

STUDIA ROMANICA

Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

Redigít T. GORILOVICS

SERIES LITTERARIA
FASC. IX.

ROGER MARTIN DU GARD

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1983

André Daspre:

Sémiologie des couleurs dans *Jean Barois*

La critique littéraire contemporaine se caractérise par l'extrême diversité de ses méthodes d'analyse. En multipliant les formes d'approche de l'oeuvre, elle en fait apparaître toute la complexité et l'idée s'impose que l'oeuvre littéraire a plusieurs sens, plus ou moins cachés, qu'il faut dégager par des lectures très différenciées.

À côté de ce que dit explicitement et délibérément l'écrivain par l'intermédiaire de ses personnages, ou en intervenant lui-même, l'oeuvre recèle d'autres significations qui sont beaucoup moins bien contrôlées par l'auteur. L'oeuvre littéraire n'est pas entièrement une réalisation consciente et volontaire; malgré lui, l'auteur y transcrit les pulsions de l'inconscient, de sorte que, disait Freud, "les rêves inventés par l'écrivain sont susceptibles d'être interprétés comme des rêves réels". En opposant ainsi, dans l'oeuvre littéraire, ce qui est l'expression d'une pensée très élaborée et ce qui est surgissement involontaire du refoulé, on marque bien les tensions extrêmes entre lesquelles oscille le créateur. Mais il y a des zones intermédiaires ou, si l'on préfère, d'autres champs de signification que l'on aurait tort de négliger. En particulier, les études sur la façon dont l'écrivain perçoit le réel, sur son expérience sensorielle nous aident à définir certaines structures de sa personnalité qui ne sont pas données de manière évidente par ailleurs.

L'oeuvre est donc *plurielle*, mais a-t-elle des sens réellement différents? En l'examinant sous plusieurs aspects est-ce que nous ne constatons pas, finalement, qu'elle dit toujours à peu près la même chose, sous diverses formes? On pense assez souvent le contraire. Et c'est en effet une bonne hypothèse de travail de considérer, a priori, que les différents éléments d'une oeuvre n'ont pas nécessairement la même signification, que les différentes lectures n'aboutissent pas forcément aux mêmes interprétations. L'étude de chaque champ de signification doit donc être menée pour elle-même et l'on verra ensuite, en comparant les résultats d'investigations bien séparées, dans quelle mesure l'oeuvre est cohérente avec elle-même.

C'est dans cet esprit que je voudrais étudier le vocabulaire des couleurs employé par Roger Martin du Gard dans son roman *Jean Barois* (1913).

Jean Barois a ceci d'intéressant qu'il est "bourré d'idées", selon l'expression de R.M.G.¹ lui-même, et que ces idées sont présentées de façon si claire et si systématique qu'il est vraiment facile de saisir la pensée de l'auteur. Ce roman est l'oeuvre d'un rationaliste, d'un scientifique qui combat toute interprétation métaphysique du monde, et particulièrement la religion². Aussi est-ce à partir d'un schéma dramatique fort simple, et très efficace, que le récit est organisé: Jean Barois, après avoir réussi à s'affranchir de l'éducation catholique reçue dans son enfance, après avoir mené une lutte passionnée pour la justice et la vérité (surtout lors de l'affaire Dreyfus) pendant les années de la maturité, est si affaibli, à la fin de sa vie, par la vieillesse, la maladie, les échecs personnels qu'il éprouve de nouveau "le besoin de croire à quelque chose". De part et d'autre du héros central, les autres personnages sont rassemblés en deux groupes opposés, les catholiques (des femmes, des prêtres) et les libres-penseurs (des intellectuels).

Mais si l'on examine d'autres aspects de l'oeuvre pour découvrir la vision du monde que l'écrivain porte en lui et qu'il exprime de façon plus ou moins inconsciente, est-ce que l'on retrouvera les mêmes antagonismes fondamentaux? La vision du monde de R.M.G. — liée à son appréhension immédiate et personnelle du réel — n'apparaît pas avec la même évidence que ses idées philosophiques ou morales: il faut la dégager de notations dispersées concernant des sensations, des perceptions; quand on a classé ces notations de formes, de sons, d'odeurs, de couleurs, etc., on distingue alors des relations, des tendances et l'ensemble manifeste une cohérence certaine qui demande à être interprétée. Comme l'étude de toutes ces notations dépasserait le cadre d'un article, je me bornerai à l'examen du vocabulaire des couleurs qui, d'ailleurs, est généralement l'un des plus significatifs. Auparavant, je crois indispensable de présenter quelques remarques sur les questions que pose une recherche de ce genre.

*

* *

Quand on étudie l'emploi des couleurs dans un roman on ne doit pas raisonner comme si le romancier était un peintre. En fait, seul le peintre se sert de couleurs; comme Mallarmé le faisait remarquer à Degas, l'écrivain,

¹ Dans la suite de cet article on trouvera ces initiales, au lieu de *Roger Martin du Gard*, conformément à l'usage de l'écrivain.

² Sur ce point, on consultera Tivadar GORILOVICS, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de R. Martin du Gard*, *Studia Romanica* de l'Université de Debrecen, 1962. Voir aussi André DASPRE, *R. M. G. romancier d'après Jean Barois*, thèse multigraphiée, Université de Paris III, 1976.

lui, n'a que des mots à sa disposition. Le tableau d'un peintre est — comme la réalité qui nous entoure — *plein* de couleurs; quand le peintre *peint* une pomme, il lui attribue une couleur déterminée; quand le romancier *écrit* "une pomme", il peut fort bien ne rien ajouter d'autre et laisser au lecteur le soin de l'imaginer jaune ou rouge. Il conviendra donc d'apprécier la fréquence des notations colorées et leur répartition dans le roman. Car on serait victime d'une illusion réaliste si l'on croyait que les couleurs des décors ou des personnages décrits par le romancier appartiennent objectivement à ces décors ou à ces personnages. Les couleurs appartiennent au romancier qui décide d'employer ou non la couleur: le monde qu'il décrit est sa propre création.

Cela dit, évitons de tomber dans une autre erreur en croyant que les notations colorées ne traduisent que la subjectivité de l'écrivain. F. Germain, dans une étude des couleurs chez Vigny, remarque que les notations colorées sont réparties selon deux pôles, "d'une part un chatoiement multicolore, d'autre part un ensemble rouge et noir" et il ajoute que cet ensemble rouge et noir (qu'il appelle "ciel d'orage") "est d'origine subjective; c'est le poète qui le porte en lui et le projette au mieux sur les choses qu'il dépeint. Le thème du ciel d'orage nous révèle donc une préférence dans l'imagination de Vigny, une faculté de sélection à l'égard du monde, ou plutôt un élément permanent de création poétique"³.

Mais s'il est vrai que tout écrivain impose au lecteur sa vision personnelle de la réalité, il ne faut pas confondre vision personnelle et vision subjective: la vision personnelle d'un écrivain peut se caractériser aussi bien par une tendance à l'objectivité que par une interprétation tout à fait subjectiviste du réel. Il est fréquent qu'un écrivain parvienne à la plus précise objectivité. Bernardin de Saint-Pierre devant un soleil couchant, Colette devant un insecte ou une fleur s'émerveillent d'un spectacle naturel; les nuances recherchées des couleurs qu'ils emploient témoignent de leur effort pour transmettre avec un souci minutieux du détail la beauté qui les a émus: que l'on compare les descriptions de ces deux écrivains avec celles que l'on trouve dans un traité de sciences naturelles et l'on constatera — sans trop d'étonnement — que les premières atteignent à une exactitude au moins égale à celle dont se satisfont des esprits scientifiques. Devant la réalité les écrivains ont des attitudes trop variées pour qu'on puisse dégager correctement leur originalité si l'on se contente d'insister sur la subjectivité de la vision artistique. Le même romancier peut adopter des points de vue très différents et changer d'intentions. Tantôt il cherchera à traduire soigneusement la réalité qu'il a choisi de décrire; tantôt il la déformera plus ou moins brutalement — et plus ou moins consciemment⁴.

³ *L'imagination colorante chez A. de Vigny* (in *Information littéraire*, n°s de nov.—déc. 1954, pp. 174—183).

⁴ Une forme particulière de fantastique surgit de la juxtaposition, très étudiée, d'éléments très réalistes et d'éléments purement imaginaires; le procédé a été largement employé de Rabelais à Kafka, de Bosch à Dalí ou Bunuel.

La vision du monde d'un écrivain oscille toujours entre ces deux tendances : l'important est donc de distinguer ces différences de vision et d'en tenter une explication.

On pourrait formuler autrement ces remarques et dire que le romancier emploie les couleurs avec des intentions différentes ; il reste alors à distinguer les diverses valeurs que l'on peut attribuer aux notations colorées. Mme Y. Legrand, qui a étudié très attentivement l'emploi des couleurs chez Vigny, distingue trois valeurs différentes : esthétique, dramatique, symbolique⁵. A vrai dire, s'il est (relativement) facile d'opposer les valeurs esthétiques et symboliques des couleurs, leur valeur dramatique paraît beaucoup moins nette. Mme Legrand d'ailleurs n'y consacre que dix pages sur les 340 de son livre et conclut cette très courte partie de son étude ainsi : "La puissance dramatique (des couleurs) est donc, quelle qu'en soit l'origine, indissolublement liée à leur puissance symbolique"⁶. Eisenstein avait abordé ce problème ; il considérait que la couleur devait s'insérer dans un film en noir et blanc "à titre d'abord de facteur dramatique et dramaturgique"⁷ ; mais cela signifiait pour lui que la couleur, comme la musique et le montage, servait à conduire "le plus directement au rendu le plus complet de la matière traitée, de la pensée, du thème, de l'idée de l'oeuvre"⁷. La couleur ne joue un rôle dramatique que parce qu'elle est employée symboliquement, c'est-à-dire pour évoquer concrètement une idée ; nous ne distinguerons donc que deux sortes de valeurs des couleurs mais nous essaierons d'abord de préciser le sens de cette distinction.

Le romancier, comme le peintre, utilise les couleurs avec une intention. . . pittoresque ! Il choisit les couleurs, comme les formes, pour créer une réalité romanesque. La façon dont le romancier opère ce choix nous renseigne donc d'abord sur ce que l'on appelle "l'art de la description" et l'analyse de la technique descriptive du romancier aide à caractériser ses conceptions esthétiques.

Mais les couleurs ne sont presque jamais choisies par le romancier, ou par le peintre, uniquement en fonction de leur valeur descriptive. Elles servent à provoquer chez le lecteur, ou le spectateur, une réaction qui n'est pas d'ordre strictement esthétique ; elles évoquent, elles représentent aussi autre chose qu'elles-mêmes : c'est proprement leur valeur symbolique. Cette fonction symbolique de la couleur est universelle, bien que la signification symbolique de la couleur soit variable : "les interprétations [des couleurs] peuvent varier et le rouge, par exemple, recevoir diverses significations selon les aires culturelles ; les couleurs restent toujours et partout des supports de la pensée symbo-

⁵ *La notion de couleur dans l'oeuvre poétique d'Alfred de Vigny* (Bordeaux, Imprimerie Pechade, 1966), 19.

⁶ *Ibid.*, 93.

⁷ *Réflexions d'un cinéaste* (Moscou, Éd. en langues étrangères, 1958), 1 et 131.

lique"⁸. Dans chaque société, il existe un symbolisme des couleurs dont les règles sont nettement fixées et bien connues; il en est ainsi dans les peintures qui s'inspirent étroitement d'une idéologie religieuse, ou politique, mais aussi bien en cartographie que dans les codes maritimes, aériens ou routiers. Ce symbolisme qui attribue à certaines couleurs un sens particulier est à la fois arbitraire (puisqu'il varie d'une communauté à l'autre) et précis (puisque les intéressés le comprennent parfaitement).

