette sur son gardien et l'étrangle, pour ne plus voir cet homme libre, bien portant... » (II, 1005)

Antoine ressentira — et Jacques aussi d'ailleurs — un certain malaise à la vue de nouveau-nés. La vision de ces petits êtres au seuil de leur vie devient insupportable pour qui se sait parvenu au terme de son existence. Il y voit l'expression extrême de l'indifférence du monde et de l'humanité dans son ensemble devant les morts individuelles.

Il arrive cependant un moment où le mourant s'éloigne à son tour de ce monde des vivants auquel il se sent soudain étranger. C'est l'instant du suprême détachement cher à Tolstoï, du dégagement de la vie, de l'indifférence à tout. Dans une note, Martin du Gard explique ainsi cet ultime isolement avant de mourir :

« Ce moment de la vie, ou plutôt ce moment préliminaire de la mort, où l'être le plus entouré, le plus intimement armé se sépare soudain de tout ce qui l'environne, se dépouille de tout partage, de toute intimité, réintègre la solitude foncière de l'individu, pour mourir. » (10)

Déjà le docteur Barois avait eu pour son entourage un « sourire affectueux, mais forcé, empreint d'un irrésistible éloignement » (I, 258), et la même claustration finale se retrouve chez le père Thibault. Après sa conversion et sa résignation à la mort, M. Thibault n'aspire plus qu'à mourir, tellement « l'air du monde ne lui était plus respirable » (I, 1265). Lorsqu'il se rend compte de la « sinistre farce » que son entourage entier lui a jouée, il n'en éprouve pas la moindre rancune; il a dépassé le stade de la révolte; maintenant, « tout lui était égal : définitivement, totalement égal » (I, 1267). De même Jacques, sans parvenir à un détachement aussi total, se considère à plusieurs reprises comme ne faisant plus partie « des vivants ». Les personnes qui reviennent à sa mémoire, comme celles qu'il croise, appartiennent à un univers qui n'est plus le sien : « ce monde des vivants pour lesquels l'avenir existe » (II, 692). Lorsque, dans son rêve au seuil de sa mission-suicide, Jenny vient le voir en prison, il s'éloigne d'elle, « il ne cherche plus de contact avec personne : il est de l'autre côté des grilles » (II, 725). Déjà, il se sent définitivement du côté des morts,

(10) Note inédite de R. M. G. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, Volume XXI.)

comme Roger Martin du Gard qui, quelques mois avant sa fin, se sentait « de l'autre rive » (11), Antoine, à son tour, éprouve le même sentiment aux portes de la mort :

« Dire que, passé le seuil de cette chambre, l'univers vivant continue... Dans quel isolement je suis déjà plongé. Aucun vivant ne peut comprendre. » (II, 1007)

Comme son père, il se détache de la vie et se renferme au point de ne manifester plus aucun intérêt pour ce qui se passe autour de lui :

« Solitude, silence. Chaque heure me sépare davantage, m'isole. Je les entends encore, je ne les écoute plus. » (II, 1010-11)

Ainsi, il accueille la mort avec indifférence et dans la solitude, comme il l'avait pressenti préalablement en constatant : « On est toujours seul pour sa fin » (II, 930). Avec Dieu ou sans Dieu, la mort est un acte solitaire. Antoine meurt seul avec lui-même, tandis que son père s'éteint « seul avec Dieu » (I, 1267). Le caractère inévitable de cette solitude finale fait aussi partie des convictions de Mme de Fontanin qui confie à son fils : « Chaque créature est seule pour mener son combat, comme elle sera seule, au jour fixé, pour mourir sa mort... [...] Seule, avec l'Esprit » (II, 287). Mais le caractère le plus impénétrable devant la mort est sans doute celui de Luce. Athée convaincu, il meurt en parfait stoïcien, sans laisser percer la moindre réaction de douleur, de peur, de révolte ou d'envie. Il accepte son sort avec une impassibilité inébranlable. Un tel comportement résiste à toute analyse puisque le propre du stoïcien est précisément d'accepter en silence; ainsi l'écrivain s'abstient de toute indication sur les pensées intimes de Luce, et ne rapporte que ses paroles.

Dans un domaine où il est difficile de saisir les réactions de l'homme puisque le passage hors de la vie est un acte éminemment individuel, Roger Martin du Gard réussit à pousser la description des multiples aspects du comportement humain jusqu'à l'instant précédant immédiatement le moment de la mort qui, lui, reste impénétrable à l'observateur même le plus perspicace. Que ce soit à travers la peur ou la révolte, le détachement final ou l'envie des vivants, la nécessité de quitter la vie apparaît au moribond comme un sort monstrueux. Même si certains personnages se rendent compte par moments — comme Antoine après sa méditation cosmique — que la mort d'un individu est bien peu de choses dans une perspective universelle, pour celui qui va mourir, elle équivaut à la fin du monde. L'écrivain ne cesse de montrer combien l'expérience de la mort, lorsqu'il s'agit de la sienne propre, revêt une toute autre dimension que celle de la mort d'autrui.

(11) André Chamson : « Je vous parle de l'autre rive », (N.R.F., décembre 1958, p. 1001.)

« ... je ne suis sûr que d'une chose, c'est de *vivre*, — souffrez que je m'y tienne et n'y renonce pas si facilement. » (Jean de Tinan : *Penses-tu réussir ?*, p. 332.)

« Si je me contente de réfléchir je ne vois que des avantages à hâter cette mort. » (I, 1124)

La mort délibérément provoquée : le suicide et l'euthanasie

Parmi les problèmes particuliers posés par la mort et qui trouvent leur expression dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, il y a celui du droit de l'homme de mettre fin à ses jours, et d'écourter, dans certains cas, la vie d'un agonisant. Dans un cas comme dans l'autre, le problème fondamental est celui de la souffrance que tous les êtres humains craignent et tentent de fuir. Y a-t-il des formes ou un degré d'intensité de cette souffrance qui justifient le suicide ? Un être humain peut-il s'arroger le droit de provoquer la mort d'un malade condamné, selon toute apparence, afin de lui éviter des souffrances inutiles ? Telles sont les questions que l'auteur semble vouloir poser à travers certains personnages et certains épisodes.

Roger Martin du Gard a été hanté par le problème du suicide toute sa vie, et nombreux sont ses personnages qui portent la trace de cette préoccupation, qu'ils aboutissent vraiment à l'acte fatal ou qu'ils n'en éprouvent que la tentation. Mais le fait qu'il n'entend pas lier l'examen de l'acte suicidaire à des considérations d'ordre philosophique est assez caractéristique de l'écrivain. Si Camus peut prétendre qu'« il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide » (1), chez Martin du Gard, la mort volontaire n'est presque jamais envisagée sous l'angle purement intellectuel; elle est essentiellement motivée par l'incapacité d'affronter

(1) Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, p. 15.

une épreuve, chez le personnage, et par là, étroitement liée à son caractère et à ses faiblesses personnelles.

À un écrivain qui souhaitait une mort « d'un coup, sans histoire, sans souffrance » (2), le suicide pouvait paraître comme la solution idéale. La possibilité de se supprimer constituait même un remède à son obsession lancinante de la mort. « La mort n'effrayerait plus du tout, si l'on était certain de pouvoir calmement, au jour dit, faire le geste... », confiait-il à Félix Sartiaux (3). Devant les nombreuses difficultés qui accablèrent sa vieillesse, l'écrivain avoua plus d'une fois à quelques-uns de ses amis (4), que s'il avait suffi de tourner un bouton pour en finir, il l'aurait fait; mais la crainte de souffrir davantage, de regretter son geste alors qu'il est trop tard, et un manque de courage manifeste l'en empêchèrent. « Regrettable », écrivait-il à Jean Denoël, « qu'il faille tant de courage pour choisir son heure de sortir de scène... » (5). Si, dans ses commentaires privés, l'écrivain insiste beaucoup sur le courage nécessaire pour se suicider, cet aspect ne joue pratiquement aucun rôle dans son œuvre. Aucun suicide n'y est présenté comme un acte courageux; et, quant à ceux qui, parmi les personnages, ont subi la tentation du suicide sans y succomber, il ne semble pas que l'abandon de leur projet ait été motivé par une défaillance de leur volonté, mais plutôt par un attachement fondamental à la vie.

Lorsque Rachel, submergée par les contradictions de sa nature, songe à se suicider, c'est son amour de la vie qui a raison d'elle : « jamais je n'ai pour de bon désiré mourir », avoue-t-elle à son amant » (I, 1042). Après le départ de Rachel, Antoine aspire à son tour à la mort pour échapper au chagrin qui l'étouffe : « Oui; en finir ! Le suicide, seule issue à de telles angoisses... » (I, 1050). Mais chez lui aussi, la tentation n'est que passagère et vite dominée par le plaisir de vivre. Même plus tard, quand il se sait condamné à une mort prochaine et observe la décomposition progressive et douloureuse de son corps, il ne se résout pas à l'acte qui pourrait le soulager définitivement, bien qu'il se soit procuré depuis longtemps la dose de morphine nécessaire. Il ne s'agit toutefois pas d'une absence de courage.

« Je répugne à m'avouer que je n'ai jamais eu vraiment le désir d'en finir. Non, même aux pires heures. [...] Ce n'est pas le cran qui m'a manqué, c'est l'envie. » (II, 923)

(2) Lettre de R. M. G. à J. Denoël, 20 février 1953. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 374.)

(3) Lettre inédite de R. M. G. à F. Sartiaux, 16 janvier 1939. (Manuscrit : B. N.-Paris.)

(4) Cf. par exemple, lettre de R. M. G. à R. Froment, 16 mars 1953. (Manuscrit Roger Froment.)

(5) Lettre de R. M. G. à J. Denoël, 20 février 1953. (Citée par R. Robidoux : *Roger Martin du Gard et la Religion*, p. 374.)

Antoine conserve ce goût de la vie jusqu'à l'extrême limite de ses forces. La piqure administrée aux derniers instants d'une vie privée d'espoir relève davantage de l'euthanasie que du suicide.

L'attachement à la vie ne se manifeste pas uniquement par ce renoncement instinctif et pour ainsi dire naturel, il peut aussi prendre une forme beaucoup plus réfléchie et consciente, comme chez Armand, dans *Un Taciturne*, qui semble avoir été tenté plusieurs fois de se suicider (II, 1289). Malgré son pessimisme, les déceptions de tout ordre, son observation lucide et désabusée des hommes et du monde, il persiste à croire que la vie vaut la peine d'être vécue et que le suicide fait partie de ces folies et comportements illogiques de l'homme qu'il ne cesse d'analyser et de démasquer. Son raisonnement calme contraste avec la nature impulsive de Thierry, et son exclamation après la fin tragique du héros de la pièce constitue un témoignage sans équivoque de son attitude face à la mort volontaire.