A vrai dire, on a longtemps cru que le symbolisme des couleurs n'était pas arbitraire. Rabelais se faisait fort de montrer "tant par raisons philosophiques que par autorités reçues et approuvées de toute ancienneté, quelles et quantes couleurs sont en nature et quoi par une chacune peut être désigné"⁹. Pour lui, comme pour tous ceux qui croient pouvoir déchiffrer le monde à travers une "forêt de symboles", les couleurs ont été créées pour désigner autre chose et chacune a sa valeur propre, essentielle. D'autre part, comme on constate que les couleurs provoquent des mouvements d'attraction ou de répulsion, on a jugé possible d'établir des sortes de tableaux de correspondances qui donneraient la valeur affective précise de chaque couleur¹⁰.

Ces deux interprétations ne sont guère convaincantes. D'abord à cause de leur imprécision qui est considérable puisqu'il existe des milliers de noms de couleurs, alors que les traités de ce genre ne s'intéressent qu'à une dizaine de teintes. Mais surtout on oublie qu'une couleur ne peut jamais être employée, ni perçue, isolément et que l'impression qu'on en reçoit varie beaucoup selon son intensité, la forme qu'elle dessine, la surface qu'elle occupe et la nature des autres couleurs auxquelles elle est confrontée. Enfin, la couleur est toujours "couleur de quelque chose", elle n'existe pas sans support et la façon dont nous la percevons dépend directement de l'objet qu'elle sert à définir: le même vert qui est si accueillant, si reposant, quand il évoque une prairie, devient sinistre et repoussant s'il désigne des chairs en décomposition¹¹. En ce sens il n'y a pas de couleur "pure".

Il est vrai que les couleurs affectent notre sensibilité, mais il faut distinguer l'effet physique élémentaire d'une couleur (la fatigue des yeux devant un mur blanc inondé de soleil) de ses effets émotifs, beaucoup plus difficiles à déterminer. Les émotions, les sentiments qu'une couleur peut provoquer sont dus moins à des virtualités inhérentes à la couleur elle-même qu'aux représentations diverses qu'une culture déterminée a lentement, et parfois

⁸ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* (Paris, R. Laffont, 1981, 2^e éd. revue).

⁹ Voir chap. IX et X de *Gargantua*.

¹⁰ Voir le célèbre *Traité des couleurs* (1810) de Goethe, le *Traité du Verbe* (1886) de René Ghil. L'article "correspondances" du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri MORIER (Paris, P. U. F., 1975) fait le point actuel de cette question.

¹¹ Chez Colette, par exemple, le vert indique le déclin et la mort. Voir I. T. OLKIEN, *Aspects of Imagery in Colette: Color and Light* (in PMLA, Menaska, É.—U., mars 1962), 145.

bizarrement, associées à telle ou telle couleur. L'esprit n'est pas plus pur que la couleur qu'il enregistre. En paraphrasant Marx, on dira que c'est un *œil humain*, c'est-à-dire éduqué dans une certaine culture, qui perçoit la couleur. Comme le dit très bien I. Meyerson: "Il y a une histoire humaine de la perception, faite d'incessantes interactions entre l'homme et son milieu. Et le milieu n'est pas une nature immuable: il est les mondes humains incessamment construits. L'homme est fabricant. Il a, entre autres, diversement fabriqué la couleur autour de lui, et plus ou moins en lui (...) Depuis de longs siècles l'homme vit en milieu humain: dans un monde qu'il se construit à mesure et qu'il colore diversement. (...) La couleur nous apparaît comme un fait humain."¹² C'est pourquoi il est illusoire d'attribuer aux couleurs *en elles-mêmes* des effets psychologiques trop précis; on ne peut guère indiquer que des tendances très générales¹³: cela suffit pour déterminer le choix d'un carrelage ou d'un papier peint, mais n'est d'aucun secours pour comprendre une oeuvre d'art.

Hegel a bien expliqué l'ambiguïté des symboles: "L'objet, disait-il, pris comme symbole, renferme en lui-même une foule d'autres propriétés qui n'ont rien de commun avec l'idée. De son côté, l'idée n'est pas toujours une qualité abstraite, comme la force, la ruse, etc.; elle peut être concrète et complexe. Par là, elle renferme aussi beaucoup d'autres qualités que celle qui fait le fond du symbole (...) le symbole est, de sa nature, essentiellement équivoque."¹⁴ Quant aux couleurs, non seulement elles changent de valeur d'une société à l'autre, mais, dans une même société, différentes idéologies ont superposé leurs interprétations de sorte que, par exemple, le blanc peut évoquer, pour un Français, aussi bien la royauté que la pureté, et le noir le deuil ou l'anarchie.

Dans une société comme la nôtre, il existe donc bien un symbolisme des couleurs qui a une valeur objective. Mais ce ne sont pas les vertus naturelles ou métaphysiques des couleurs qui peuvent l'expliquer; il est, en fait, essentiellement lié à la longue histoire de notre culture. Il est assez compliqué, le plus souvent équivoque et surtout très imprécis dans la mesure où il ne permet d'interpréter que quelques couleurs alors que l'artiste dispose de combinaisons presque infinies. Cependant ce symbolisme est assez contraignant puisqu'il est communément admis, reconnu. Le romancier ne peut pas oublier les valeurs symboliques qui, dans l'imagination collective, sont plus ou moins nettement attachées à telle ou telle couleur; tantôt volontairement, tantôt sans s'en rendre compte, le romancier utilise ces interprétations symbolistes auxquelles il est habitué.

Mais on aurait tort de croire que l'artiste, quand il choisit une couleur, est

¹² Dans *Problèmes de la couleur* (Colloque du Centre de recherches de psychologie comparative, éd. S. E. V. P. E. N., 1957), 7 et 395.

¹³ Voir sur ce point, J. JONCKHEERE, *Les couleurs fonctionnelles* (*ibid.* 227—236).

¹⁴ *Esthétique*, textes choisis par C. KHODOSS (Paris, P. U. F., 1962), 31.

simplement guidé, sans le vouloir, par des habitudes de ce genre. Pour des raisons qui tiennent à la formation de la personnalité, chacun de nous peut attribuer à certaines couleurs des valeurs qui ne sont pas forcément (parfois même pas du tout) celles que retient l'imagination collective. Comme le dit J. Onimus: "Chacun se crée sa palette intérieure au hasard des dispositions secrètes de sa sensibilité . . ."15. Nerval et Hugo ont bien vu des soleils noirs! Valéry se sert justement d'exemples de ce genre pour montrer que l'oeuvre d'art est un pur artifice, un *faux* et que le faux nous touche d'autant plus . . . qu'il est plus fabriqué, plus faux. J. Paulhan, reprenant les exemples de Valéry, montre au contraire qu'il ne s'agit là que de "pures combinaisons rhétoriques": "le soleil noir — dit-il — répond assez exactement à un certain manichéisme auquel Victor Hugo s'abandonne volontiers"16. Nous partageons ce point de vue: les notations de ce genre ne sont fausses que par rapport à la logique commune: elles s'expliquent fort bien si l'on fait un effort pour entrer dans la logique personnelle de l'écrivain; ou plutôt ce sont ces "paralogismes" qui nous permettent de mieux définir l'originalité de la vision du monde d'un écrivain.

Ces remarques nous aident à définir une méthode pour l'étude des couleurs. Il faut essayer de distinguer la valeur descriptive, pittoresque des couleurs de leur valeur symbolique, ce qui ne va pas sans difficultés et exige beaucoup de prudence17! Quant à la valeur symbolique des couleurs, elle ne peut apparaître que si l'on connaît bien la "palette personnelle" du romancier et si l'on tient compte des différentes connotations de chaque couleur. L'idéal serait d'avoir un recensement complet du vocabulaire des couleurs pour un écrivain! Notre enquête, limitée à *Jean Barois*, n'aboutira pas à des résultats aussi précis que si elle portait sur un corpus plus étendu18; elle pourrait cependant constituer une première étape pour une étude plus complète.

15 *Poétique du bleu* (in *Annales de la Faculté de Nice*, Minard, 1967), 319.

16 *Les incertitudes du langage* (Paris, Gallimard, 1970), 174.

17 Il est certain, par exemple, que, même lorsqu'elle prend une nette valeur symbolique, la couleur conserve aussi sa valeur pittoresque!

18 Georges MATORÉ pense que "chaque écrivain exprime un monde coloré qui lui appartient et qui, au cours de toute sa vie, manifeste une assez grande fixité, quel que soit le sujet adopté" (*A propos du vocabulaire des couleurs*, in *Annales de l'Université de Paris*, avril—juin 1958, p. 141). Ce n'est pas toujours vrai: Osten SODERGARD, après avoir comparé l'emploi des couleurs dans *Atala* et *René*, conclut: "Il règne un écart extrême entre l'emploi des couleurs dans *Atala* d'une part et dans *René* de l'autre, et c'est là un phénomène qui n'aurait pas dû avoir lieu si la perception du monde coloré était toujours la même chez l'auteur. Ne faut-il pas plutôt voir dans cette dissemblance le résultat plus ou moins inévitable qu'entraîne la différence même du type du récit . . ." (*La palette sensorielle de Chateaubriand d'après René et Atala*, in *Le Français Moderne*, oct. 1962, p. 274). Michel GLATIGNY, après avoir étudié les couleurs chez Aragon, confirme au contraire "la constance du vocabulaire coloré chez un même auteur, quel que soit le sujet traité" (*A propos du vocabulaire des couleurs dans La Semaine Sainte d'Aragon*, in *Le Français Moderne*, janvier 1963, p. 42). En réalité nous avons trop peu d'études complètes de ce genre pour proposer des conclusions assurées: il nous paraîtrait tout de même surprenant de ne pas constater dans une oeuvre éternue une évolution du vocabulaire coloré, liée, sinon au sujet traité, du moins à l'évolution personnelle de l'écrivain — même si certaines tendances fondamentales demeurent.

Le recensement du vocabulaire coloré présente certaines difficultés. Le romancier en effet peut fort bien colorer une scène sans se servir du vocabulaire des couleurs. Mme Legrand remarque que la sensation colorée "est provoquée soit par désignation directe, soit par désignation indirecte". Par désignation indirecte, il faut comprendre "tous les éléments qui peuvent suggérer la teinte, mais dont le rôle exclusif n'est pas cette suggestion"¹⁹, comme, par exemple, le sang, la flamme, etc. . . Cette remarque est évidemment vraie; elle demande pourtant à être précisée.

On serait d'abord tenté de dire que celui qui lit : "Jean a le feu aux joues" (p. 217)²⁰ reçoit du texte la même impression que lorsqu'il trouve la notation : "Jean rougit" (p. 288). Les deux phrases ne sont cependant pas exactement équivalentes. D'abord parce que le mot "feu" ne désigne pas une teinte de la même manière que des mots comme "framboise" ou "cerise", employés pour fixer exactement une nuance du rouge. De plus, la couleur rouge n'est qu'un élément caractéristique du feu parmi d'autres. Selon le contexte, c'est tel ou tel trait caractéristique du feu qui est plus particulièrement retenu; les autres connotations — sans toutefois disparaître complètement — passent au second plan. Le mot "feu" peut donner tantôt une impression *dominante* de chaleur, tantôt de clarté, tantôt de couleur. . . qui n'est d'ailleurs pas toujours le rouge mais aussi bien le jaune ou le bleu. Enfin, il faut tenir compte de la vision subjective de l'écrivain : G. Bachelard a bien trouvé un exemple de "feu humide"! Prenons un autre exemple pour voir l'ambiguïté de ces désignations indirectes des couleurs. R.M.G. écrit que l'abbé Schertz avait "un corps plat et long, gainé, dans la soutane" (p. 229). Un peintre, illustrant cette phrase, ne pourrait éviter le noir! Mais le romancier, parce qu'il ne représente pas son personnage comme un peintre, peut justement s'abstenir d'indiquer la couleur. On dira qu'ici cette indication était inutile? Mais ce n'est pas cette raison qui a poussé le romancier à écarter le noir, simplement, dans cette description, la *couleur* de l'habit a pour l'écrivain beaucoup moins d'importance que sa *forme*. Ce qui intéresse R.M.G., c'est l'allure générale de l'abbé, sa silhouette ("plat et long"); ce qui est expressif ici, ce n'est pas la couleur mais le dessin. De même dans *L'Été 1914*, R.M.G. décrit Jenny en une phrase : "Elle était vêtue d'un tailleur tout uni qui la faisait grande, mince, *strictement gainée*"²¹. Il est bien net cette fois que R.M.G. refuse la couleur pour souligner une forme. Dans d'autres cas, ce n'est plus la forme de l'habit qu'il signale, mais au contraire sa couleur : "Une femme est là, en noir, immobile, écroulée sur une chaise" (p. 528); c'est alors la couleur qui devient significative.

Si l'on comptait les désignations indirectes dans le vocabulaire coloré, on

¹⁹ *Op. cit.*, 25 et 26.

²⁰ Ici et après les autres citations, la page indiquée entre parenthèses est celle de l'édition de *Jean Barois* publiée dans les *Oeuvres complètes* de R. M. G., t. I, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1955.

²¹ *Oeuvres complètes*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1955, p. 168.

risquerait donc de fausser les intentions du romancier. On serait obligé presque de discuter chaque cas. Pour éviter des discussions trop longues et trop peu concluantes, nous préférons écarter ces notations indirectes de couleurs; nous ne retiendrons que les noms, adjectifs ou verbes, désignant explicitement une couleur.

Nous distinguerons aussi les notations de couleurs des notations de lumière, car elles ne nous semblent pas avoir les mêmes fonctions, ni les mêmes valeurs.²² Nous constatons en effet que dans certains cas, les notations lumineuses servent à préciser l'intensité d'une couleur: "Des volets blancs luisent, laqués par la pluie" (p. 278); "l'éclat laiteux de la lune" (p. 286); etc... Ainsi associées à des couleurs, les notations lumineuses apportent des précisions que le romancier juge indispensables. Car il ne faut pas confondre — répétons-le encore une fois! — le romancier et le peintre. Ce dernier, en même temps qu'il choisit une teinte, choisit son intensité (terne ou brillante, mate ou luisante etc...); le romancier a plus de liberté: ou bien il indique la couleur sans préciser son intensité ("un cheval roux", p. 283; "les feuilles vertes de la treille", p. 532), ou bien il donne une impression lumineuse sans indiquer la couleur ("l'ombre d'un parasol", p. 297; "le parloir: vaste salle au carrelage luisant", p. 528); ou bien enfin il renseigne sur la luminosité de la couleur ("une lumière grise à la fois intense et voilée", p. 499). Si l'on oublie que le romancier peut choisir entre ces trois solutions, on appréciera mal sa technique et sa vision du monde.

Quand elles sont employées seules, et c'est le cas le plus fréquent, les notations lumineuses prennent d'autres valeurs. Il arrive que la notation lumineuse soit l'équivalent d'une notation colorée. Ces phrases: "les façades d'ombre" (p. 378), "la pénombre des étages" (p. 334), "la pièce est sombre" (p. 556) évoquent évidemment pour le lecteur des gris ou des noirs, mais de manière très imprécise²³. Plus imprécises encore ces indications: "Huguette est en toilette claire" (p. 250), Marie est en "toilette sombre" (p. 480), "la pièce est claire" (p. 317). Dans ces exemples, la couleur que suggère l'indication lumineuse est impossible à déterminer avec une précision acceptable; on peut même se tromper parfois: quand on lit que Luce a les yeux clairs, on risque de les imaginer bleus alors qu'ils sont gris (p. 336). Ailleurs ces notations lumineuses indiquent un phénomène affectif: Barois est "assombri" (p. 499) ou "sombre" (pp. 221, 278, 527); son regard "s'illumine" (p. 340), il a une "lueur de joie" (p. 275), etc... Des expressions de ce genre ne peuvent pas être prises au sens littéral, elles n'ont de valuer que *métaphoriquement*. Mais quand les couleurs servent à noter une réaction psychologique: "Barois pâlit" (p. 432) ou "rougit" (p. 493), il n'y a pas de métaphore puisque le visage devient *effectivement* rouge ou pâle.

²² Dans certaines études déjà citées, on compte par exemple "sombre" comme une couleur; dans d'autres, non. Ce qui rend les comparaisons difficiles.

²³ L'ombre, par exemple, n'est pas forcément grise: R. M. G. indique que l'ombre des papières de Breil-Zoeger est "mordorée" (p. 320).

Tableau du vocabulaire coloré de *Jean Barois*

Blanc, blanchir, blanchâtre	25 exemples	}	58
Pâle, pâlir, pâleur, pâlot	18 exemples		
Blême	8 exemples		
Livide	2 exemples		
Argent	2 exemples		
Perle	1 exemple		
Laiteux	1 exemple		
Neigeux	1 exemple		
Noir, noiraud	34 exemples	}	48
Gris, grisonner, grisaille	12 exemples		
Plombé, de plomb	2 exemples		
Rouge, rougi, rougir	17 exemples	}	32
Rose, rosé, roseur, rosir	7 exemples		
Pourpre, empourpré, s'empourprer	4 exemples		
Roux, rousseur, roussâtre, rouille	4 exemples		
Jaune, jauni, jaunâtre	16 exemples	}	17
Buis	1 exemple		
Blond	5 exemples	}	7
Doré	2 exemples		
Bleu, bleuâtre, gris-bleu, bleu-faïence			7
Vert, verdure, vert de gris			6
Brun	7 exemples	}	10
Marron	1 exemple		
Ocre	1 exemple		
Châtain	1 exemple		
Pour mauve, mordoré, violet, orangé un exemple de chaque			4

Au total: 189 notations colorées pour un vocabulaire de 55 mots.

Pour obtenir ce tableau, j'ai relevé toutes les notations colorées contenues dans le roman et je les ai classées par ordre de fréquence en regroupant autour des couleurs fondamentales les nuances et les tons²⁴. On ne s'étonnera pas que le blanc et le noir soient considérés comme des couleurs: le point de vue linguistique n'est pas celui du physicien! Les regroupements proposés dans ce tableau n'ont qu'une valeur approximative, car il n'est pas toujours possible de déterminer exactement la couleur d'une notation colorée; le mot "perle" peut évoquer un gris clair aussi bien qu'un blanc terni: "brun" signifie tantôt noir, tantôt marron. Malgré ces réserves, le tableau fait bien apparaître le groupement des notations autour de quatre centres principaux: blanc (environ 30,5% des exemples), noir (25,5%), rouge (17%) et jaune (9%); nettement après on trouve le bleu et le brun (3,9%) et le vert (3,2%).

Cette répartition des couleurs n'a rien de surprenant, car dans tous les romans où de tels sondages ont été faits, on a constaté la prédominance très nette de deux ou trois couleurs.

Que penser de la fréquence des couleurs dans l'ensemble du texte et de la variété des termes employés par l'écrivain? A titre indicatif, je signale que, d'après un *Code universel des couleurs*²⁵, destiné aux scientifiques, "on compte 25.000 noms de couleurs pour 3.000 corps colorants"! Or les sociétés à technologie avancée créent sans cesse de nouvelles couleurs, donc de nouvelles nominations pour les désigner, si bien que le vocabulaire coloré, dans les langues de ces sociétés, est en croissance continue. C'est d'ailleurs une règle universelle — et facile à expliquer — que la richesse du vocabulaire des couleurs est étroitement liée au développement culturel et technologique d'une société. Mais, même dans une société très développée, les locuteurs emploient une terminologie beaucoup plus limitée. En comparant des langues appartenant à des systèmes linguistiques complètement différents les uns des autres, des chercheurs américains ont établi une liste des onze catégories fondamentales des perceptions colorées qui, en français, sont encodées par les mots suivants, présentés dans l'ordre de fréquence universel: blanc, noir, rouge, vert, jaune, bleu, brun, rose, violet, orangé, gris²⁶.

On peut estimer à près de 100.000 mots le texte de *Jean Barois*; on compte donc une notation colorée pour 1.000 mots. Voici quelques pourcentages dans les romans contemporains: *Du côté de chez Swann* 2 pour 1.000, *Terre des Hommes* 3, *La Semaine Sainte* 4, *Aurélien* 5, *Les vrilles de la vigne* 11²⁷. Le pourcentage de *Jean Barois* est évidemment plus faible que celui de ces romans, mais

²⁴ J'appellerai *teinte* ou *couleur*, toute notation colorée; la *nuance* désignera un mélange de couleurs; le *ton*, les différents degrés d'intensité d'une couleur à laquelle on a ajouté du blanc ou du noir.

²⁵ Par E. SEGUY (éd. P. Lechevalier, 1936).

²⁶ B. BERLIN et P. KAY, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution* (University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1969).

²⁷ Voir G. MATORE et M. GLATIGNY, *op. cit.*

il faut corriger cette première comparaison. On doit en effet tenir compte de la forme de *Jean Barois*; R. M. G. a écrit un roman dont la plus grande partie est constituée de dialogues ou de documents. Or les notations colorées, sauf deux exceptions seulement sur 189 exemples, ne se trouvent que dans les passages descriptifs qui occupent beaucoup moins de place que les dialogues ou les divers documents. Cette remarque est très importante puisqu'elle fait clairement apparaître un changement de style considérable entre les différentes modalités du récit employées par R. M. G. dans le même roman.

Si donc le roman, pris comme un tout, est très faiblement coloré, les passages descriptifs au contraire sont très abondamment colorés: R. M. G., qui est un bon dessinateur, qui connaît et aime la peinture, est très soucieux d'apporter dans ses descriptions la précision de la couleur. Ajoutons que les notations colorées sont non seulement très nombreuses mais qu'elles sont aussi très variées puisque l'on compte 29 couleurs, nuances ou tons différents: dans *Atala* et *René*, Chateaubriand n'utilise que 13 couleurs différentes, pour l'ensemble de son oeuvre poétique Vigny ne se sert que d'une vingtaine de couleurs, dans *Germinal* et *La bête humaine*, on ne trouve que 17 sortes de couleurs (pour, respectivement, 814 et 685 notations colorées), mais Aragon en emploie 101 (pour 986 notations au total) dans *La Semaine Sainte*. Dans ces conditions, on peut considérer R. M. G. comme un bon coloriste.

Mais l'étude des pourcentages²⁸ ne suffit pas à nous renseigner sur les deux valeurs, descriptive et symbolique, que nous avons attribuées aux couleurs. Il reste maintenant à examiner de près l'emploi de chaque couleur, en évitant de dissocier la couleur de l'objet ou du personnage qui lui sert de support et des autres couleurs qui s'harmonisent avec elle ou s'opposent à elle: la seule manière de dégager la signification des couleurs est de vérifier dans quelles circonstances l'auteur l'a employée.