Mais c'est sans doute à travers le raisonnement de Marise, dans *L'Une de nous*, que Roger Martin du Gard a exposé le plus clairement ce qui devait empêcher tout homme lucide de mettre fin à ses jours. Longtemps harcelée par la tentation du suicide, elle se résigne finalement aux tortures d'une situation sans issue, en découvrant que « la vie est l'unique bien » (II, 715), selon la formule de Jacques, et que toute forme de vie vaut mieux que le non-être. Marise souscrit ainsi à la devise des hommes de La Fontaine : « Plutôt souffrir que mourir... » (6):

« Elle perceit, d'un coup, avec une incroyable acuité, qu'après de la mort rien n'est grave, rien n'importe ! Que se tuer, c'est *se finir*, et que, lorsqu'une fois on a compris cela, on ne peut plus se tuer, jamais ! [...] Conserver la vie, le seul bien qui soit, notre seule incontestable certitude ! » (7)

D'après Martin du Gard, l'idée de renoncer à soi-même, de se détruire, est insupportable à l'homme qui réfléchit, et constitue, avec l'amour inné de la vie, un rempart efficace contre toute velléité de suicide.

Cependant, il y a malgré tout un certain nombre de personnages qui se suppriment vraiment. Comment justifient-ils leur acte ? Certes, comme l'écrivain veut donner l'apparence du vrai plutôt que de soutenir une thèse, les mobiles varient avec chaque personnage et sont étroitement liés à son caractère. Ce que Martin du Gard a dit au sujet de Thierry pourrait se rapporter à toute son œuvre, à savoir qu'un suicide doit être « l'acte logique d'un personnage donné, dans une situation particulière. S'il est vrai psycholo-

(6) La Fontaine : *Fables (La Mort et le Bûcheron, vers 19.)*

(7) R. M. G. : *L'Une de nous*, pp. 82-83.

giquement, tout le reste [...] ne compte pas » (8). Mais l'écrivain fournit également une explication du suicide à travers deux personnages secondaires d'*Un Taciturne*, qui met en évidence la spontanéité de l'acte et la fréquente futilité des motifs. Armand constate qu'à la base d'un suicide, il n'y a souvent qu'un instant de défaillance, « cinq minutes de cafard absolument insurmontable », et le D^r Tricot fait écho à cette définition en observant :

« C'est presque toujours pour très peu de chose qu'on se tue ! [...] on se tue parce que, brusquement, on ne trouve plus en soi ce petit courage immédiat qu'il faut pour affronter l'heure qui va suivre. » (II, 1262)

Dans *Une Vie de saint*, Fillot, pour éviter le déshonneur de la faillite, se tue d'un coup de pistolet, sans réfléchir. Lorsqu'il prend conscience de sa situation, le mal est irréparable (9). A la fin d'*Un Taciturne*, Thierry se suicide de la même façon, ne pouvant accepter une vérité qu'il considère comme immorale. Son attachement anormal, bien qu'inconscient, à une personne du même sexe constitue dans son esprit à la fois un égarement grave et un amour sans espoir, et il voit dans la mort le seul moyen d'échapper à la jalousie et à la honte. Puisque Thierry demeure fidèle à ses idées et à lui-même, ce suicide reste logique, mais Armand lui donne sa vraie dimension en le qualifiant d'« Imbécile ! » : un homme a tort de se tuer pour si peu ; il faut réfléchir et savoir s'accepter, car « ça peut arriver ces choses-là... ça peut arriver... à des gens... très bien... » (II, 1346). Comme le montrent les indications scéniques, le suicide de Thierry est motivé très nettement pas cet instant de désespoir déjà évoqué dans la pièce et qui paraît insurmontable : « tout ce jeu de scène [...] éveille seulement l'idée de résolution, d'extrême urgence et de fuite vers la délivrance » (II, 1352). Ainsi, les suicides dans l'œuvre de Martin du Gard s'expliquent-ils avant tout par un manque de courage devant la vie ou les difficultés matérielles insolubles, une abdication devant l'impossibilité de surmonter un chagrin, de s'accepter soi-même ou d'accepter le monde tel qu'il est.

Les circonstances dans lesquelles Jérôme de Fontanin se donne la mort, tout en se rapprochant de celles de Thierry et de Fillot, trahissent davantage une fuite préméditée. Impliqué dans des histoires d'escroquerie, poursuivi par les tribunaux, endetté par l'entretien de deux maîtresses, sur le point de perdre sa situation, « sans doute n'avait-il trouvé d'autre issue que de disparaître » (II, 187). Dans ce cas encore, le suicide semble s'inscrire dans la logique du personnage ; de caractère faible, celui-ci envisageait

(8) Lettre de R. M. G. à Gide, 17 mars 1931. (*Correspondance I*, p. 463.)

(9) R. M. G. : *Une Vie de saint*. (*Papiers R. M. G.*, B. N.-Paris, Volume LXXXIX.)

spontanément cette solution chaque fois qu'il se trouvait dans une situation particulièrement difficile ou pénible. Un jour que sa femme le menaçait de divorce, il s'était touché la tempe en protestant : « Est-ce que je pourrais vivre sans mes petits ? Je me brûlerais la cervelle ! » (I, 663). Un an après, il avait supplié Thérèse, sa femme, de signer une procuration pour qu'il puisse hypothéquer la maison « prétextant qu'il était sans le sou, acculé au suicide » (I, 787). Pour Daniel, le geste ultime de son père est l'aboutissement logique de toute une vie : « Ça devait bien finir comme ça, un jour... » (II, 209). Ce suicide représente, plus encore que les autres, une démission de la vie. Ne pouvant plus accepter de faire face aux nombreuses difficultés qu'il s'était lui-même attirées, Jérôme décide lucidement — puisqu'il a pris le temps d'écrire une lettre d'adieu — de se réfugier dans la mort.

Mis à part ces suicides motivés par la confrontation avec une situation apparemment sans issue, Martin du Gard a dépeint des fins volontaires, préméditées et préparées de longue date, non justifiées par un instant de désespoir et qui s'apparentent au suicide philosophique puisqu'il s'agit d'une protestation contre « ce que les hommes ont fait de la vie » (II, 717), ou encore contre la rigueur d'un destin particulier. C'est notamment le cas de Cresteil d'Allize et de Jacques, et, dans une moindre mesure, celui de Meynestrel et de Daniel de Fontanin.

Déjà longtemps avant d'aller se tuer, à Genève, Cresteil avait fait part à Barois de son découragement de la vie : « je ne peux plus me payer de mots... d'en ai trop vu, je sais trop bien ce qu'est la vie, la foire que c'est, la vie ! [...] Ah, fantoches ! » (I, 468). C'est la dernière apparition de Cresteil dans le roman, mais on peut supposer qu'il garda cette attitude négative, puisque Zoeger confie à Barois au moment du suicide : « Il devait logiquement en arriver là... » (I, 496). Son désenchantement le poussa même à prendre toutes les dispositions utiles avant de mourir pour qu'il ne reste aucune trace de son passage terrestre. Ainsi, après avoir traîné pendant cinq années (10) un désespoir presque morbide, il jugea la vie trop décevante pour qu'elle vaille la peine d'être vécue plus longtemps.

Si Cresteil d'Allize représente le cas le plus net de négation générale, pour Daniel de Fontanin, en revanche, la vie a perdu tout son sens sur un plan plus personnel depuis qu'il est mutilé et privé ainsi de ses moyens de jouissance. Tout laisse prévoir qu'il réalisera son projet de suicide, différé uniquement par égard pour sa mère. Une fin volontaire paraît d'autant plus logique qu'à l'instar

(10) Aucune date n'apparaît dans la dernière partie du roman, mais les premiers propos de Cresteil doivent obligatoirement se situer en 1908, au moment du transfert des cendres de Zola au Panthéon, et son suicide est survenu en 1913, après le séjour de Marie à Paris et la mort de Mme Pasquelin.

de Cresteil, Daniel ne tente pas de donner une nouvelle orientation à son existence, renonçant ainsi déjà à la vie bien avant de la quitter — comme l'avait fait Meynestrel entre sa première tentative de suicide à Bruxelles et son vol vers la mort avec Jacques.

Chez l'ancien chef de file de la Parlote, les motifs d'ordre général et d'ordre personnel se confondent. Comme l'écrit Clément Borgal, « Bien perspicace, celui qui dira quelle est, dans le suicide du Pilote, la part des convictions politiques, et celle de son désespoir d'amour » (11). Il est certain que le départ d'Alfreda est à l'origine de la première tentative qui, malgré sa préparation minutieuse, relève davantage d'une impulsion désespérée que de la préméditation. Mais quand Jacques lui parle de son projet, Meynestrel y discerne un moyen de demeurer fidèle à son activité de révolutionnaire et de quitter dignement une vie à laquelle il ne tient plus.

« Je te remercie... Un rude service que tu me rends là... [...] J'aurais fini, fatalement, par un geste idiot. Celui-là, du moins, peut servir. » (II, 686) (12)

L'attitude de Meynestrel, comme celles de Daniel et de Cresteil, constitue une forme particulière de cette désorientation fondamentale que Roger Martin du Gard place à l'origine de chaque suicide. Il la décèle jusque dans l'acte héroïque de Jacques, motivé par ses convictions de militant autant que par un besoin inconscient de fuir la vie. Dans le cas de Jacques et de Meynestrel, l'action n'est qu'illusoire et leur fin constitue une démission de la vie, un refus de la réalité. Ne croyant pas à l'utilité de leur mission, Meynestrel y reconnaît plus nettement que Jacques un prétexte pour « s'évader dans la mort » (II, 706); il semble en outre que la volonté d'en finir soit plus marquée chez Meynestrel que chez Jacques. L'acte virtuellement suicidaire de Jacques se distingue des autres suicides parce qu'il n'est pas né du désespoir mais d'une lutte contre celui-ci; aussi paradoxal que cela puisse paraître, Jacques se tue pour ne pas désespérer.

S'il ne semble pas y avoir, dans l'œuvre de Martin du Gard, une véritable doctrine du suicide, on peut néanmoins discerner à travers la diversité des morts volontaires décrites, un certain nombre de constantes dont la principale est la lutte contre la souffrance; les suicidaires choisissent toujours des moyens rapides et

(11) Clément Borgal : *Roger Martin du Gard*, p. 109.

(12) Il est intéressant de constater que lorsque Jacques mil un frein à la première tentative de suicide de Meynestrel, celui-ci le remercia également : « Tu as bien fait de venir mon petit... Qui sait ? Tu m'as rendu service, peut-être... » (II, 459.) L'ambiguïté et l'inconstance du caractère de Meynestrel s'expliquent en partie par les modifications que R. M. G. a cru nécessaire d'apporter à son personnage sous l'influence de Marcel Lallemand. (Cf. Les lettres de R. M. G. à M. Lallemand, dans *N.R.F.*, décembre 1958, pp. 1138-45, et l'analyse détaillée de ce problème chez Jochem Schlobach : *Geschichte und Fiktion in « L'Été 1914 »* von Roger Martin du Gard, pp. 204-07.)

sûrs pour échapper à cette souffrance : la balle de revolver, comme Fillot, Thierry et Jérôme, ou la morphine, comme Antoine et comme l'envisagent aussi Rachel et Marise.