*

* *

Le blanc (la couleur et ses tons) est la couleur la plus employée (58 fois); c'est aussi celle qui est la plus variée puisque l'on trouve 7 tons différents de

²⁸ A ce propos, M. Glatigny pose une question intéressante: "Il faut se demander si la considération exclusive de la proportion des notations colorées par rapport à l'ensemble de l'oeuvre ne donnerait pas une idée fautive de la réalité. En effet, chez plusieurs auteurs de romans longs, Zola, Proust, Aragon, les notations colorées sont nombreuses, mais leur proportion par rapport à la longueur de l'oeuvre est relativement faible. C'est dans les ouvrages courts qu'on trouve les proportions les plus élevées, comme si les habitudes littéraires modernes amenaient dans toute description, longue et courte, un minimum presque incompressible d'impressions colorées" (*op. cit.*, 32). L'explication nous paraît trop générale, et encore trop hypothétique. Pour R. M. G. on pourrait proposer une interprétation différente: il a volontairement limité les morceaux descriptifs mais, pour compenser leur brièveté, il a cherché à leur donner la plus grande exactitude et s'est donc servi de la couleur avec précision.

blanc; pour aucune autre couleur R. M. G. n'a recherché la même exactitude. On essaiera donc de rendre compte de la fréquence des blancs, mais aussi de la précision de leur emploi. L'étude des différentes valeurs de cette couleur nous permettra d'expliquer son importance dans le roman. Outre les deux valeurs essentielles déjà indiquées, on distinguera une "valeur psychologique" du blanc, qui, nous le verrons ci-dessous, peut être considérée comme une forme particulière de symbolisme de la couleur.

Dans certains cas la couleur n'a qu'une valeur descriptive, plus ou moins forte. Quelques notations sont trop isolées et trop imprécises dans leur banalité pour mériter un commentaire; la couleur est à peine perçue par le lecteur²⁹. Mais R. M. G. peut aussi viser la plus grande exactitude afin de rendre la description aussi pittoresque, aussi évocatrice que possible: "un crépuscule neigeux d'hiver" (p. 218); "un ciel blanc à peine bleuté" (p. 278); "les raies d'argent du labour" (p. 279); "l'éclat laiteux de la lune" (p. 286); "l'immensité blême du lac" (p. 489); "le lac couleur de perle" (p. 490); "des volets blancs luisent" (p. 278); "...brillent des façades blanches, des toits bleus" (p. 283); "deux ombres se détachent sur la pâleur de la croisée" (p. 478).

Quand le blanc et ses différents tons caractérisent des personnages — et non plus des objets ou des paysages — la valeur pittoresque de la couleur s'efface; la couleur dénote alors un état physiologique qui, très souvent, correspond à un mouvement affectif passager. On pourrait donc parler dans ce cas d'une valeur psychologique de la couleur³⁰. Il est très fréquent en effet que R. M. G., au lieu de donner des indications sur les sentiments des personnages, se contente de noter brièvement un geste, une modification du regard ou de la voix, un changement des traits ou de la couleur du visage. Quand il écrit: "Barois pâlit" (p. 432) ou "rougit" (p. 531) la notation est trop vague et nous renseigne mal sur la nature de l'émotion qui produit cette décoloration (ou cette coloration) du visage. Très rarement on trouve une précision: "Roll pâlit comme outragé" (p. 323); "Julia est blême d'angoisse" (p. 378); "Cécile rougit comme un enfant" (p. 292). Bien sûr, la cause du choc émotif est toujours expliquée par le contexte, mais des sentiments très différents sont traduits de façon trop uniforme. Dans une certaine mesure pourtant, le romancier arrive à nuancer l'expression des sentiments en variant les couleurs: il se sert en effet de trois tons de blanc (pâle, blême, livide) et de deux tons de rouge (pourpre et rosé). Ainsi Barois peut devenir "pâle" (p. 432), "très pâle" (p. 379), "blême" (p. 451) et même "livide" (p. 495). Même progression pour le rouge: Marie se

²⁹ Par exemple: la pèlerine blanche de Cécile (p. 224); la page blanche d'un agenda (p. 212); une brochure blanche (p. 292); les mains gantées de blanc des officiers au procès Zola (p. 383) — ici cependant il y a opposition avec les robes rouges des magistrats et les robes noires des avocats.

³⁰ L'expression est de G. Matoré (*op. cit.*, 140). Cette valeur est à distinguer des deux autres, parce qu'elle n'apparaît en fait que pour certaines couleurs (dans *Jean Barois*, le blanc et le rouge). Alors que *toutes* les couleurs peuvent avoir des valeurs descriptives ou symboliques.

contente de "rosir" (p. 519), mais il lui arrive de "rougir" (pp. 477, 481, 484) ou de "s'empourprer" (p. 474)³¹. La dégradation ou l'exaltation de la couleur permet donc, sinon de caractériser exactement l'émotion ou le sentiment, du moins d'en mesurer l'intensité.

Dans d'autres cas, le blanc, toujours employé à propos des personnages, semble indiquer une agression, la maladie ou même la mort : le jeune Jean est un gamin "pâlot" (p. 212); le docteur Barois mourant a le front "blême", on voit luire le "blanc" de son oeil (pp. 257 et 258); Barois près de sa mort a la chair "pâle" et le visage "livide" (p. 495). Si telle est bien une des significations du blanc, peut-être faut-il considérer que les personnages marqués de cette couleur ont quelque chose de malsain en eux ? Ne serait-ce pas le cas de l'abbé Schertz qui a un "teint blanchâtre" (p. 229) et des "lèvres blêmes" (p. 230) ? ou de Miriel qui a "les mains blanches" et "le regard pâle" (p. 288) ? ou de Dalier au "visage blanc et maigre" (p. 500) ? ou même de la foule qui, après une nuit dans le train, se vide sur le quai comme "un bétail frissonnant et blême" (p. 430)... alors que Luce se contente d'être "pâle" ! Cette interprétation est assez tentante car les premiers personnages cités ne sont pas appréciés par l'auteur ; ces notations pourraient donc traduire — discrètement — une certaine hostilité de l'auteur à l'égard des personnages plutôt (ou autant) qu'un souci d'exactitude dans la description. Mais dans d'autres cas, le blanc n'a certainement pas cette signification : "la chair pâle" d'Huguette (p. 251) est promesse de plaisir et "le front pâle" de Luce (p. 528) est celui d'un héros tout à fait positif³² !

On admettra que les notations de couleurs (blanc et rouge) que l'on rencontre dans la description des personnages représentent, très souvent, des notations psychologiques ; dans quelques autres cas, la couleur n'aurait qu'une valeur descriptive.

La valeur symbolique du blanc est parfois évidente ; par exemple, quand Jean Barois commande des fleurs blanches pour sa fille Marie (p. 473). Il est plus intéressant de remarquer que le blanc est étroitement associé au personnage de Luce, le philosophe rationaliste. Lors de sa première visite chez lui, Barois trouve un jardin blanc de givre (p. 335) ; la barbe de Luce commence à blanchir (p. 336) et les rideaux aux fenêtres sont de percale blanche (p. 342). Plus tard encore R. M. G. rappelle ces rideaux de percale blanche (p. 366) ; une troisième fois on retrouve des rideaux de mousseline... toujours aussi blancs et qui com-

³¹ D'autres personnages peuvent pâlir (Roll, Luce, Zola, Julia, Cécile) ou rougir (Lévy, Roll, Cécile, Woldsmuth). Parfois, quand le choc est très brutal, il y a un double mouvement de sang au visage, afflux et reflux : "Roll pâlit d'un coup, comme s'il avait été outragé. Puis il rougit" (p. 323) ; "Jean a rougi, puis pâli" (p. 288) ; "la face congestionnée (de Barois) devient brusquement livide" (p. 456) ; "Barois s'empourpre, puis pâlit" (p. 500). C'est encore un autre degré de l'émotion !

³² De même, la moustache de Portal, "couleur d'argent dédoré" (p. 323) — ce qui est une curieuse association de couleurs —, ni celle de Barois, "noire striée de blanc" (p. 458) ne peuvent être interprétées comme dans les autres exemples.

posent, avec "la vitre blême, le front pâle (de Luce), la barbe, les feuillets", ce que R. M. G. appelle une "symphonie de blancheur" (pp. 527—528). Tout est significatif dans cette admirable profusion de blancs accordés! Les deux amis sont au soir de leur vie et "le jour décroît"; mais Luce, qui s'est approché de la fenêtre, reste encore éclairé (et fidèle à son idéal), alors que Barois (rongé de doutes) est déjà "mangé" par l'ombre, il s'estombe dans une "grisaille" où Luce ne le distingue plus qu'à peine.

Luce est comme entouré, aurolé de blanc; cette blancheur autour de lui — qui émane de lui — rend sensibles la pureté du personnage, sa propreté, son honnêteté intellectuelle et morale. Ajoutons que ce blanc est particulièrement lumineux: pour Luce, le blanc est parfois associé à une couleur claire ("deux yeux clairs", des yeux "d'un gris fin", une barbe "blonde qui commence à blanchir" — p. 336), mais surtout la pureté de la couleur est encore exaltée par une luminosité exceptionnelle: l'hiver, son jardin a le brillant du givre (p. 335); l'été, c'est l'éblouissement de la verdure ensoleillée (p. 366); au printemps, des taches de soleil tremblent sur son front et sa barbe blanchie (p. 462). Ainsi donc blancheur et luminosité expriment les deux aspects fondamentaux de la personnalité de Luce, droiture... et lucidité! Luce c'est vraiment la pure lumière de la Raison!

Un autre passage confirme cette valeur du blanc. Dans le très beau chapitre où R. M. G. raconte la diffusion du numéro spécial du "Semeur" contenant le fameux appel de Luce en faveur de Dreyfus (pp. 371 à 373), on a l'impression que le texte de Luce rayonne de clarté au point d'illuminer (de blanchir!) le journal tout entier. R. M. G. voit "le Semeur" tout blanc, ses 80.000 numéros sont entassés "en piles blanches"; et plus loin il écrit: "En deux heures, le vol des papillons blancs s'est abattu jusque dans les quartiers extrêmes..." Et pourtant des journaux, qu'ils soient empilés ou brandis à bout de bras, ne peuvent pas donner une impression dominante de blancheur; il est aussi très contestable de comparer la vente de journaux à la criée à un vol de papillons! En réalité R. M. G. est pris, ici, entre deux tendances opposées. Son souci d'exactitude explique les notations réalistes, les phrases lapidaires ("Trois heures... la distribution commence..." etc.) que l'on retrouve dans ce passage comme ailleurs. Mais en même temps on sent dans ce texte une tension exceptionnelle vers le grandissement, vers l'épique. L'imagination a de brusques poussées; elle déborde, elle dépasse irrésistiblement ce qui pourrait la contenir et finit par transformer toute la scène. Quand R. M. G. écrit: "les passants se retournent... les boutiques béent... la foule s'exalte", etc., il donne à l'événement une ampleur, une résonance tout à fait extraordinaires, qui ne correspondent pas à la réalité historique dont il s'inspire. Infidélité à l'histoire certainement, mais par fidélité aux personnages; plus exactement, il se passe ceci qui est très beau: R. M. G. vit au même rythme que ses héros et s'exalte avec eux. Libérée, l'imagination trouve de ces images qui "poussent droit", comme dit

Bachelard : le journal qui lutte pour la Vérité et la Justice respendit de la lumière de la Raison ; il devient d'un blanc sans mélange ! Et à la blancheur s'ajoute l'image du "vol" : nous trouvons réunies, *de façon logique pour R. M. G.*, deux notions complémentaires, d'une part la lumière et la pureté, d'autre part l'envol, l'exaltation, qui sont étroitement associés au grand idéal rationaliste. Inexacte d'un point de vue objectif, l'image du vol de papillons blancs exprime de façon parfaitement cohérente la vision du monde du romancier³³.

La couleur blanche prend donc des valeurs assez différentes et dans certains cas très importantes. Ce qui explique la fréquence et la précision d'emploi de cette couleur.

Les noirs sont beaucoup moins variés que les blancs. Autour du *noir* (34 exemples), on ne peut regrouper que *gris* (12), *plombé* (2) et *noiraud* (1) ; à quoi il faut ajouter aussi l'adjectif *brun* quand il sert à caractériser la peau, les yeux ou les cheveux d'un personnage (5 exemples)³⁴.

Comme pour le blanc, on relève un certain nombre de notations qui n'ont qu'une valeur pittoresque, descriptive, plus ou moins originale : dans la nuit, les têtes des saules sont noires (p. 279), les pommiers noirs (p. 286), le beffroi de Buis, noir aussi (p. 496), un marin est "noir comme une icône" (p. 489), la silhouette noire d'Huguette (p. 252) ; au procès Zola, "le barrage noir des avocats" (p. 380). On trouve aussi quatre exemples où le noir s'oppose au blanc : "La lune strie de noir et de blanc les persiennes" (p. 209). La moustache de Barois est "noire striée de blanc" (p. 458). Sur le lac, la nuit, "le vapeur devient blanchâtre et semé de trous noirs" (p. 490).³⁵ Le nom du "Semeur" se détache "en majuscules noires sur fond blanc" (p. 373). Cette opposition se rencontre trop rarement et de façon trop peu significative pour qu'on puisse y voir autre chose que la recherche d'un effet pittoresque. On remarque d'ailleurs que la valeur descriptive du noir, dans tous ces exemples, est assez faible ; visiblement R. M. G. n'a pas su jouer avec les noirs de façon aussi précise qu'avec les blancs.

La valeur symbolique du noir n'a rien d'inattendu : il signifie le mal et la

³³ Van Gogh, dans son style à lui, a très bien expliqué cet emploi de la couleur : "c'est une couleur alors pas localement vraie au point de vue réaliste du trompe-l'oeil, mais une couleur suggestive d'une émotion quelconque d'ardeur de tempérament . . . Si on faisait la couleur tout juste ou le dessin tout juste, on ne donnerait pas ces émotions-là" (*Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937, p. 231). A propos d'une image discutable de Vigny, F. Germain remarque : "Que l'image soit absurde ne prouve pas grand'chose . . . ou plutôt cela nous prouve que l'image l'emporte ici sur la logique" (*op. cit.*, 177). Voir aussi *supra* l'opinion de J. Paulhan.

³⁴ Le brun est dans ce cas l'exact synonyme du noir ; R. M. G. dit tantôt que J. Barois a des cheveux bruns et un duvet brun sur les lèvres (pp. 219 et 220), tantôt qu'il a des cheveux noirs (p. 496). De même Marie qui est brune (p. 474), qui a une peau de brune (p. 476), a les sourcils et les cheveux noirs (p. 476) ; Tillet a la barbe noire et les yeux bruns (p. 504).

³⁵ On trouve à peu près la même image dans *La Belle Saison* : le bateau qui emporte Rachel est "un immense navire décoloré piqueté de lumières" (*Oeuvres complètes*, I, p. 1047).

mort. Cette valeur est particulièrement nette dans ces deux exemples : J. Barois, abandonné par Julia, subit une violente crise de désespoir, "il se débat, quelques secondes encore, comme un suicidé qu'un remous emporte... Puis tout sombre en un noir sommeil" (p. 432); lors de son accident : "un fracas infernal de vitres pulvérisées... Un choc mortel. Du noir" (p. 451). Dans les deux cas, la perte de conscience de Barois provient d'un choc, physique ou psychologique, assez brutal pour entraîner la mort, et c'est la couleur noire qui, de façon banale mais expressive, est associée à cette idée.

Trouve-t-on ailleurs la même connotation ? Nous constatons que beaucoup de personnages sont voués au noir comme Luce est voué au blanc :

Mme Pasquelin a des cheveux très noirs, elle est noireude (p. 225). Cécile a des cheveux bruns et des yeux noirs (p. 224), elle a l'oeil rond et noir comme sa mère (p. 301). Marie est brune également (pp. 474—476). Les vêtements de Cécile sont noirs aussi : jeune fille, elle porte une pèlerine blanche, mais place un papillon noir dans ses cheveux (p. 275) et, après la mort de sa mère, elle est définitivement vêtue de noir (pp. 492, 495, 528, 532). En dehors de ces trois femmes, quatre autres personnages sont marqués de noir : l'abbé Schertz aux cheveux et cils noirs (p. 229); Breil-Zoeger dont les prunelles sont "d'un noir luisant et dur" (p. 303), "noires et mouvantes" (p. 320) ou encore, le noir de ses yeux est "dur comme une pierre taillée" (p. 465); Julia a des cheveux noirs et porte une robe d'étoffe noire (p. 348)³⁶; Tillet a la barbe noire et les yeux bruns (p. 504); et les religieuses du couvent ont "la figure voilée de noir" (pp. 528 et 529)³⁷.

Jean Barois aussi est brun (pp. 219, 220, 458, 496) et porte, à la veille de sa mort, des vêtements de drap noir (p. 547). Mais il vaut mieux ne pas le ranger dans la même catégorie que les personnages cités. Car s'il est légitime, du moins pour un premier examen, de regrouper des personnages dont les caractères sont fixes d'un bout à l'autre du livre, il vaut mieux éviter de placer dans le même groupe le héros le plus complexe du roman, celui dont l'évolution est précisément le sujet du roman.

Jean Barois mis à part (et si l'on néglige des détails — les yeux gris de Luce et de Marie — sur lesquels nous reviendrons), on constate que la dominante noire se retrouve essentiellement chez des personnages qui forment le groupe des catholiques. Mais deux prêtres, Joziers et Lévy, font exception et, par contre, deux personnages en font partie, Breil-Zoeger et Julia, qui sont des libres-penseurs. On serait donc tenté de ne pas attribuer au noir une valeur symbolique mais seulement descriptive.

On remarque cependant que le noir est très souvent associé au jaune, qui

³⁶ Sous le coup de l'émotion, son visage ne se contente pas de *pâlir*, il prend un "teint de plomb" (p. 379); de même Cécile ("visage plombé", p. 272).

³⁷ Mais Grenneville a une moustache blonde (p. 504): le brun et le blond ne sont-ils pas simplement choisis pour différencier deux amis qui ont par ailleurs les mêmes idées et représentent le même courant de pensée ?

sert à renforcer la valeur du noir. Or, beaucoup plus nettement que le noir, le jaune est, pour R.M.G., la marque de la maladie et de la mort³⁸: la grand-mère Barois a le visage ravagé, sa peau est "jaune, distendue" (p. 209); Joziers qui rentre malade de Madagascar est "maigri et jauni" (p. 277), plus vieux, sa peau devient "jaune et fripée" (p. 457); Esterhazy, qui est "d'une maigreur de tuberculeux", a le teint jaunâtre (p. 394); Cresteil, à la veille de son suicide, a une "peau de buis" (p. 464); Barois mourant a "des ongles en corne jaune" (p. 547)³⁹.

La valeur du jaune est donc parfaitement nette. Or cette couleur se retrouve, à côté du noir, chez certains des personnages regroupés ci-dessus: Mme Pasquelin est non seulement noire, mais elle a aussi le teint jaune (p. 225); Breil-Zoeger, malade du foie, a le teint jaune (p. 303), son visage est plus jaune que jamais (p. 320), il a une face jaune (p. 344), il a même l'œil jaune (p. 496); Julia a les ongles jaunes (p. 351); Lévys, un inquiet dont le visage est "zébré de tics" a aussi la peau jaune (p. 534). Il faut citer encore deux scènes où apparaît la foule des anti-dreyfusards; quand elle attaque "le Semeur", elle "coule entre les façades d'ombre comme une masse noire" et, à côté, on distingue "la flamme jaune d'un réverbère" (p. 378); lancée contre Zola, c'est une "mouvante masse grise dans cette fin de journée d'hiver, que les réverbères parsèment déjà de halos jaunes" (p. 400). Cette foule sombre — noire ou grise —, plus ou moins éclairée de jaune, est une foule de meurtriers et ses couleurs sont bien celles de la mort.

Ainsi donc tantôt le jaune désigne la maladie ou la mort, tantôt, quand il caractérise un personnage en bonne santé, il révèle un déséquilibre caché mais grave. Le jaune est une très "mauvaise" couleur, pire peut-être que le noir dont il renforce souvent la valeur⁴⁰.

Si nous nous servons de ces deux couleurs, et pas seulement du noir, nous pouvons opérer des regroupements qui nous paraissent très significatifs. Nous pourrions ranger dans la même catégorie tous les catholiques (bien qu'ils ne soient pas tous aussi fortement marqués de noir et de jaune), puis Breil-Zoeger et Julia, Esterhazy et la foule des anti-dreyfusards, enfin Cresteil et Barois. Le rassemblement de personnages si différents surprend d'abord, mais il est

³⁸ C'est la signification que lui donne Sainte-Beuve dans "Les rayons jaunes".

³⁹ A quoi on peut ajouter des exemples pris dans *Les Thibault*: "les dents jaunâtres" du cheval mort (I, p. 647); les doigts du père Thibault mourant sont "décharnés, jaunés" (I, p. 1275); l'index de Jousselin, "rongé par l'acide", a "une corne jaunâtre" (II, p. 301).

⁴⁰ Cette valeur du jaune nous paraît d'autant plus évidente qu'elle rend compte de 15 emplois de la couleur sur 17. Voici les deux autres exemples: Cécile regarde "un ciel lisse, d'où croule un soleil jaune et fluide comme du miel" (p. 292); dans un banquet, "La lueur mate des petits abat-jour jaunes" (p. 433). Dans ces deux cas, la couleur nous semble avoir seulement un intérêt pittoresque. Mais on peut se demander si le mot *buis*, dans le nom de Buis-la-Dame, n'a pas été choisi justement parce qu'il évoque un jaune de mauvais augure: Buis est la petite ville où meurent la grand-mère et le docteur Barois, puis Mme Pasquelin et enfin Barois lui-même; une petite ville étouffante, figée dans une religion dépassée.

possible de l'expliquer par le jugement que porte l'auteur sur ces personnages. La religion est une force du mal et les catholiques sont donc affectés d'un signe négatif, c'est-à-dire de mauvaises couleurs (même si R.M.G., répétons-le, établit entre eux de grandes différences!); il est facile de comprendre pourquoi Esterhazy et la foule d'anti-dreyfusards se retrouvent parmi eux; de même pour Cresteil et Barois à partir du moment où ils abandonnent la lutte et la vie, et se résignent à l'échec et à la mort. Mais pourquoi situer Breil-Zoeger et Julia sur le même plan que leurs adversaires? La réponse est très simple: c'est par leur sectarisme que ces deux libres-penseurs se rapprochent des catholiques, que ces deux dreyfusistes ressemblent aux anti-dreyfusards. Si Breil-Zoeger est le plus jaune et le plus noir des libres-penseurs, il est remarquable que ce soit Mme Pasquelin qui, chez les catholiques, se trouve le plus marquée par ces deux couleurs! Celle-ci et celui-là appartiennent à des groupes antagonistes, mais ils se comportent exactement de la même manière; chez l'un et chez l'autre on retrouve la même intransigeance, la même brutalité⁴¹.