Etant donné qu'aucun des personnages aux prises avec le suicide ne croit en l'immortalité de l'âme, le problème religieux ne se pose pas. La question morale qui demeure entière, en revanche, semble trouver une réponse dans les conseils qu'Antoine donne à Jean-Paul : « Au fond, on n'a de devoir qu'envers soi » (II, 967). Cependant, tout en concédant à l'homme le droit de disposer de sa vie comme il l'entend et en manifestant beaucoup de compréhension envers le besoin presque instinctif de fuir la souffrance, l'écrivain porte le plus souvent un jugement sévère sur la validité des mobiles. En présentant avant tout le suicide comme une abdication devant la vie, Martin du Gard critique indirectement ses personnages qui ne savent pas s'accepter eux-mêmes, car, comme il l'a dit au sujet de Thierry, si un certain courage est nécessaire pour se suicider, il en faut souvent davantage pour s'accepter soi-même et faire face à la réalité de la vie (13). Camus semble avoir cerné la pensée du romancier en écrivant : « Peut-être, après tout, le seul coupable, aux yeux de Martin du Gard, est-il celui qui refuse la vie ou condamne les êtres » (14). Ce n'est que lorsqu'il s'agit d'éviter des souffrances inutiles en accélérant une mort certaine, ou de garder un certain contrôle sur la manière de mourir, que le suicide, qui prend alors un aspect euthanasique, lui paraît justifié. Aucune autre raison n'est valable pour détruire « l'unique bien », la « seule incontestable certitude ». Si l'écrivain ne refuse pas sa compréhension et sa pitié à ceux qui choisissent de mourir, s'il ne voit pas exactement un crime dans leur décision, des commentaires comme « L'imbécile ! » (II, 1353), « Inepte fin ! » (II, 769), « sacrifier [la vie] est fou » (II, 715), « Jacques a vécu et est mort comme un imbécile » (15), « J'aurais fini, fatalement, par un geste idiot » (II, 686), montrent bien qu'il juge de tels suicides comme une bêtise impardonnable.

*
* *

Si dans le cas du suicide, Roger Martin du Gard s'interrogeait surtout sur la nature et la validité des raisons qui poussent l'homme à commettre cet acte désespéré et ne semblait jamais mettre en doute le droit de tout être humain de disposer de sa propre vie, le problème de la légitimité revêt, par contre, beaucoup plus d'importance à propos de l'euthanasie. L'écrivain s'est dit lui-

(13) Cf. Conférence inédite de R. M. G. à Berlin, en 1937. (Manuscrit Roger Froment.)

(14) Albert Camus : Préface aux *Œuvres complètes* de R. M. G., p. xxx.

(15) Lettre de R. M. G. à M. Lallemand, 1^{er} février 1945. (N.R.F., décembre 1958, p. 1145.)

même profondément préoccupé par la question du droit de l'homme d'abréger la vie d'un malade au seuil d'une mort certaine; il a tenté de présenter ce problème sous ses divers aspects, dans son œuvre. Comme l'euthanasie concerne essentiellement les médecins, c'est avant tout pour Antoine et quelques-uns de ses collègues que ce problème se pose.

Les premières prises de position de l'ainé des Thibault datent de l'époque où il était encore un jeune homme de « seize ou dix-sept ans ». Un médecin avait refusé de supprimer, à la demande des parents, un avorton bicéphale, et le père s'était décidé à étouffer lui-même ce monstre pour lui épargner les souffrances d'une existence anormale et misérable, devant vraisemblablement mener à la mort à brève échéance. Les opinions du père et du fils Thibault divergèrent alors quant au dilemme posé : le premier approuvait le médecin, tandis que le second, dans la fougue de sa jeunesse, revendiquait pour le praticien « licence de supprimer sans délai une existence aussi fatalement condamnée » (I, 1122).

Une quinzaine d'années plus tard, Antoine, confronté avec le même problème, réagit comme son confrère devant l'enfant à deux têtes. Pourtant, il est évident que la fillette du docteur Héquet, déjà affaiblie par des anomalies congénitales, est dans un état désespéré et souffre terriblement. Tous les médecins mis en présence du cas sont d'avis qu'il n'y a plus aucun espoir; mais quand le docteur Héquet, appuyé par Studler, demande à Antoine de « faire quelque chose » (I, 1116), celui-ci refuse d'administrer la piqûre mortelle qui aurait délivré à la fois la petite et sa famille. Quelques mois après, cependant, ne pouvant supporter de voir souffrir plus longtemps son père, il hâte sa mort au moyen d'une piqûre de morphine. Une telle action semble désavouer son réflexe en face du bébé Héquet; et ceci d'autant plus qu'il adoptera lui-même une attitude identique lorsque, à la fin de sa vie, il se trouvera simultanément dans la situation du médecin et dans celle du mourant.

Ainsi, l'évolution d'Antoine semble rejoindre la position de Martin du Gard en face du problème euthanasique : certains principes depuis longtemps établis et une éducation conforme à ces traditions portent le médecin, et les hommes en général, à avoir un tel respect de la vie qu'ils ne conçoivent plus le caractère charitable d'une morale professionnelle qui permettrait, dans certains cas, d'écourter des jours voués à la souffrance. Déjà, dans le débat intérieur qui suivit le cas du bébé Héquet, Antoine avait abouli à une attitude plus positive. A la réflexion, il donnait raison à son ami Studler : « C'est lui qui est logique : cette gosse souffre en pure perte; l'issue de cette horrible lutte est absolument inévitable; inévitable et imminente » (I, 1124), et il s'en prenait aux lois morales auxquelles il s'était soumis sans réfléchir et qui l'avaient empêché d'agir en homme libre et responsable.

Dans des confidences à ses amis, Roger Martin du Gard reprochait précisément aux médecins de céder aveuglément à des préjugés, et de refuser d'envisager le problème dans son aspect humanitaire; ce qui, à ses yeux, correspondait à un manque de courage et d'audace. « Avant tout, il y a une chose : le respect de la vie ! », avait lancé Antoine à Studler, comme un impératif moral indiscutable (I, 1117), mais l'écrivain semble penser que l'évocation d'une telle loi relève davantage du fétichisme que de la réalité. Antoine est cependant assez prudent pour ne pas ériger son comportement ultérieur au chevet de son père, en exemple à suivre de façon générale; il nuance son jugement sur le sens des lois morales qui l'ont empêché d'agir dans le cas de l'enfant Héquet : « Evidemment, il y aurait péril à autoriser les médecins... L'observance aveugle d'une règle, fût-elle absurde, inhumaine, est nécessaire en principe... » (I, 1304). Mais il pense qu'un homme raisonnable et consciencieux devrait avoir la possibilité, dans certains cas, d'enfreindre la loi si cela lui semble justifié. « La seule limite, quand on se sent un homme », dit Studler, « c'est la conscience ! » (I, 1117), et Antoine plus tard : « Question de conscience, d'appréciation » (I, 1304). Il semble aboutir à la conclusion qu'en somme, il ne faut pas généraliser; dans un domaine aussi délicat, c'est au médecin de juger.

Le problème euthanasique met en évidence la dualité du rôle du médecin. D'une part, la lutte contre la maladie et le maintien de la vie sont pour lui des impératifs catégoriques, et d'autre part, il a pour tâche d'apaiser la douleur. En ce sens, le changement intervenu dans l'attitude d'Antoine est très révélateur. Pour le bébé Héquet, les deux hommes qui sont constamment au chevet de la fillette réclament l'euthanasie, tandis qu'Antoine refuse parce que, ne faisant qu'une visite, il ne comprend pas vraiment à quel point l'enfant souffre. Par contre, il suit de près l'agonie de son père, et devant l'incurabilité de la maladie, devant son impuissance à soulager efficacement la souffrance, il décide d'injecter une dose mortelle de morphine au mourant. L'opposition des deux médecins, Héquet et Antoine, tend en outre à montrer qu'il ne suffit pas toujours d'être convaincu de la nécessité de l'euthanasie pour la pratiquer vraiment. Un facteur non moins déterminant dans le comportement d'un médecin est son courage personnel — surtout lorsqu'il s'agit de ses proches. Héquet, tout en souhaitant la fin de sa fille, n'ose pas prendre la responsabilité de l'intervention qu'il demande à un confrère de pratiquer, alors qu'Antoine possède l'audace nécessaire pour agir conformément à ses convictions, même en face de son père. Ce fait est capital, même si Antoine se trouve stimulé, dans une certaine mesure, par sa propre fatigue, et qu'il agit autant par égoïsme que par pitié : « Tout, plutôt que d'assister, impuissant, pendant une nuit encore, puis une nouvelle journée et peut-être une nuit encore, à ce spectacle de l'enfer ! » (I, 1295). Lorsque l'écrivain songeait à réclamer l'euthanasie pour

sa mère, c'était également pendant des moments d'angoisse insupportables dus à son incapacité de calmer ses douleurs. Là encore, une telle réaction ne peut se produire qu'au contact direct et prolongé de la souffrance, et il faudrait presque que le médecin soit constamment au chevet de l'agonisant pour se résoudre à pratiquer l'euthanasie, et assez convaincu et courageux pour mener à bien l'intervention.

La décision du médecin se trouve en outre compliquée par la difficulté de juger si un cas est véritablement désespéré. Que Roger Martin du Gard l'ait voulu ou non, la guérison *in extremis* de Jenny qui souffrait d'une méningite aiguë — comme la petite Héquet — et était condamnée par les médecins appelés en consultation, milite contre l'euthanasie. L'écrivain a admis que cette guérison spectaculaire n'avait rien de miraculeux, mais était « un exemple de ces *coïncidences* si fréquentes dans la vie » (16). Dans cette perspective il serait donc presque impossible de savoir si la nature, au dernier moment, ne va pas faire volte-face et laisser la vie triompher d'une maladie jugée incurable.

Si dans la vie, Roger Martin du Gard a défendu souvent le droit — voire le devoir — du médecin d'aider la mort plutôt que la vie dans certaines circonstances, sa position, dans l'œuvre, reste ambiguë et demeure, somme toute, assez modérée. Ce n'est que dans le cas du suicide euthanasique d'Antoine que l'écrivain, inconsciemment peut-être, a éliminé tout ce qui aurait pu l'amener à blâmer le jeune médecin athée. Ainsi, on ne saurait faire valoir contre le suicide, que l'ainé des Thibault — qui est condamné à mourir de toute façon —, gaspille le bien de la vie; et d'autre part, le fait qu'il ne s'agit pas d'une intervention dans la vie d'autrui simplifie le problème posé par l'acte euthanasique. La fin d'Antoine représente ainsi un cas intermédiaire entre les deux formes de mort violente, et réunit en même temps toutes les conditions qui, aux yeux de l'auteur, justifient soit le suicide, soit l'euthanasie.

(16) Lettre de R. M. G. à Kaiser, 17 mai 1951. (G.-E. Kaiser : *The World of Roger Martin du Gard*, p. 158.)

CHAPITRE III

L'après-mort : la survie et la lutte contre l'anéantissement

« ... l'espoir de vivre, l'unique et tenace espoir de vivre. » (I, 1263)

« ... si la vie est brève, l'homme a quelquefois le temps de mettre un peu de lui-même à l'abri de la destruction. » (I, 1267)

Le désir de l'homme de ne pas disparaître entièrement en mourant est l'un des sujets corollaires du thème de la mort que Roger Martin du Gard a souvent évoqué dans son œuvre. Il ne constitue pas seulement un des aspects que peut revêtir la peur de la mort, mais correspond également à la tendance innée de l'homme de croire à sa propre importance et à la valeur de certaines de ses activités et de ses œuvres. Comme l'auteur lui-même, les personnages de Martin du Gard supportent mal l'idée d'une disparition de leur être physique et moral, et presque tous tentent, plus ou moins consciemment, de trouver un moyen de marquer l'histoire, ou en tout cas les êtres proches, afin de ne pas être totalement oubliés. Ce besoin n'est pas seulement profondément enraciné chez les athées ou les agnostiques, mais se retrouve avec une vigueur égale chez un croyant comme M. Thibault, peu enclin à se contenter de l'immortalité de l'âme que lui promet sa foi catholique.