Le problème de la tolérance comme nous l'avons vu, est au centre de plusieurs graves discussions entre les membres du "Semeur", l'importance fondamentale que R. M. G. accorde à ce problème explique que, dans le roman, la principale opposition ne se situe pas entre catholiques et libres-penseurs: bien sûr, cette opposition est très forte et très visible, mais une autre démarcation est établie, essentielle, entre les petits esprits bornés, sectaires et les esprits tolérants. Comme les manifestations de sectarisme sont plus fréquentes chez les catholiques (surtout orthodoxes!), ces personnages sont logiquement tous voués au noir ou au jaune; mais certains d'entre eux, comme l'abbé Schertz, beaucoup moins que d'autres — et même beaucoup moins qu'un libre-penseur comme Breil-Zoeger. Pour les mêmes raisons, à cause de leur fanatisme, les anti-dreyfusards sont rangés dans le même groupe.

R. M. G. associe étroitement les idées de maladie, de mort et d'intolérance. Pour lui, l'aveuglement sectaire est une véritable maladie, un fléau; maladie de l'esprit qui peut être mise en parallèle avec une maladie du corps: nous dirons que l'hépatite convient parfaitement à Breil-Zoeger dont elle explique la "mélancolie" et la hargne! Mais la relation entre le physiologique et le psychologique est peut-être ici plus complexe: n'est-ce pas pour rendre encore plus visible le sectarisme de Breil-Zoeger que R. M. G. l'a accablé d'une maladie de foie qui permet de colorer ce personnage encore plus vigoureusement de jaune?

Il faut enfin constater que, dans ce même groupe, se trouvent rassemblés tous les personnages féminins, sauf Huguette, à peine entrevue, et la femme de Luce encore moins visible. L'explication est simple: R. M. G., comme la majo-

⁴¹ A noter que Mme Pasquelin est responsable du divorce de Barois avec Cécile et Breil-Zoeger responsable de la rupture entre Barois et Julia.

rité de ses contemporains, y compris les penseurs rationalistes, est persuadé que la femme est, par nature, intellectuellement inférieure à l'homme et donc qu'elle subit plus facilement, plus profondément l'emprise de la religion. Il se méfie même des femmes affranchies, comme Julia, car il ne la juge pas capable d'assumer pleinement sa libération. De là ces couleurs "mauvaises" qui dépeignent toutes les femmes!

Il reste à étudier les *gris*. Dans deux exemples déjà cités, ils ont la même valeur symbolique que les noirs⁴². Souvent aussi le gris est le signe du vieillissement; ces notations sont banales mais logiques puisque, pour désigner un affaiblissement de la vie, le romancier emploie un ton atténué du noir: à 56 ans, le docteur Barois a "le poil déjà gris" (p. 210); Barois rencontre une vieille à "cheveux gris" (p. 348); Joziers vieillissant a "les cheveux gris" (p. 457).

Deux autres exemples sont à placer à part: deux chevaux, l'un gris et l'autre roux, tirent la charrue (p. 283); une "lumière grise" sur le lac (p. 489). Dans ces deux phrases, la teinte n'a qu'une valeur descriptive.

Nous avons réservé deux cas où le gris est plus difficile à interpréter: Luce et Marie ont les yeux teintés de gris. Luce est blond, comme Portal, mais n'a pas, comme lui, les yeux bleus; R. M. G. indique d'abord seulement qu'il a les "yeux clairs", puis précise qu'ils sont "d'un gris fin, caressants et limpides" (p. 336); ailleurs il se contente de dire qu'il a les yeux gris (p. 552). Marie est très brune, comme sa mère (et son père), mais n'a pas les yeux noirs comme elle; Marie a des yeux "d'un gris-bleu inattendu" (p. 476), son regard est bleu (p. 481). Chez ces deux personnages il y a donc une légère disharmonie, un décalage entre la couleur des cheveux et celle des yeux, qui n'est pas dû au hasard, mais dont l'interprétation est délicate!

Pour Luce, ce qui sans doute compte autant, sinon plus, que la teinte elle-même, c'est la qualité du ton employé; R. M. G. souligne la *finesse* de ce gris, sa *limpidité*. Mais pourquoi alors les yeux de Luce ne sont-ils pas bleus, tout simplement, comme ceux de Portal? Peut-être justement pour distinguer les deux personnages! Chez Portal et chez Luce, le blond, comme on peut s'y attendre, a une valeur "favorable". Les yeux "bleu-faïence" de Portal révèlent une "bonne nature", dit explicitement R. M. G., mais en plaçant cette expression entre guillemets, comme pour signaler une légère restriction: Portal n'est-il pas en effet le plus insouciant du groupe du "Semeur"? N'est-il pas un peu trop bon vivant, cet "ami de toutes les femmes" (p. 323)? Le bleu-faïence des yeux associé au blond des cheveux, au teint clair, à la couleur "d'argent dédoré" de la moustache donne finalement l'impression d'une clarté un peu molle qui indiquerait une certaine nonchalance, un manque de vigueur. Chez Luce, qui est un homme d'une très grande énergie, trop de clarté finirait par effacer ce que le personnage a de rigoureux et de solide; le gris permet de relever, discrè-

⁴² La foule des anti-dreyfusards est tantôt une "masse noire" (p. 378), tantôt une "masse grise" (p. 400); les deux couleurs ont évidemment le même sens.

tement, la dominante claire tout en s'accordant avec elle; par sa *finesse* il caractérise au mieux la délicatesse qui s'allie chez Luce à la rigueur intellectuelle et morale.

Marie, elle, a "des yeux clairs et sans douceur, d'un gris-bleu inattendu sous les sourcils noirs" (p. 476). Qu'est-ce qui est inattendu? Le gris ou le bleu? C'est évidemment le bleu puisque le gris s'accorde au noir des sourcils. Marie n'a donc conservé des deux couleurs de sa sainte patronne que le bleu, et ce bleu ne semble pas lui convenir! En fait, R. M. G. recherche un effet de contraste. Le bleu donne au regard sa clarté et évoque la pureté de la jeune fille, mais, foncé de gris, il ne suffit pas à triompher de la dominante noire; de même, Marie a "une peau de brune" mais "avec des roseurs transparentes" qui lui donnent "l'éclat d'une fleur" (p. 476). Tout ce portrait de Marie est construit autour de ce contraste: Marie a tout "le charme d'une jeunesse saine et fière", mais ses traits révèlent en même temps l'obstination bornée de sa mère (le front) et la volonté qu'elle tient de son père (le menton). De là aussi cette association "inattendue" de gris et de bleu qui donne à Marie un regard clair *mais* "sans douceur", faisant ainsi apparaître une contradiction fondamentale dans le personnage.

Ainsi donc les noirs et les gris ont des valeurs beaucoup plus cohérentes que les blancs. C'est probablement ce qui explique qu'ils soient moins variés que les blancs.

Les autres couleurs ont des valeurs beaucoup moins fortes. Si l'on écarte les trois exemples de bleu que nous venons de citer, les quatre autres emplois de cette couleur ne présentent pas de difficultés. Cette notation n'a guère qu'une valeur pittoresque: "l'onde bleuâtre de la cigarette" (p. 318). Ailleurs le bleu est utilisé pour des paysages: après l'orage, "immense et clair, d'un blanc à peine bleuté, un ciel lavé⁴³ s'étend sur la ville" (p. 278). On voit briller "des façades blanches, des toits bleus" (p. 283). Le regard de Jean, malade, "longe le pan de pierre ocre et se perd dans la profondeur bleue du ciel: un ciel qui vient de loin et qui passe, un ciel qui fait le tour du monde" (p. 532).

Dans les deux premières phrases (déjà citées), le bleu est associé au blanc pour le soutenir; les deux couleurs ont les mêmes valeurs et expriment la pureté, la clarté. Dans la troisième, l'opposition de l'ocre et du bleu, qui traduit l'opposition de la terre et du ciel, correspond à un mouvement du regard et de la pensée de Jean qui, passant de l'ocre au bleu, monte de la terre au ciel. Et le ciel prend une valeur symbolique très forte; par suite, le bleu acquiert cette profondeur inhabituelle qui fait réfléchir Jean Barois. Bien qu'il ait une valeur assez proche du blanc, le bleu est finalement assez rare dans le roman.

⁴³ Pour un peintre, ajouter du blanc à une teinte pure, c'est "laver" la couleur: R. M. G. se souvient-il de cette expression?

C'est que, sans doute, pour R. M. G., la vraie lumière est blanche : la lumière de la Raison est différente de la lumière céleste⁴⁴!

Le rouge est très employé; mais il faut décompter tous les exemples — de loin les plus nombreux — où *rougir* (12 fois), *rosir* (4), *s'empourprer* (4) indiquent une émotion passagère. Ne restent alors que quelques cas où la couleur prend surtout une valeur descriptive: "le reflet rosé du jour" (p. 286); "les robes rouges des magistrats" (p. 381); Cécile a des "lèvres bien rouges" (p. 225); ses paupières sont "bouffies et rouges d'avoir pleuré" (p. 272); Marie a "les paupières rougies d'avoir lu dans la pénombre" (p. 476); le bébé (Marie) a "un menton rouge" (p. 309); Woldsmuth a "les paupières ourlées de rose" (p. 347) et Barois "les mains roses de soleil" (p. 532).

Peur-être pourrait-on dire que, dans les deux derniers exemples, le rose exprime une certaine douceur?

Le roux est très rare. On ne trouve que quatre emplois: Mme Barois a "les mains tachées de rouille" (p. 211); "un cheval roux" tire la charrue (avec un gris!) (p. 283); Miriel a le "front taché de rousseur" (p. 288); Harbaroux a une "barbiche roussâtre" (p. 317).

Le dernier exemple seul permet une hypothèse acceptable. On est immédiatement frappé en effet par l'homophonie *roussâtre*/Harbaroux⁴⁵. La répétition de la même syllabe, donc de la même couleur, est trop insistante pour n'être pas significative; chez ce personnage la dominante est si forte qu'elle suffit à elle seule à le désigner, à le "nommer"! Or le portrait du "personnage roux" est traité avec une rare violence: il est très laid, mais d'une intelligence satanique. Ainsi donc sa barbiche a été brûlée à un feu infernal! Est-ce parce qu'il a cette inquiétante signification que le roux colore par "taches", les mains ou le front?

Le sens des teintes brunes est beaucoup moins net⁴⁶. Dans six cas, nous l'avons montré, l'adjectif brun n'est que le synonyme de noir. Il ne reste donc que trois exemples, beaucoup trop isolés pour qu'il soit prudent d'en proposer une interprétation précise: la brume s'étire en "flocons d'ouate brune" (p. 283);

⁴⁴ Mlle F. FRANGI a montré que pour Balzac, au contraire, "le blanc est la couleur de la fausse lumière des salons; le bleu est l'indice de la vraie lumière" (*Sur la Duchesse de Langeais*, in *Année Balzacienne*, 1971, Paris, Garnier, 238).

⁴⁵ G. Matoré remarque: "Les analogies suggérées par tel nom de couleur sont souvent, comme celle des rêves, fondées sur de vulgaires calembours; pour ma part, je ne serais pas étonné que la hantise du violet soit liée chez Proust à l'idée, voisine phonétiquement, puis associée sémantiquement, de *viol* et de *violence*. Pour Claudel, le vert est *vireux*, le vert devient *verre* . . ." (*op. cit.*, 146). On remarque aussi que, dans Harbaroux, il y a *barbare* . . . Depuis toujours le rouquin est suspect, puisqu'il constitue une anomalie; de là à associer la couleur rousse à l'idée du mal, il n'y a qu'un pas: Vautrin, qui est "diabolique", a aussi des poils roux sur les mains! R. M. G., sans le savoir, prolonge ici une interprétation ancienne et fréquente du roux; on n'oubliera pas que Jacques Thibault est un rouquin.

⁴⁶ Balzac considère les teintes brunes comme "sérieuses"; il écrit au début du *Père Goriot*: "La rue Neuve-Sainte-Geneviève est comme un cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves . . ."

Cresteil a des moustaches "châtain foncé" (p. 319); les yeux de Woldsmuth sont marron (p. 352).

Les *verts* sont également peu employés (7 fois). Le vert-de-gris des prunelles de Schertz (p. 229) est très curieux; il est difficile de savoir, car la notation est isolée, la valeur que prend ici cette couleur. La couleur verte d'un dossier de Barois (p. 303) (même s'il s'agit du problème religieux en France!) défie le commentateur. Dans les quatre autres exemples, le vert désigne un paysage: le blé d'un "vert uni" (p. 287); "l'éblouissement de la verdure ensoleillée" d'un jardin (p. 366); "les fraîcheurs vertes" du même jardin de Luce (p. 377); "les feuilles vertes" de la treille (p. 532).

Dans le premier et le dernier cas, le vert indique, de façon banale, la vigueur des plantes au printemps. Quant au vert du jardin de Luce, il sert à donner une impression de fraîcheur et de lumière: il fournit la clarté et l'apaisement qui conviennent à Luce. Ce sont les valeurs les plus ordinaires de cette couleur.

Enfin quelques autres teintes n'apparaissent qu'une fois. On voit des "trainées mauves" sous les côtes de Jean malade (p. 212). Le soir, "des brumes violettes" (p. 286); au couchant, "une ligne orangée" (p. 286); "l'ombre mordorée des paupières de Breil-Zoeger" (p. 320).

Il est impossible de donner un sens symbolique à ces couleurs; ce qui frappe, au contraire, c'est le souci d'exactitude dans la notation descriptive. L'adjectif est parfois choisi avec une incontestable recherche: voir des brumes violettes, préciser que l'ombre des paupières est mordorée, c'est témoigner d'une finesse de la vision qui semble devoir beaucoup aux impressionnistes. On rapprochera ces exemples d'autres expressions déjà citées: la pâleur de la croisée, les fraîcheurs vertes du jardin etc... qui sont très caractéristiques du "style artiste": on les trouve fréquemment dans *Devenir!* et *Jean Barois* en conserve encore plusieurs exemples.

*

* *

Dans le choix des couleurs, R.M.G. a des préférences marquées que l'on a essayé d'expliquer.

Il est en effet très significatif que des couleurs aussi répandues dans la réalité que le bleu, le vert, le brun se retrouvent si rarement dans le roman, alors que quatre couleurs, à elles seules, le blanc, le noir, le rouge, le jaune, représentent 82% des notations colorées.

Cette disproportion ne peut s'expliquer que par la valeur symbolique que R.M.G. attribue à ces couleurs. L'étude qui précède a permis de distinguer les trois couleurs les plus intéressantes à ce point de vue, le blanc, le noir et le jaune, et de noter que le blanc prend des valeurs nettement opposées au noir et au jaune.

Or, cette opposition fondamentale reflète exactement la conception scientifique du monde de R.M.G., telle qu'elle est explicitement développée dans

les dialogues ou exposés théoriques — et qui reprend les thèmes des philosophes rationalistes du XVIII^e siècle: le drame central du roman, c'est le combat de la Raison contre les ténèbres, contre toutes les formes d'obscurantisme, du progrès contre le conservatisme, de la tolérance contre le dogmatisme, de la vie contre les forces de mort. L'emploi symbolique des couleurs est si adéquat à la philosophie du romancier que l'on dirait que celui-ci a voulu non seulement rendre les antagonismes intelligibles, mais aussi perceptibles, sensibles, en marquant chacun des partis affrontés, chaque terme de la contradiction, d'une couleur opposée. En réalité, R.M.G. a choisi ses couleurs sans calculer leur charge symbolique. Si sa vision et sa conception du monde coïncident aussi précisément, c'est qu'il a repris en même temps les idées des philosophes du XVIII^e siècle et le symbolisme qui a illustré leur philosophie: dans l'imagerie rationaliste du XVIII^e siècle — dans les textes comme dans les représentations plastiques — la Raison s'oppose à l'irrationnel comme le jour et la nuit⁴⁷; la Raison est symbolisée par le soleil, la lumière qui dissipe les sombres nuées, qui fait fuir des personnages noirs représentant le mal. Ce symbolisme, après avoir été amplement utilisé pendant la Révolution, a continué à être diffusé par les courants rationalistes du XIX^e siècle, surtout sous la III^e République. Il est donc tout à fait normal que R.M.G. assimile en même temps une conception rationaliste du monde et le symbolisme manichéen des couleurs qui lui est depuis longtemps associé.

La symbolique du noir et du blanc dans *Jean Barois* exprime donc essentiellement un fait culturel, et non pas une vision subjective du réel. Ou, plutôt, disons que la vision personnelle du romancier est étroitement conditionnée par le code culturel. On remarque cependant que R.M.G. ne se contente pas de reprendre l'opposition traditionnelle, mais qu'il place le jaune à côté du noir, en lui donnant à peu près la même signification. Il est vrai que le jaune — un certain jaune — prend parfois une valeur négative mais, de façon générale, le symbolisme du jaune, en France du moins, est très confus, très variable, et la valeur particulière que R.M.G. donne à cette couleur dans son roman doit s'expliquer par un événement de sa vie personnelle: on peut penser que dans des circonstances impressionnantes, il a, inconsciemment, mais de façon définitive, accordé la couleur jaune à l'idée de la mort. Cette hypothèse me semble plus que probable, mais on ne pourra la vérifier que lorsque nous aurons une meilleure connaissance de l'enfance de l'écrivain. Si au terme de cette étude, des questions restent encore sans réponse, j'espère au moins avoir montré que l'examen du vocabulaire des couleurs permet d'approfondir notre connaissance du texte et d'avancer dans la compréhension de la création littéraire elle-même.

⁴⁷ Voir cette remarque de Marshall SAHLINS: "lorsque la couleur est rattachée au symbolique (...) les relations (...) entre les significations culturelles correspondent formellement aux relations entre couleurs établies dans la perception." (*Au coeur des Sociétés*, Paris, Gallimard, 1980, p. 246).

Gábor Mihályi:

Devenir! ou le dilettantisme exorcisé

L'histoire est bien connue; pour triompher de ses propres doutes, qui ne manquaient d'ailleurs pas de fondement après l'échec de ses premières tentatives littéraires, Roger Martin du Gard voulut se soumettre à une dernière épreuve et prit la résolution d'en faire la matière même d'un roman qui serait précisément celui d'un écrivain sans talent. Il s'était persuadé que s'il parvenait à écrire un roman valable sur les échecs d'un tel écrivain, comme sur la faillite de sa vie, il n'aurait plus à craindre une semblable destinée, celle d'un amateur de lettres vivotant, grâce à sa fortune, à l'abri des soucis matériels.

Devenir!, terminé en l'espace de quelques mois, fut publié, en 1909, chez Ollendorf, à compte d'auteur. Une édition illustrée du roman parut en 1928 (*Eos*, Paris), ce qui permit à Martin du Gard d'y apporter des corrections de style. Le roman fut également publié par Gallimard, en 1930. L'édition de la Pléiade enfin, en 1955, offrit de nouveau au romancier la possibilité de procéder à de petites retouches. L'oeuvre ne parut en hongrois qu'en 1965, dans l'excellente traduction de Ádám Réz, avec une postface de Vilma Mészáros.

Devenir! n'eut guère de succès à l'époque de sa première publication. Sur un tirage de mille exemplaires, cent-trente-sept en tout et pour tout furent vendus jusqu'en 1911. En juin 1914, un stock de 744 exemplaires demeurait encore dans les magasins de la maison d'édition. En 1922, au moment où Martin du Gard fit ses comptes avec l'éditeur, 435 exemplaires avaient été écoulés.¹ C'est que le succès de *Jean Barois* avait dans une certaine mesure éveillé l'intérêt des lecteurs à l'égard de cette oeuvre de jeunesse.

Les quelques critiques parues à l'époque firent un accueil favorable au jeune romancier. Martin du Gard, en débutant doué, eut droit à des comptes rendus relativement brefs et des encouragements un peu condescendants, mais rien de plus.

Dans la revue des symbolistes, le *Mercur* de France, Rachilde se contenta d'en rendre compte en quelques lignes: "C'est un joli livre, dit-elle entre autres,

¹ Cf. Claude SICARD, *Roger Martin du Gard. Les années d'apprentissage littéraire* (Lille—Paris, 1976), 565.

bien écrit, spirituel et bien composé qui ferait songer à un Jean de Tinan, plus sage, plus averti des casse-cous. Il raconte la triste et si joyeuse histoire d'un raté de lettres, fils de notaire ayant aussi quelque chose là. Souhaitons qu'elle serve de leçon à beaucoup de fils de notaire dont l'intelligence trop ouverte vole, vole..."² On discerne aisément l'ironie qui perce à travers l'éloge.

Un critique du *Journal des Débats* présenta le roman en ces termes: "M. Martin du Gard a repris dans ce roman le sujet de l'*Éducation sentimentale* de Flaubert... Ce roman de début est l'oeuvre d'un jeune homme qui sait écrire, qui écrit même très bien, qui a lu ses auteurs contemporains et surtout Jean de Tinan, et qui a mis dans cette étude d'observation une sensibilité tressaillante, mélancolique et délicate..." L'auteur de l'article mit ensuite en relief le talent du jeune écrivain à construire des scènes, à peindre des caractères, comme ses dons de styliste, pour conclure: "Ce premier roman est une oeuvre curieuse, très décourageante, très pessimiste, mais où on sent un talent qui tiendra ses promesses."³

L'article le plus approfondi est dû à Jean Lionnet, dans la *Revue Hebdomadaire*. "Si je ne me trompe, écrit-il, *Devenir!* est le début de M. Roger Martin du Gard. Ce roman sans intrigue, tout en menus épisodes, a pour personnage principal un jeune raté dont le caractère est très expertement étudié. Le sujet, dira-t-on, offrait des facilités toutes particulières. Chacun de nous ne porte-t-il pas en lui-même un raté qu'il doit vaincre? ... Encore faut-il que le travail soit bien fait, et M. Martin du Gard conserve le mérite de l'avoir exécuté avec talent. D'autre part les personnages secondaires, peu approfondis sans doute — mais ils n'exigeaient pas de l'être — apparaissent vraisemblables et vivants. Un couple d'artistes décadents, poète et musicien associés, m'a semblé même une jolie trouvaille..."

Si Lionnet trouve également réussie la manière dont Martin du Gard a brossé le tableau de la vie littéraire de Paris, le dénouement du roman, par contre, ne le satisfait point. La mort de Denise lui semble à la fois factice et inutile, le romancier ayant déjà suffisamment démontré l'échec de son héros au plan humain: "Cela fait l'effet d'une fausse note dans ce roman où tout élément dramatique, tout événement qui ne fût pas une conséquence normale des caractères avait été écarté jusque-là..."⁴

Dans la *Revue du Temps présent*, C. Francis-Caillard, au terme d'un résumé plutôt détaillé, émaillé de citations et de remarques critiques, formule également des réserves quant au dénouement de *Devenir!* Il estime que Martin du Gard aurait dû terminer son roman au moment où Bernard vient de comprendre

² Roger Martin du Gard: *Devenir!* (n° du 16 août 1909, 696).