D'une façon générale, le désir d'un prolongement dans la vie terrestre précède les préoccupations métaphysiques. Il semble, en effet, que le problème de la survie spirituelle ne se pose pour ainsi dire jamais sérieusement aux personnages de Roger Martin du Gard avant qu'ils ne soient très proches de la mort. A ce moment, par contre, rares sont ceux que la question métaphysique laisse indifférents, et quelques-uns s'accrochent alors à la croyance de l'Eglise en une continuation de l'être dans un au-delà indéterminé. Pour l'écrivain, à la fois préoccupé par l'anéantissement et hostile

à la religion, le seul attrait du christianisme réside dans la certitude d'une survie de l'âme. De ce fait, les personnages qui adhèrent à la religion catholique, que ce soit après une vie d'incroyance ou sans avoir jamais perdu la foi, le font essentiellement à cause de la perspective d'immortalité. Les prêtres sont conscients de l'importance de cet aspect particulier de la religion pour le mourant. L'abbé Lévy s'y admet indirectement quand il dit : « ... si je n'avais pas une foi absolue en la vie future, l'idée de la mort paralyserait toutes mes forces ! » (I, 542); tandis que l'autre religieux qui doit assister un mourant, l'abbé Vécard, songe : « Espoir de l'au-delà, espoir de vivre l'éternité en Dieu, aussi nécessaire, à l'heure de la mort, qu'est nécessaire pendant la vie l'espoir de vivre la minute qui vient... » (I, 1263). Aussi bien Barois que M. Thibault cherchent à retrouver la foi parce qu'elle offre « la possibilité d'une vie éternelle » (I, 545). Dans son entretien avec l'abbé Lévy, Luce a la certitude de connaître le mobile principal de la conversion de Barois : l'espoir de se survivre. « Vous lui avez offert la survie, et il s'y est accroché désespérément, comme tous ceux qui ne peuvent plus croire en eux » (I, 550). Il représente assez exactement les idées de l'auteur qui semble considérer ces conversions comme une fuite devant la réalité de la vie, et attribuer avant tout leur réussite à une argumentation adroite correspondant aux besoins du mourant. Lorsque l'abbé Vécard réussit à convertir son pénitent par un plaidoyer axé sur la survie, l'écrivain ne peut s'empêcher d'ajouter : « ces paroles étaient, pour le moribond, chargées d'une si immédiate réalité que l'idée de cette évasion lui sourit tout à coup comme une promesse » (I, 1263). L'aspect psychologique d'un tel argument se trouve de plus accentué, aux dépens de son caractère religieux, par l'invitation parallèle, sur un plan plus terrestre, de se survivre dans le souvenir de son entourage par le spectacle d'une mort exemplaire.

Toutefois, l'attente d'une vie éternelle joue un rôle variable devant la mort elle-même. Pour Barois, elle ne réussit visiblement pas à faciliter le départ; mais pour les autres, la perspective de revivre ailleurs allège, de toute évidence, l'épreuve de la mort. Le docteur Barois meurt calmement : « Un sourire [...] s'épanouit graduellement jusqu'à illuminer les yeux, le front, toute la face, d'un rayonnement ingénu » (I, 257); de même, quand M. Thibault est convaincu qu'il laissera derrière lui une terre de misère pour rejoindre un lieu de repos et de paix, la mort lui paraît facile, voire désirable : « Il en résultait un bien-être tel qu'il n'en avait jamais connu » (I, 1265). La perspective de revivre dans un monde supraterrestre soulage le mourant et lui donne la force nécessaire pour accepter l'idée que sa vie physique touche à sa fin. La croyance en l'immortalité de l'âme devient ainsi une arme précieuse contre la mort.

Ce n'est cependant qu'à propos de Jean Barois que la question

de l'existence d'une dualité, d'une opposition de l'âme et du corps, est évoquée d'une façon nette. Devant la dépouille de l'abbé Jozières, l'ancien matérialiste est en effet frappé par la ressemblance existant entre le cadavre et une « boîte vide », et séduit par l'idée d'une dissociation de l'homme dont seul le corps meurt, tandis que son âme va « ailleurs ». Par cette réaction, Barois se distingue des autres personnages de l'œuvre de Martin du Gard, lesquels, en règle générale, ne s'interrogent pas tant sur la différence entre une âme hypothétique et le corps, mais sur celle entre l'être vivant et l'être mort. Ils ne conçoivent qu'un « retour aux germinations éternelles » après la mort, un nouveau départ pour l'homme, certes, mais dont ils n'arrivent pas à cerner les contours exacts. Cette conception des « germinations éternelles » ou « germinations à l'infini » professée par Martin du Gard, et par Barois avant sa conversion, est aussi — bien que teintée d'une foi sereine dans l'Esprit — celle de Mme de Fontanin; tandis qu'Antoine exprime à travers une formule légèrement plus positive cette vie qui continue dans des sphères indéterminées et sous des formes inconnues, mais qui n'est tout de même pas une mort totale : la « *foi dans une accession universelle à des états supérieurs* » (II, 965). Il semble ainsi abandonner la conception cyclique que suggère l'image des germinations en faveur de celle d'un progrès possible.

Toutefois, cette perspective d'une survie indéfinie et anonyme demeure, à elle seule, insuffisante pour la plupart des personnages. Luce éprouve le besoin de la préciser et de l'élargir aux dimensions de son être moral, en croyant à l'indestructibilité de ses efforts vers le bien. Chez d'autres, cette tendance prend des formes plus concrètes par des tentatives diverses de s'assurer un enracinement plus profond dans le royaume des hommes et des générations à venir. Antoine parlera de sa « terreur instinctive de disparaître » (I, 921) et du souci de son père « de se survivre dans le temporel » (I, 1329). Effectivement, les Thibault sont particulièrement représentatifs de ce besoin de prolonger la vie terrestre, soit de façon matérielle comme M. Thibault et Antoine, soit de façon plus spirituelle comme Jacques.

Le moyen le plus ambitieux de lutter contre l'anéantissement est sans doute la tentative d'action directe sur le cours de l'histoire, dont Jacques est une illustration. Dans une discussion sur Poincaré, il lui prête sa propre prétention secrète de marquer les événements de son empreinte, en disant de cet homme d'Etat « qu'il ne serait pas fâché d'être celui qui a fait jouer à la France un rôle historique; pas fâché de donner à la France un prestige nouveau auquel il attacherait son nom... » (II, 135). Peu après, Jacques tente lui-même de servir la cause de la paix et de l'Internationale ouvrière en modifiant, par son action, la marche de l'histoire, car il est convaincu que ce geste finira par provoquer la chute des gouvernements belliqueux : « Mon message me survit ! Demain, il portera

ses fruits [...]. Après moi, vous verrez se lever contre vous des milliers d'hommes pareils à moi » (II, 721-22).

Croire à la possibilité d'une survie par l'action est l'apanage d'un tempérament idéaliste comme celui de Jacques. Les caractères pragmatiques, par contre, auront davantage foi en la continuité par des réalisations matérielles. M. Thibault surtout appartient à cette dernière catégorie. Le sacrifice d'une partie de sa fortune pour fonder des œuvres de bienfaisance portant son nom, les dispositions testamentaires en vue de l'institution de différents prix « Oscar Thibault », et jusqu'au besoin de coller son monogramme sur les objets qui l'entourent et lui appartiennent, trahissent son obsession de se survivre.

Dans l'esprit de Marlin du Gard, l'œuvre d'art, fruit d'un élan créateur et d'un travail personnel, fournit une possibilité de synthèse entre la création matérielle et l'action morale, telles qu'elles se trouvent représentées respectivement chez Oscar Thibault et son fils cadet. Cette conviction, transposée dans l'univers d'Antoine qui occupe ainsi une place intermédiaire, s'exprime dans un travail scientifique d'envergure. L'œuvre acquiert un sens plus dynamique chez lui que chez son père, lorsqu'il avoue par exemple, son « secret espoir d'attacher [son] nom à une œuvre qui [le] prolonge, à une découverte, etc. » (II, 921). Il crée ses Laboratoires A. *Oscar-Thibault* non pas comme devant être une fin en soi à l'instar des fondations de son père, mais comme un tremplin, un cadre favorable à l'édification d'un monument scientifique. « Avec ça, on peut commencer à travailler. Trente-trois ans... Il est temps que je m'y mette sérieusement, si je veux laisser quelque chose de durable derrière moi !... » (II, 121). Ce souci que l'auteur partage avec lui reste vivace chez Antoine jusqu'à la fin. Dans sa clinique pour gazés, il pense enfin pouvoir réaliser un projet ancien : écrire un livre sur les maladies respiratoires infantiles, et il a « hâte de le faire, pour prendre date » (II, 771). Il se rend à Paris non pas tant pour assister à l'enterrement de Mlle de Waize que pour retrouver « ses dossiers, ses tests » (II, 773). Après avoir dû renoncer à son ambition devant la proximité de la mort, il reporte tout son espoir sur l'agenda, qu'il considère comme un « ensemble documentaire important. Peut-être unique. Peut-être appelé à faire autorité, à servir longtemps de base aux recherches » (II, 954).

Il existe une autre forme de survivance à la fois plus spontanée et plus généralement accessible, même à ceux qui n'ont ni les dons ni les moyens financiers nécessaires pour concevoir des projets ambitieux comme ceux des Thibault, c'est le prolongement de l'homme par ses enfants. En effet, par leur ressemblance et leur attachement affectif aux parents, les enfants offrent une possibilité de perpétuation particulièrement importante, dont Martin du Gard était parfaitement conscient puisqu'il incitait son ami, Jean-Richard Bloch, qui venait de perdre son père, à penser que le

défunt lui avait « donné d'être » et « que cela seul lui aura permis de penser en s'en allant : « Non omnis moriar » » (1). Ces paroles pourraient également résumer le sens des derniers mots de Luce qui meurt avec la certitude tranquille de se voir prolongé à travers ses nombreux enfants et petits-enfants, même si son œuvre ne devait pas survivre. Mais chez Roger Martin du Gard, ce sont ceux-là même qui ambitionnent de se prolonger par le moyen d'une création particulière, qui éprouvent aussi le désir ardent de se voir continués par l'intermédiaire de leurs descendants. De plus, ils cherchent à imposer à leurs enfants les traits de leur caractère et de leur personnalité, afin que ceux-ci se perpétuent. Pour être certains d'échapper à l'oubli par ses fils, M. Thibault décide d'inclure son prénom dans leur patronyme afin que tous ses descendants ne soient pas « confondus avec tous les Thibault de France » (I, 913). Antoine, qui n'a pas d'enfants, sent bien qu'en devenant le père adoptif de Jean-Paul, et en lui conférant le nom de Thibault comme signe visible de son appartenance familiale, il aurait la consolation de vivre davantage après sa mort. C'est la raison secrète pour laquelle il propose à Jenny un mariage de pure forme. Comme le projet n'aboutit pas, il tente de remplacer ses liens avec son neveu par la rédaction d'un *Journal*, afin de « sauver un peu de cette vie, de cette personnalité qui va disparaître » (II, 933). Il s'accroche à l'espoir que Jean-Paul, au moins, aura la curiosité d'y chercher sa « dernière empreinte » (II, 933). Le désir d'établir une paternité spirituelle apparaît dans les conseils qu'Antoine donne à son neveu, et surtout lorsque, après avoir songé à léguer ses dossiers et tests à la Bibliothèque de la Faculté (II, 219), il décide de les transmettre à Jean-Paul : « je pense maintenant à te léguer certains dossiers, certains paquets de notes, dix années d'observations, de recherches, de projets ébauchés », et il ajoute : « Dans ce jeune médecin qui me continuera, c'est toi, ce matin, que je vois, que je veux voir... » (II, 975). Tout comme Jacques qui pensait que sa protestation contre la guerre serait reprise et menée à bien par « des milliers d'hommes pareils à [lui] », Antoine rejoint la conception chère à Luce, et sans doute à Martin du Gard, d'un prolongement de l'être moral par ceux qui se consacreront aux mêmes tâches et à la même œuvre (2). Toutefois, Antoine n'envisage pas une continuation anonyme; s'il n'a pas réussi à extraire un livre ou un article de ses notes et observations, il nourrit encore l'espoir qu'un autre le fera après lui en se servant de ses documents et sauvera de l'oubli et son nom et le travail accompli.

(1) Lettre de R. M. G. à J.-R. Bloch, 28 février 1934. (*Europe*, novembre-décembre 1964, p. 245.)

(2) Le rapprochement s'impose avec les legs de Martin du Gard à la Bibliothèque Nationale et l'indication, dans son testament, qu'il gardait toutes ses notes de travail parce qu'elles pourraient peut-être un jour servir à quelque écrivain.

Enfin, une manifestation à la fois plus modeste et plus timide du désir de survie réside dans le don d'objets personnels, destinés à garder vivant le souvenir de leurs anciens propriétaires. L'efficacité de ce procédé est cependant étroitement liée, soit à la valeur intrinsèque du legs, soit à sa composante affective. Chez M. des Navières qui veut attacher son nom à sa pauvre collection de choses anciennes qu'il imagine déjà exposées à Paris avec l'inscription établie par lui-même : « Legs de feu Monsieur des Navières, membre de la Société archéologique de Villegrande » (II, 1088), l'abîme séparant l'ambition et la valeur réelle du don est tragique. Par contre, le souvenir de Rachel est ravivé chez Antoine par le parfum que dégage le collier qu'elle lui a envoyé peu avant sa mort.

Ainsi, on peut déceler partout dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, mais particulièrement chez les Thibault, cette aspiration profonde à échapper à la menace d'une disparition totale. Quelques personnages misent sur la vie éternelle qu'offre la religion, mais la plupart ne croient pas en une forme de survie autre que dans la mémoire des hommes. Si elle semble possible, dans une certaine mesure, à travers les enfants, les réalisations matérielles et l'œuvre, le pouvoir évocateur des objets reste ésotérique. Le collier de Rachel n'a d'importance que pour Antoine, les monogrammes plaqués partout à Maisons-Laffitte ne parlent qu'à l'ainé des Thibault et n'ont aucune espèce d'importance pour Mme de Fontanin qui pourtant les a constamment sous les yeux. De plus, leur portée est éphémère car les personnes qui se souviennent sont appelées à disparaître à leur tour, et aucun des personnages de Martin du Gard n'a su créer une œuvre valable, capable de résister au temps et à la mort. D'ailleurs, l'écrivain souligne dans chaque cas la difficulté pour l'homme de préparer sa survie, soit qu'il n'estime pas à leur juste valeur les moyens employés, comme M. des Navières, soit que les circonstances ruinent ses plans. Ainsi, le nom d'Oscar-Thibault s'éteint sans même avoir duré le temps d'une génération; et Jacques ne se survit pas par son acte dans la mémoire des masses, comme il l'aurait voulu, mais dans celle d'être proches, comme Jenny, Gise et Antoine, par un fils dont il ignorait l'existence, et par des objets auxquels il n'attachait aucun prix, tels l'ébauche manuscrite de son manifeste ou le portrait qu'avait fait de lui son camarade, Patterson. Roger Martin du Gard tente ainsi de montrer que l'homme n'est pas plus maître de sa survie que de sa mort.

CONCLUSION

Chez Roger Martin du Gard, comme dans la littérature de la première moitié du siècle, la mort apparaît comme le problème essentiel de la condition humaine; celui qui, s'il ne trouve pas de solution adéquate, prive l'existence de tout son sens. « ... l'ordre du monde est réglé par la mort... », dit Camus (1); et Malraux écrit, dans *La Voie Royale*, « la mort est là, comprenez-vous, [...] comme l'irréfutable preuve de l'absurdité de la vie » (2). Sartre aussi la considère dans cette optique; « la mort ne peut qu'ôter à la vie toute signification » (3), écrit-il dans *L'Être et le Néant*. Pour Antoine, porte-parole principal de Martin du Gard, le problème ne se présente pas autrement : « Au fond, la mort seule existe : elle réfute tout, elle dépasse tout... absurdement ! » (1, 1305). L'énigme de la mort est omniprésente dans l'œuvre de Martin du Gard, et menace de rendre futile tout bonheur et toute réalisation, de mettre en cause la vie des personnages, à laquelle ceux-ci s'attachent pourtant tous avec tant d'acharnement. Ainsi, la mort représente non seulement la cessation de la vie, mais encore elle enlève à l'activité humaine son importance, en attribuant aux actes de l'homme une gratuité intolérable.

La contemplation de la mort, avec son caractère arbitraire et mystérieux donne le vertige à la plupart des personnages. « Curieux cette peur qu'on a de mourir... », dit Barois (I, 457) et Jacques confie, en parlant de ce passage « insaisissable » de la vie à la mort : « Il y a en nous une terreur de cette minute-là... » (I, 956). Plus encore que la souffrance, c'est la disparition de la personnalité qui effraie les personnages de Martin du Gard. L'interrogation de Marise trahit très nettement la nature de cette angoisse : « Mais moi, moi, ce qui fait que je me sens moi, qu'est-ce que cela va devenir dans la mort ? » (4). Tous les personnages essaient de dépasser leur individualité en cherchant à déceler la signification de la mort. Cependant, chacun propose une définition personnelle et différente des autres. Pour le Barois jeune et dynamique, la mort c'est

(1) Albert Camus : *La Peste*, p. 147.

(2) André Malraux : *La Voie Royale*, p. 106.

(3) Jean-Paul Sartre : *L'Être et le Néant*, p. 627.

(4) R. M. G. : *L'Une de nous*, p. 90.

« ne plus être », « la suppression de toute pensée, de toute sensation, de toute souffrance » (I, 451). Il l'envisage dans une perspective transformiste où elle apparaît comme « une restitution de [ses] éléments au milieu organique » (I, 497). Mais le Barois âgé voudrait néanmoins soustraire sa personnalité à cette « restitution » et conçoit finalement la survie d'une partie de lui-même après la « désagrégation des éléments matériels » (I, 542). Il rejoint ainsi l'abbé Lévy par l'attitude qu'il adopte devant la mort : « Je sens en moi l'existence d'une vie idéale [...]; je mets toute ma foi en la survivance de ma personnalité morale ! » (I, 542). Luce, de son côté, reste fidèle aux convictions d'un homme qui voit dans la mort une transformation perpétuelle de la matière : « La mort est dans la logique de la vie. J'accepte l'idée de la mort comme j'accepte l'idée de la naissance » (I, 552). Pour lui, comme pour Barois à l'âge adulte, l'âme n'a pas d'existence, elle est « une résultante occasionnelle de la vie, une propriété de la matière » (I, 454).

Presque tous les personnages de Roger Martin du Gard se sentent si profondément attachés à la vie qu'ils se résignent difficilement à une disparition dans le néant. L'assertion de Marise, et celle beaucoup plus vague de Jacques constituent des exceptions. Marise va jusqu'à dire : « ... la vie éternelle ce n'est pas de la vie, ma Sœur, pour moi c'est de la mort ! » (5); tandis que Jacques se borne à attendre essentiellement de la mort la délivrance « des tourments de penser » (I, 1307) et le repos. Tous les autres envisagent une forme d'évolution et de continuation partielle. Ainsi, le pasteur Gregory nie la mort totale; pour lui, seule la « matière détestable » (II, 294) disparaît, la meilleure partie de l'homme rejoint « le champ de l'invisibilité... » (II, 874), pour « le grand et glorieux Service » (II, 294). Les idées de Mme de Fontanin rejoignent celles de Gregory; la mort est à ses yeux « un phénomène de vie [...], cet inéluctable retour aux germinations éternelles » (II, 256). L'abbé Vécard, pas plus que l'abbé Lévy, ne s'aventure dans une définition très précise de la mort. Il la conçoit comme le passage d'une vie à une autre, un « retour universel dans le sein de notre Père Tout-Puissant » (I, 1259). De même, M. Thibault n'accepte la mort que lorsqu'il y discerne « l'espoir de vivre l'éternité en Dieu » (I, 1263). Chez Antoine, le problème est plus complexe puisqu'il voit dans la mort à la fois un retour au néant et aux « germinations à l'infini » (I, 1305). Il envisage la mort dans une perspective transformiste parce qu'il a besoin de croire que l'énergie qui l'habite ne peut pas disparaître totalement. De toute l'œuvre de Martin du Gard, c'est la conception d'Antoine, caractérisée par un agnosticisme « tranquille » (6) : « Il faut accepter les

(5) R. M. G. : *L'Une de nous*, p. 90.

(6) Pierre-Henri Simon : *L'athéisme contemporain*, p. 39.

limites du connaissable » (II, 964), qui se rapproche le plus de celle de son auteur. Puisqu'on ne peut saisir la signification de la mort, autant avouer l'incapacité de l'intelligence humaine d'en percevoir le mystère.

Malgré une définition elliptique chez la plupart des personnages, Martin du Gard est bien moins intéressé par la signification de la mort que par la mort elle-même. C'est le fait qu'elle mette un point final à la vie qui le préoccupe tout particulièrement, et c'est essentiellement dans ce sens qu'il l'a étudiée dans son œuvre. La mort tranquille de Luce ne se comprend que par opposition à celle, si tourmentée, de Barois. L'agonie de M. Thibault prend des proportions monstrueuses par l'ampleur des souffrances du vieil homme; celle de Jacques est également cruelle, mais d'une durée très limitée. Si la mort d'Antoine n'est pas dépourvue de tortures physiques et morales, sa maîtrise de soi et son attitude calme font de lui un stoïcien digne d'admiration. Certes, les scènes de mort, chez Roger Martin du Gard, ne sont jamais réconfortantes. La crainte de disparaître qu'éprouvent les personnages qui peuplent son univers romanesque les place presque aux antipodes de la conception d'un Bernanos, par exemple; pour lui, en dehors de la peur initiale, la mort ne représente pas un phénomène épouvantable. « Mourir n'est pas une chose difficile », écrit-il dans *La Grande Peur des Bien-Pensants*, « c'est une chose simple, très simple et très pure. Et, pour tout dire, si la crainte n'en altérerait pas parfois la sincérité sacrée, une chose de l'enfance acceptée d'un cœur d'enfant » (7). Aucun des personnages de Martin du Gard n'accepte la mort avec une telle paix et une telle allégresse. Si quelques-uns d'entre eux parviennent assez spontanément à une forme d'acceptation, c'est toujours avec une certaine gravité, jamais avec la candeur d'un enfant ou la sérénité d'un croyant. D'ailleurs, les morts chrétiennes, chez Roger Martin du Gard, ne le sont qu'en apparence. Le parti pris de l'auteur transparait partout. L'écrivain n'a jamais pu adhérer à une doctrine selon laquelle la mort n'est qu'une naissance à la vraie vie; il ne pouvait pas non plus vivre suffisamment de l'intérieur une mort chrétienne pour que, projetée dans un récit romanesque, elle soit authentique.

Si la présentation de la mort, chez Martin du Gard, n'est pas toujours apaisante pour le lecteur, elle est pourtant loin de paraître hideuse. Il semble difficile de souscrire à l'affirmation de Vrolijk qui estime que « chez Martin du Gard, la mort est, *grosso modo*, peinte sous un jour des plus répugnants » (8). Au contraire, certaines analyses et descriptions de la mort, dans *Les Thibault* en

(7) Georges Bernanos : *La Grande Peur des Bien-Pensants*, p. 74.

(8) John Vrolijk : *Le Temps et la mort dans l'œuvre romanesque de Roger Martin du Gard*, p. 161.

particulier, figurent parmi les pages les plus belles et les plus puissantes de toute l'œuvre de l'écrivain. Robert Poulet estime même que ce sont les pages que l'auteur a consacrées à la mort « qui sauve[nt] du prosaïsme son œuvre, par ailleurs un peu trop raisonnable » (9). Certes, une telle opinion paraît également exagérée. Il n'en demeure pas moins vrai que les récits mortuaires révèlent, chez Martin du Gard, une importance capitale, non seulement par la puissance de l'analyse psychologique qu'elles présentent, mais encore par la série imposante des réflexions philosophiques, métaphysiques et morales qui les accompagnent.

Puisque le destin de l'homme, pour l'écrivain, est limité par la mort, la vie terrestre devient une fin en soi, à laquelle il convient de donner un sens. Cependant, il faut renoncer à vouloir édifier un système cohérent. Roger Martin du Gard a maintes fois proclamé qu'il n'était ni un philosophe, ni même un penseur, mais un créateur de vie et un artiste. Sur ce plan-là, il a certainement réussi, car ses personnages, ceux des *Thibault* tout particulièrement, existent comme des êtres vivants que le lecteur a souvent l'impression d'avoir connus, et qui font partie intégrante de ses expériences humaines. Mais ces individus, comme tout être humain, se caractérisent par des opinions et un comportement en face de la vie et de la mort, et c'est de là que se dégagent quelques idées maîtresses et certaines tendances.

A coup sûr, l'univers romanesque de Roger Martin du Gard apparaît comme un monde tragique puisque la plupart des destinées humaines sont anéanties par la mort avant d'avoir en la possibilité de s'accomplir. Ses créatures restent emmurées dans un monde matériel, car elles refusent a priori toute métaphysique. Cette attitude confère un aspect pessimiste à son œuvre car la certitude d'une disparition totale de la personnalité avec la mort est une vérité infiniment désespérante. L'univers de Martin du Gard paraît d'autant plus pessimiste du fait que, en réaliste sceptique, il lui arrive souvent de douter de la nature humaine, qui constitue pourtant la seule voie de salut pour un humaniste aîné. Cependant, au-delà de ce pessimisme réfléchi, l'œuvre est dominée par un sentiment d'optimisme, car les forces de la vie se manifestent partout avec une telle puissance, et la foi en l'avenir demeure tellement persistante, que, malgré les échecs et malgré la mort, la première impression qui ne dégage des *Thibault* en particulier, c'est l'espoir. Même si Antoine proclame, devant le carnage de la guerre, qu'il n'y a « rien à espérer de l'homme avant des millénaires » (II, 994), il croit malgré tout — comme son créateur — au progrès spirituel de l'humanité. En 1931, Martin du Gard exprimait en ces termes son credo humanitaire : « Je crois à la sagesse accumulée

(9) Robert Poulet : R. M. G. dans *Carrefour*, 27 août 1958.

derrière moi » (10). « Je crois au progrès de toutes mes forces. Mais je projette à cent mille ans dans l'avenir cette vision d'une humanité vraiment évoluée » (11). En rédigeant l'*Epilogue* en 1939, il confère à Antoine, malgré l'imminence de la Seconde guerre mondiale, cette même foi dans la perfectibilité future de l'homme, et dont il fait dépendre son attitude pacifiste. « J'ai besoin de croire que, un jour, l'humanité saura rétablir l'ordre et la fraternité sur la planète » (II, 873), « à la base de tout pacifisme, il y a ce postulat : la croyance au progrès moral de l'homme » (II, 874). Dans l'œuvre de Roger Martin du Gard, la guerre apparaît comme une espèce de maladie qui conduit à la mort, où le rôle du pacifiste est en tout point comparable à celui du médecin qui lutte pour sauvegarder la vie. Autant l'écrivain demeure consterné devant le spectacle de la maladie, autant il condamne avec énergie la guerre meurtrière qui, elle, pourrait souvent être évitée car elle dépend essentiellement des hommes.

Sur un plan plus général, l'optimisme de Roger Martin du Gard transparait encore dans la projection vers l'avenir qui ressort de la fin des *Thibault*. En dépit de ses égarements et en dépit de la mort — et même à cause d'elle —, l'humanité poursuit son chemin, portant avec elle l'espoir qu'un jour des êtres plus évolués la composeront et vivront dans la paix et la fraternité. La dernière ligne des *Thibault* : « Jean-Paul », est l'expression d'un recommencement. Le fils de Jacques et de Jenny, qui représente l'espoir des familles Thibault et de Fonlamin réunies, est le reflet d'une confiance dans la perfectibilité du genre humain.

La reproduction de l'*Esclave enchaîné*, qui tenait lieu de frontispice à la première édition de *Jean Barois*, pourrait servir d'emblème à toute l'œuvre de Martin du Gard. D'une part, l'homme est limité par la mort et rivé à une existence qu'il n'a pas demandée et qui lui sera retirée de la même façon, mais d'autre part, il se dégage de lui une force dont la beauté et la grandeur sont indéniables. Les élans dynamiques de la vie jaillissent avec une telle vigueur dans l'œuvre du romancier, qu'ils apportent une sorte de démenti à la mort. Cette opposition du pouvoir de la vie à l'emprise de la mort caractérise la démarche de Roger Martin du Gard : son œuvre est conçue comme une vaste antithèse. La confrontation de la mort avec la vie met en évidence tout le prix et toute la valeur de celle-ci. Montaigne disait : « Qui apprendrait les hommes à mourir, leur apprendrait à vivre » (12); pour cette raison, il songeait à faire un « registre commenté des morts diverses » (12). Martin du Gard a, d'une certaine façon, réalisé le projet de Montaigne. Les

(10) Lettre de R. M. G. à Gide, 17 mars 1931. (*Correspondance I*, p. 464.)

(11) *Ibid.*, 26 mars 1931, p. 469.

(12) Montaigne : *Essais*, Livre I, chapitre XX, p. 122.

nombreuses descriptions de morts dans son œuvre ne font que persuader davantage le mourant et son entourage de l'importance de la vie; et les scènes qui évoquent la mort sont autant de réflexions sur le sens de la vie. Lorsque Jacques se voit confronté avec la mort d'un animal, l'auteur note : « Son visage était ardent, révolté, presque beau, et l'impatience de vivre s'y mêlait à l'épouvante de mourir » (I, 956). De même, quand Marise comprend qu'elle marche vers la mort, elle « s'agrippe à la vie de tout son corps convulsé » (13). Barois aussi, lorsqu'il sent approcher la fin, confie à Luce qu'il aime la vie « plus que jamais » (I, 523). La constatation de la brièveté de l'existence ne conduit cependant pas les personnages de Martin du Gard à la révolte, mais les persuade de jouir davantage du temps qui leur est accordé. Il s'agit « de vivre le plus possible », selon le mot de Luce (I, 523), parce que « c'est si beau, la vie... » (I, 342). La mort apparaît dans toute l'œuvre comme un moyen de magnifier la vie, présentée comme « l'unique trésor. » (II, 699). Antoine mourant ne cesse d'exalter la vie, et les derniers mots qu'il note dans son *Journal* sont le symbole de la victoire de la vie sur la mort. Malgré la fréquence et la valeur littéraire des scènes consacrées à l'agonie et à la mort, on ne trouve pas un seul plaidoyer en faveur de ce qui meurt. Au contraire, l'écrivain dénonce « toutes les forces destructrices de la vie » (14), tout ce qui devient sclérosé et prend par là un avant-goût de mort, pour ne louer que ce qui est dynamisme et vigueur. Comme l'écrit Alfred Grosser : « Martin du Gard ignore la nausée. Tout est vitalité chez lui » (15). Dans un monde sans Dieu, cette conception semble être devenue pour l'écrivain, une nécessité, un moyen de conserver l'équilibre. Ainsi, il aurait pu prendre à son compte cette phrase de Perken qui illustre un des leitmotivs importants du thème de la mort dans la vie et dans l'œuvre de Roger Martin du Gard : « Ce n'est pas pour mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre » (16).

(13) R. M. G. : *L'Une de nous*, p. 40.

(14) Gaëtan Picon : « *Portrait et Situation de Roger Martin du Gard* ». (*Mercury de France*, septembre 1958, p. 11.)

(15) Alfred Grosser : « *Une morale sans métaphysique* ». (*Esprit*, octobre 1958, p. 529.)

(16) André Malraux : *Le Voie Royale*, p. 108.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie n'est pas exhaustive; elle se limite aux études les plus importantes sur Roger Martin du Gard consultées dans le cadre de ce travail. Des renseignements bibliographiques plus détaillés sont fournis par Talvart (H. et J.) et Place (J.), *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, Vol. 13, Paris, Editions de la chronique des Lettres françaises, 1956; et Otto Klapp, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt, Klostermann, un volume tous les deux ans. En outre, Jochen Schlobach, à la fin de sa thèse sur Roger Martin du Gard (*Geschichte und Fiktion in « L'été 1914 » von Roger Martin du Gard*), donne une bibliographie commentée et relativement complète de tout ce qui a paru sur l'auteur des *Thibault* jusqu'en 1964.

1° ŒUVRES DE ROGER MARTIN DU GARD

LIVRES :

Œuvres complètes, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1955.

Cette édition comprend toutes les œuvres de Martin du Gard, à l'exception des articles qu'il a publiés, de sa correspondance et des ouvrages ci-après mentionnés qu'il n'a pas réédités dans cette collection.

L'Abbaye de Jumièges, étude archéologique des ruines, Montdidier, Grou-Radenez, 1909.

L'Une de nous..., étude, Paris, Grasset, 1910.

Noizemont-les-Vierges, Liège, A la Lampe d'Aladin, 1925.

Dialogue, Paris, Claude Aveline, 1930.

PRINCIPAUX ARTICLES :

Le Vieux-Colombier (compte rendu d'une conférence de Jacques Copeau à la salle des Sociétés Savantes), *N.R.F.*, décembre 1919.

Son « influence », numéro spécial de *Capitole* consacré à André Gide, en 1928.

Sur la mort d'André Gide, *Le Figaro Littéraire*, 5 janvier 1952.

Discours de Stockholm, *N.R.F.*, mai 1959.

Projets de préface à « Jean Barois », *N.R.F.*, décembre 1959.

ENREGISTREMENT :

Conférence de R.M.G. sur « Jean Barois », Stockholm, 1937.

Le texte a été transmis sur les ondes de la Radiodiffusion-Télévision-Française, le 31 octobre 1959.

CORRESPONDANCE :

Une faible partie seulement de la vaste correspondance de Roger Martin du Gard a été publiée jusqu'à présent. Le professeur Maurice Ricuneau a été chargé par le Conseil de la Recherche Scientifique de préparer l'édition de la Correspondance générale de Martin du Gard. Les premiers volumes devraient paraître en 1971 ou 1972. En dehors de ce projet de longue haleine et dont la réalisation s'échelonnera sur quelques années, plusieurs lettres de Martin du Gard ont été publiées isolément ou groupées dans des collections avec celles de son correspondant. Les plus importants de ces échanges de lettres sont les suivants :

Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard, 2 vol. Paris, Gallimard, 1968.

Correspondance Roger Martin du Gard-Jean-Richard Bloch, parue dans *Europe*, septembre 1963 à mars 1965.

Certaines lettres de Martin du Gard à Pierre Margaritis et à Marcel Lallemand ont paru dans le numéro spécial de la *N.R.F.* consacré à R. M. G. (décembre 1958), et quelques lettres à Florent Margaritis dans *Cahiers du Sud* (janvier 1959), sous le titre : « Lettres à l'architecte ». Réjean Robidoux a publié dans sa thèse sur *Roger Martin du Gard et la religion*, de nombreux extraits de lettres de Martin du Gard à des amis. Les autres lettres de Roger Martin du Gard sont disséminées dans une cinquantaine d'ouvrages ou articles.

Par ailleurs, un certain nombre de lettres encore inédites sont accessibles aux chercheurs. Il s'agit de la correspondance de Roger Martin du Gard avec Félix Sartiaux, Dorothy et Jane Bussy, Jacques Copeau, et René Lalou (Manuscrit, Bibliothèque Nationale de Paris), ainsi qu'avec Marcel Hébert (Manuscrit, Bibliothèque Municipale de Bar-le-Duc).

2° THÈSES ET ÉTUDES SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE ROGER MARTIN DU GARD.

Almèras (Gilberte), *La Médecine dans « Les Thibault » de Roger Martin du Gard*, Paris, P. Fournié et Cie, 1946.

Boak (Denis), *Roger Martin du Gard*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Borgal (Clément), *Roger Martin du Gard*, Paris, Editions Universitaires, Coll. « Classiques du xx^e siècle », 1957.

Brenner (Jacques), *Martin du Gard*, Paris, Gallimard, Coll. « La Bibliothèque Idéale », 1961.

Camus (Albert), *Roger Martin du Gard*. Cette étude sert de préface aux *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard.

- Daix (Pierre), *Réflexion sur la méthode de Roger Martin du Gard*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1957.
- Descoux (Armand), *Le Docteur Antoine Thibault*, Paris, Editions Universitaires, 1965.
- Dormoy-Savage (Nadine), *L'Influence de Tolstoï dans l'œuvre de Roger Martin du Gard*, thèse dactylographiée, Paris, 1964.
- Emeis (Harald), *Medizin, Krankheit und Tod im Werke Martin du Gards*, thèse dactylographiée, Kiel, 1965.
- Gibson (Robert), *Roger Martin du Gard*, Londres, Bowes & Bowes, 1961.
- Gorilovics (Tivador), *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1962.
- Hall (Thomas White), *Roger Martin du Gard's philosophy of life as viewed through his treatment of the theme of love*, thèse, University of Maryland, 1958.
- Jonas (Maurice), *L'Humanisme de Martin du Gard dans « Les Thibault »*, thèse, University of Michigan, 1963.
- Kaiser (Grand Edwin), *The World of Roger Martin du Gard*, thèse, Brown University, 1957.
- Kolobi (Mortéza), *La Bourgeoisie française d'avant-guerre dans « Les Thibault » de Roger Martin du Gard*, thèse dactylographiée, Paris, 1962.
- Lalou (René), *Roger Martin du Gard*, Paris, Gallimard, 1937.
- Rice (Howard Crosby), *Roger Martin du Gard and the world of the Thibaults*, New York, Viking Press, 1941.
- Robidoux (Réjean), *Roger Martin du Gard et la religion*, Paris, Aubier, 1964.
- Roza (Robert), *Le Thème de l'affranchissement dans les romans de Roger Martin du Gard*, thèse, Princeton University, 1965.
- Schalk (David L.), *Roger Martin du Gard*, New York, Cornell University Press, 1967.
- Schlobach (Jochen), *Geschichte und Fiktion in « L'été 1914 » von Roger Martin du Gard*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1965.
- Vrolijk (John), *Le Temps et la mort dans l'œuvre romanesque de Roger Martin du Gard*, thèse dactylographiée, Paris, 1967.

3° OUVRAGES EN PARTIE CONSACRÉS A ROGER MARTIN DU GARD.

- Brombert (Victor), *Martin du Gard's « Jean Barois » and the Challenge of History*, dans *The Intellectual Hero*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1961.
- Gehrke (Siegfried), *Das Generationsproblem bei Gide, Martin du Gard und Schlumberger*, thèse dactylographiée, Tübingen, 1951.
- Gmelin (Hermann), *Der französische Zyklenroman 1900-1945*, thèse, Heidelberg, 1950.
- Magny (Claude-Edmonde), *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Editions du Seuil, 1950.

Moeller (Charles), *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, t. II, Paris, Casterman, 1953.

Tylden-Wright (David), *The Image of France*, London, Secker & Warburg, 1957.

4° OUVRAGES GÉNÉRAUX FAISANT UNE PLACE IMPORTANTE À ROGER MARTIN DU GARD.

Arland (Marcel), *Essais et nouveaux essais critiques*, Paris, Gallimard, 1952.

Barrère (Jean-Bertrand), *Romain Rolland*, Paris, Albin Michel, 1966.

Berne-Joffroy (André), *La Vie et l'œuvre de Roger Martin du Gard*, dans *Jean Barois*, Coll. « Prix Nobel de littérature », Paris, Presses du Compagnonnage, 1963.

Brodin (Pierre), *Les Écrivains français de l'entre-deux guerres*, Montréal, Valiquette, 1942.

— *Présences contemporaines*, t. II, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1955.

Delay (Jean), *Préface à la Correspondance André Gide-Roger Martin du Gard*, Paris, Gallimard, 1968.

Delhorhe (Cécile), *L'Affaire Dreyfus et les écrivains français*, Paris, Attinger, 1932.

Houtin (Albert), *Un Prêtre symboliste : Marcel Hébert*, Paris, 1925.

Lacher (Walter), *Le Réalisme dans le roman contemporain*, thèse, Genève, 1940.

Lacretelle (Jacques de), *L'Heure qui change*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1941.

Laparade (M.), *Réflexions sur quatre médecins de roman*, thèse, Bordeaux, 1948.

Larnac (Jean), *La Littérature française d'aujourd'hui*, Paris, Éditions sociales, 1948.

Madaule (Jacques), *Reconnaisances*, t. III, Paris, Desclée de Brouwer, 1946.

Martin du Gard (Maurice), *Les Mémorables*, Paris, Flammarion, 1957.

— *Les Libéraux*, Paris, Plon, 1967.

Massis (Henri), *La Guerre de trente ans*, Paris, Plon, 1940.

Mauriac (François), *Le Nouveau Bloc-Notes*, Paris, Flammarion, 1958.

— *La Mort d'André Gide*, Paris, Estienne, 1952.

Mauriac (Pierre), *La Médecine et l'intelligence*, Bordeaux, Delmas, 1949.

Maurois (André), *Études littéraires*, t. II, Paris, S.F.E.L.T., 1947.

— *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.

Peyre (Henri), *The Contemporary French Novel*, New York, Oxford University Press, 1955.

Rousseaux (André), *Littérature du XX^e siècle*, Première série, Paris, Albin Michel, 1938.

- Littérature du XX^e siècle*. Sixième série, Paris, Albin Michel, 1958.
 Roy (Claude), *Descriptions critiques*, Paris, Gallimard, 1949.
 Schlumberger (Jean), *Eveils*, Paris, Gallimard, 1950.
 — *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, 1956.
 Simon (Pierre-Henri), *L'Esprit et l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1954.
 Souday (Paul), *Les Livres du temps*. Troisième série, Paris, Émile-Paul, 1930.
 Zweig (Stefan), *Zeit und Welt*, Stockholm, H. Fischer, 1946.

5° PRINCIPAUX ARTICLES CONSULTÉS.

A la mort de Roger Martin du Gard, certains périodiques lui ont consacré un numéro spécial. Les plus importants sont les suivants :

- Le Figaro Littéraire* du 30 août 1958 : « Hommage à l'écrivain des *Thibault*. L'homme que fut Roger Martin du Gard », par Jean Schlumberger, François Mauriac, Albert Camus, Jean Rosland, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Pierre Herbart, Jean Cocteau, Louis Martin-Chauffier, Jean Delay, Claude Mahias, André Brincourt, Pierre Marois, René Rambauville, Pierre Do-Dinh, Jacques Brenner.
- La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} décembre 1958 : « Hommage à Roger Martin du Gard ». I. *L'Homme*, par Roger Froment, Jacques Lacroelle, Jean Delay, Jules Romains, Jean Tardieu, Jean Cocteau, André Chamson, Jean Lambert, Marcel Jouhandeau, Clarisse Francillon, Jean-Jacques Thierry et Marcel Lallemand. — II. *L'Œuvre*, par André Maurois, Jean Guéhenno, Marc Beigheder, Robert Mallet, Jacques Brenner, Paul Morand, Philippe Van Tieghem, Jean Schlumberger, Dominique Fernandez, Clément Borgal, Franz Hellens et Jean Grosjean.
- Les Nouvelles Littéraires* du 28 août 1958 : Textes d'André Chamson, Edmond Jaloux, Francis Jourdin et René Lalou.
- La Radiodiffusion-Télévision Française a aussi consacré une émission à *Roger Martin du Gard* au lendemain de sa mort, avec la participation de Pierre Sipriot, Robert Mallet, Marcel Jouhandeau, Henry de Montherlant et Jean Schlumberger.
- Andrews (O.), *A chat with Roger Martin du Gard*, *French Review*, avril 1959.
- Barberet (Gene), *A remembered talk with Roger Martin du Gard*, *Books abroad*, autumn, 1958.
 — *Roger Martin du Gard; Recent criticism*, *French Review*, octobre 1957.
- Barjon (Louis), *Roger Martin du Gard*, *Etudes*, octobre 1958.
- Barrère (Jean-Bertrand), *Roger Martin du Gard et Romain Rolland : une amitié à distance*, *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars 1962.
- Barrucand (V.), *A propos des médecins et de la médecine dans « Les Thibault » de Roger Martin du Gard*, *Annales Médico-Psychologiques*, novembre 1966.

- Bencher (André), *Promenade dans Nice avec R. M. G.*, *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1965.
- Boak (C. D.), *An early work by R. M. G.* : « *L'Une de nous* », *A.U.M.L.A.*, novembre 1963.
- Borgal (Clément), *R. M. G. et les problèmes de la création romanesque. Documents relatifs à la composition des Thibault. Le Français dans le Monde*, juillet-août 1962.
- *Roger Martin du Gard et le désir d'éternité*, *Critique*, décembre 1958.
- Bussy (Dorothy), *Roger Martin du Gard*, *New Statesman and Nation*, 4 décembre 1937.
- Bosis (Lauro de), *Histoire de ma mort*, *Europe*, 15 mai 1933.
- Chaperon (Henri), *Roger Martin du Gard*, *Bulletin de la Société littéraire des P.T.T.*, juin 1959.
- Charasson (Henriette), *Autour de Martin du Gard*, *La Dépêche Tunisienne*, 20 septembre 1958.
- Crémieux (Benjamin), *La Mort du Père*, *N.R.F.*, août 1929.
- Daspre (André), *Sur le réalisme de « Jean Barois »*, *Europe*, septembre 1963.
- Duhamel (Georges), *Explorations et souvenirs*, *Revue de Paris*, décembre 1952.
- Genton (Robert), *La Méthode de Roger Martin du Gard*, *La Nouvelle Critique*, février 1965.
- Ghéon (Henri), *M. Roger Martin du Gard et le roman*, *La Vie Intellectuelle*, février 1929.
- Giraull (Chanoine), *Le Calice renversé*, *Etudes*, avril 1959.
- Grantoff (Otto), *Roger Martin du Gard*, *Deutsch-französische Rundschau*, t. II, 1929.
- Grosser (Alfred), *Une morale sans métaphysique. L'œuvre de Roger Martin du Gard*, *Esprit*, octobre 1958.
- Gugenheim (Suzanne), *Le miroir a-t-il joué un rôle dans la littérature du XX^e siècle ?* (R. Rolland, R. M. G., et J. Romains). *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mai 1959.
- « *Les Thibault* » dans la critique française après le « prix Nobel ». *Littérature Moderne*, septembre 1962.
- Gutmann (R.), *La médecine et les romanciers*, *Presse Médicale*, N° 53, 1961.
- Hall (Thomas White), *A note on the so-called change in technique in « Les Thibault »*, *French Review*, t. XXVII, décembre 1953.
- Ikor (Roger), *L'humanité des « Thibault »*, *Europe*, juin 1946.
- *Roger Martin du Gard, l'exemplaire*, *L'Éducation Nationale*, 27 novembre 1958.
- Madaule (Jacques), *Les Thibault : Epilogue*, *Esprit*, novembre 1940.
- Martin-Chauffier (Louis), *Roger Martin du Gard*, *Femina Illustration*, avril 1956.
- *Roger Martin du Gard, Livres de France*, janvier 1960.

- Martin du Gard (Maurice), *Roger Martin du Gard*, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1958.
- *A Nice avec Roger Martin du Gard*, *Ecrits de Paris*, 1963.
- Massis (Henri), *Roger Martin du Gard*, l'abbé Hébert et Monseigneur Duchesne, *Bulletin des Lettres*, 15 octobre 1958.
- Mendel (Gérard), *Le roman comme fiction et comme ensemble. A propos des « Souvenirs du Colonel de Maumort »*, *Revue Française de psychanalyse*, mars-juin 1963.
- Morand (Jean), *Roger Martin du Gard : Œuvres complètes*, *Comprendre*, septembre 1956.
- *Entre la littérature et la vie. La solitude de Roger Martin du Gard*, *Les Lettres Nouvelles*, novembre 1958.
- Narkirier (F.), *Le réalisme de Roger Martin du Gard*, *Beitrag zur Romanischen Philologie*, janvier 1961.
- Noël (Docteur P.), « *Les Thibault* » de Roger Martin du Gard, *Histoire de la médecine*, avril 1967.
- Picon (Gaëtan), *Portrait et situation de Roger Martin du Gard*, *Mercur de France*, septembre 1958.
- Pierre-Quint (Léon), *Roger Martin du Gard le constructeur*, *Monde Nouveau paru*, juin et juillet 1956.
- Prévost (Claude), *Discussion. Sur quelques problèmes de méthode*, *La Critique Nouvelle*, février 1965.
- Prévost (Jean), *Roger Martin du Gard et le roman objectif*, *Confluences*, juillet-août 1943.
- Rechel-Mertens (Eva), *Begegnungen mit Martin du Gard*, *Merkur*, 13. 1959.
- Rollmund (Alfons), *Roger Martin du Gard und sein Werk*, *Antares*, avril 1956.
- Roudiez (Léon S.), *The function of irony in Roger Martin du Gard*, *The Romanic Review*, N° XLVIII, 1957.
- *Situation de Roger Martin du Gard*, *French Review*, octobre 1960.
- Roy (Claude), *Roger Martin du Gard*, *Europe*, décembre 1948.
- Sadoul (Georges), *Rencontres, sous l'occupation, avec Roger Martin du Gard*, *Les Etoiles*, 17 juin 1945.
- Saint-Girons (C.), *Une source de Martin du Gard*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1968.
- Schlobach (Jochen), *L'été 1914. Roger Martin du Gard historien et romancier*, *Le Mouvement Social*, octobre-décembre 1964.
- Schlumberger (Jean), *L'art dans l'œuvre de Martin du Gard*, *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, N° 12, 1958-59.
- Sénard (Jean), *Quand publiera-t-on enfin l'œuvre posthume de Roger Martin du Gard ?*, *Le Figaro Littéraire*, 16 juin 1966.
- Sicard (Claude), *Les femmes dans « Les Thibault »*, *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, septembre 1966.
- Thiébaud (Marcel), *Roger Martin du Gard*, *Revue de Paris*, juin 1961.
- Wood (John S.), *Roger Martin du Gard*, *French Studies*, avril 1960.

6° AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS OU CITÉS DANS CETTE ÉTUDE.

- Bernanos (Georges), *La Grande Peur des bien-penseurs*, Paris, Grasset, 1931.
- Buffon (Georges-Louis de), *De la Vieillesse et de la Mort*, dans *Histoire Naturelle de l'homme, Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Verdière et Ladrangé, 1928.
- Camus (Albert), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
— *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947.
- Gide (André), *Journal* (1939-1949), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1951.
- Green (Julien), *Journal*, t. I, Paris, Plon, 1938.
— *Journal*, t. VIII, *Vers l'invisible*, Paris, Plon, 1967.
- Jankélévitch (Vladimir), *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966.
- Landsberg (Paul-Louis), *Essai sur l'expérience de la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1951.
- Le Dantec (Félix), *L'Athéisme*, Paris, Flammarion, 1907.
- Mallet (Robert), *Une mort ambiguë*, Paris, Gallimard, 1955.
- Malraux (André), *La Voie Royale*, Paris, Grasset, 1930.
— *Les Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967.
- Mehl (Roger), *Le Vieillissement et la Mort*, Paris, P.U.F., 1962.
— *Notre vie et notre mort*, Paris, S.C.E., 1966.
- Montaigne (Michel de), *Essais*, Paris, Gallimard, 1965.
- Pascal (Blaise), *Pensées*, Paris, Armand Colin, Bibliothèque de Cluny, 1960.
- Renan (Ernest), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1956.
- Sartre (Jean-Paul), *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1943.
- Simon (Pierre-Henri), *La négation de Dieu dans la littérature contemporaine*, dans *L'Athéisme contemporain*, Genève, Labor et Fides, 1956.
- Thibaudet (Albert), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
- Tolstoï (Léon), *La Guerre et la Paix*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961 (Les œuvres littéraires de Tolstoï, t. VII).
— *La Mort d'Ivan Ilitch*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961 (Les œuvres littéraires de Tolstoï, t. XI).
- Valensin (Auguste), *Textes et documents inédits*, Paris, Aubier, 1961.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	11
<i>Première partie : LA PRÉSENCE ET LA HANTISE DE LA MORT DANS LA VIE DE ROGER MARTIN DU GARD</i>	
Chapitre I. — Les premiers contacts avec la mort, l'appren- tissage du métier et la crainte de l'anéantis- sment. (1881-1914)	17
Chapitre II. — La guerre de 1914-18 et la mort de ses amis. (1914-1920)	23
Chapitre III. — La mort de ses parents et la composition des <i>Thibault</i> . (1920-1939)	33
Chapitre IV. — La Seconde guerre mondiale, le vieillisse- ment et la mort de sa femme. (1939-1950).	45
Chapitre V. — La mort de Gide et du Père Valensin, et l'adaptation à la mort. (1950-1956)	57
Chapitre VI. — La préparation de sa vie posthume; la mort. (1956-1958)	71
<i>Deuxième partie : L'IMPORTANCE DU THÈME DE LA MORT DANS L'ŒUVRE</i>	
Chapitre I. — La mort comme élément architectural de l'œuvre	85
Chapitre II. — La fonction des principales morts indivi- duelles	97
Chapitre III. — Les formes multiples que revêt la mort et les constantes du phénomène	103
Chapitre IV. — La mort liée à la vie	109
Chapitre V. — La mort et la nature	117

<i>Troisième partie : LES PERSONNAGES PRINCIPAUX CONFRONTÉS AVEC LEUR MORT</i>	127
Chapitre I. — Marc-Elie Luce	131
Chapitre II. — Jean Barois	143
Chapitre III. — Oscar Thibault	161
Chapitre IV. — Jacques Thibault	175
Chapitre V. — Antoine Thibault	191
<i>Quatrième partie : IMPORTANCE ET SIGNIFICATION DE LA MORT D'AUTRUI</i>	209
Chapitre I. — L'indifférence	213
Chapitre II. — Le soulagement et la délivrance	217
Chapitre III. — Le resserrement des liens	225
Chapitre IV. — L'évasion dans la sexualité	231
Chapitre V. — La méditation	241
<i>Cinquième partie : L'EXPERIENCE PERSONNELLE DE LA MORT</i>	247
Chapitre I. — L'avant-mort : le vieillissement	251
Chapitre II. — L'instant de la mort :	
— les réactions du mourant	259
— la mort délibérément provoquée : le suicide et l'euthanasie	267
Chapitre III. — L'après-mort : la survie et la lutte contre l'anéantissement	277
CONCLUSION	283
BIBLIOGRAPHIE	289

IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST

86-90, Rue Président-de-Gaulle

LA ROCHE-SUR-YON

(Vendée)