³ Roger Martin du Gard: *Devenir!* (article signé A. A. dans le *Journal des Débats* du 27 juillet 1909).

⁴ Roger Martin du Gard: *Devenir!* (n° du 2 octobre 1909 de la *Revue Hebdomadaire*, p. 115).

que son ami André a gâché sa vie, après quoi il l'abandonne à son sort. Francis-Caillard apprécie néanmoins le portrait d'André Mazerelles qu'il trouve réussi : "cela seul vaut d'effacer tous les autres défauts de l'ensemble".⁵

A la lecture de ces critiques, Martin du Gard put au moins se persuader qu'on ne lui déconseillait pas de poursuivre. On l'encouragea même, ce qui, après les tentatives avortées qu'il avait connues, le rassura, au point de vue moral et artistique à la fois, quant au bien-fondé de ses ambitions littéraires.

Les éloges, les encouragements de ses amis fortifièrent également sa conscience d'écrivain. C'est ici qu'il y a lieu de rappeler les lettres du jeune Cocteau qui avait servi de modèle, comme on sait, à l'un des personnages du roman, le poète Jemmequin. "Monsieur, écrivit-il à Martin du Gard, Je termine votre volume que j'ai lu en une nuit et un jour. C'est un chef-d'œuvre d'observation et d'intelligence française. De plus (hasard ?) j'ai revécu bien des minutes exactes de ma vie." Et dans une lettre ultérieure : "Je lis et relis votre livre, ce qui ne m'est pas arrivé, pour les modernes s'entend, depuis certaines œuvres de d'Annunzio ; mais la vôtre est plus forte parce que vous chantez un « pauvre bougre », tandis qu'il clame les triomphateurs de l'existence."⁶

Martin du Gard avait également envoyé un exemplaire de *Devenir!* à Romain Rolland qui l'en remercia dans une lettre datée du 20 juin 1909. Dans sa lettre, tout en lui reconnaissant des dons de psychologue, il s'étonne de ce que le jeune romancier accorde tant d'attention "à des héros aussi veules" et lui adresse cet avertissement : "Prenez garde de leur donner trop d'importance." Ce jugement découle logiquement de la manière de penser de l'auteur de la *Vie de Beethoven*, persuadé de la nécessité de présenter aux contemporains des modèles de vie héroïque. La réponse de Martin du Gard ne se fait pas attendre : "Ne croyez-vous pas que la veulerie contemporaine, rendue bien saisissante par l'exactitude de l'observation, posséderait, à peu de choses près, les mêmes vertus curatives qu'une apologie de l'énergie ? Et puis, comme il faut être certain de « sa » vérité, pour l'affirmer et l'imposer directement... Que j'envie votre assurance, et ce sentiment de votre force qui donne à vos livres un rayonnement bienfaisant ! Tous les co-locataires de Jean-Christophe se sentaient pénétrés par la bonne chaleur ; c'est le réconfort que vos lecteurs trouvent à vous lire. Cela ne s'imité pas."⁷

L'auteur de *Devenir!* n'avait pas non plus une trop haute opinion de son œuvre. Dans le roman même, Bernard Grosdidier, qui lui ressemble tant, laisse tomber cet aveu : "Crois-tu qu'il suffise d'aimer les lettres pour publier un livre !... Le sujet que j'ai arrêté n'est peut-être rien qu'un merveilleux champ de manoeuvres ; mais c'est une inestimable occasion de gâcher des maté-

⁵ Roger Martin du Gard : *Devenir!* (Revue du Temps présent, nov. 1909, 241—248).

⁶ Cf. Claude SICARD, *op. cit.*, 570.

⁷ Cité par Jean-Bertrand BARRÈRE, *Roger Martin du Gard et Romain Rolland, une amitié à distance* (in Revue des Sciences Humaines, janvier-mars 1962). V. également ID., *Romain Rolland : L'Âme et l'Art* (Paris, Albin Michel, 1966), 116—117.

riaux, d'ébrécher des outils, d'apprendre son métier. Le premier bouquin, quoi qu'on veuille, c'est toujours du travail d'apprentissage... Eh bien qu'il soit «cela» et le plus complètement possible...»⁸

Une "oeuvre de jeunesse", c'est ainsi que Martin du Gard qualifie son roman au soir de sa vie, dans ses *Souvenirs autobiographiques et littéraires*: "Car j'ai toujours considéré *Devenir* comme une improvisation de circonstance, comme une sorte d'exorcisme, destiné à conjurer l'envoûtement que je subissais depuis la faillite d'*Une Vie de Saint*; et j'ai longtemps hésité, après la guerre, à laisser rééditer cette oeuvre de jeunesse."⁹

La critique, pour autant qu'elle revint sur ce premier roman de Martin du Gard, partagea en substance l'opinion de l'auteur. "Martin du Gard en parle comme d'un mauvais ouvrage de jeunesse et il a raison", constate André Maurois.¹⁰ Pour André Rousseaux, l'importance de *Devenir!* réside dans le fait qu'il constitue une première ébauche des grands romans à venir. "Un premier livre révèle souvent avec une netteté particulière le sens de ceux qui le suivront. Ainsi de celui-là, où nous voyons M. Martin du Gard tracer une première esquisse de l'ouvrage qu'il ne cessera pas de refaire, le roman du «devenir» humain. Pour la première fois nous voyons là l'écrivain s'attacher à ses personnages de prédilection: le jeune homme qui s'engage dans l'existence avec la naïve ambition de la conduire à son gré, en attendant d'être dominé et vaincu par elle. A l'aventure d'André Mazerelles, le héros de *Devenir!*, celle de Jean Barois, puis celle de Jacques Thibault sont autant de répliques. Monsieur Roger Martin du Gard est le romancier des départs pour la vie, des envolées de l'adolescence dans l'ivresse idéologique («la Belle Saison» — comme il écrira au titre du meilleur épisode des *Thibault*), puis des arrivées désabusées et parfois désolantes."¹¹

Fait significatif, les grandes histoires littéraires consacrées à la littérature française contemporaine n'accordent guère de place à *Devenir!*, Martin du Gard étant pour leurs auteurs principalement le romancier de *Jean Barois* et des *Thibault*. Quant aux auteurs de monographies, le jugement qu'ils portent sur ce premier roman n'est pas non plus très favorable.

Auteur d'un livre que Martin du Gard a pu lire et qui, à l'époque, n'aurait certainement pas paru sans son consentement, Clément Borgal voit dans *Devenir!* une oeuvre de jeunesse dont l'intérêt réside essentiellement en ceci qu'elle fournit dans une certaine mesure la clé d'oeuvres ultérieures et qu'elle exprime avec plus ou moins de précision les idées littéraires du romancier. Outre un résumé du roman, Clément Borgal en aborde presque exclusivement les défauts, en y relevant notamment, à la différence des *Thibault* qui commen-

⁸ *Oeuvres complètes* de ROGER MARTIN DU GARD (Bibl. de la Pléiade), I, 92.

⁹ *Oeuvres complètes*, I, pp. LIII—LIV.

¹⁰ *Études littéraires* (Paris, 1947), II, 165.

¹¹ *Littérature du XX^e siècle, Première série* (Paris, 1938), 82—83.

cent *in medias res*, la lenteur et la lourdeur de l'exposition. Les personnages qui entrent en scène font l'objet de longues descriptions qui risquent de lasser le lecteur. Le caractère souvent précieux du style est également relevé par la critique, de même que les commentaires satiriques qui compromettent le point de vue objectif. Mais son principal grief concerne le choix d'un personnage sans talent dont la destinée vouée à l'échec ne saurait guère intéresser les lecteurs. Il estime qu'un héros de roman doit intéresser et passionner, comme le Julien Sorel du *Rouge et Noir* ou, tout au moins, se trouver mêlé à des événements de la grande histoire, tels l'affaire Dreyfus dans *Jean Barois* ou la guerre mondiale dans les *Thibault*.

Jacques Brenner, dans sa présentation de l'oeuvre de Martin du Gard, quelques années après la mort du romancier, s'il résume d'une manière assez détaillée le sujet du roman, se contente par ailleurs de voir dans *Devenir!* un ouvrage de circonstance bien écrit. Il s'intéresse à son tour aux grands romans et à *Vieille France*.

Parmi les monographies parues à l'étranger, celle de Robert Gibson adopte pour l'essentiel, en ce qui concerne *Devenir!*, le jugement de Clément Borgal. Une oeuvre écrite à la hâte, due à un écrivain inexpérimenté. Un héros romanesque sans éclat dont la destinée ne saurait intéresser le lecteur moyen. Et Gibson remarque à son tour que, derrière le personnage d'André Mazerelles, aucun arrière-plan historique n'est dessiné. D'un autre côté, cependant, en s'exprimant à une époque qui a connu le succès retentissant de l'*Étranger* de Camus, le critique anglais ne peut ignorer que la terne figure de Meursault, ce personnage ordinaire d'un monde où il ne se passe rien, s'est avérée néanmoins apte à jouer un rôle de protagoniste dans un roman devenu entre temps classique. Aussi met-il en relief, pour expliquer la chose, l'art de Camus qui seul parvient à compenser l'insignifiance du héros.

Denis Boak remarque dans sa monographie que la thèse de Borgal, à savoir qu'un raté ne saurait être héros de roman, est une simplification manifeste. Il estime, au contraire, que dans le personnage d'André Mazerelles, Roger Martin du Gard a créé un être vivant qu'on n'oublie pas de sitôt, même si ce que le romancier appelait dans son discours de Stockholm "le sens de la vie en général" lui fait défaut. L'histoire d'André, constate-t-il, reste une affaire privée, mais cela ne l'empêche pas de reconnaître qu'on peut aujourd'hui encore lire *Devenir!* avec intérêt et plaisir.¹²

On peut s'étonner de ce que ces critiques n'aient pas remarqué combien plus positif était le jugement d'Albert Camus dans sa préface aux *Oeuvres complètes* dont le début évoque précisément *Devenir!* et le portrait des parents d'André Mazerelles au début du roman. Cela pour conclure en ces termes:

¹² Denis BOAK, *Roger Martin du Gard* (Oxford, 1963), 10.

“Dès son premier livre Roger Martin du Gard réussit le portrait en épaisseur dont le secret semble avoir été perdu de nos jours.”¹³

Camus ne trouve ni inadéquate, ni rudimentaire la méthode d'analyse psychologique de Martin du Gard. A la différence de critiques ultérieurs, il estime que le dénouement cruel du roman est un excellent exemple de modernité. André, de retour à la maison après l'enterrement de sa femme, aperçoit, penchée à la fenêtre de la chambre de Denise, la petite bonne qu'il désirait déjà auparavant. La dernière phrase du roman, note Camus, laisse entendre qu'André ne persistera pas non plus dans le deuil et qu'il trouvera bientôt le moyen de se consoler. Camus qui est le premier et pendant longtemps le seul à apprécier *Devenir!* ne manque pas de situer ce roman par rapport à l'ensemble: “Cette oeuvre est solide comme pierre, dont le corps principal est les *Thibault*, et dont les arcs-boutants s'appellent *Devenir!*, *Jean Barois*, *Vieille France*, *Confidence africaine* et les oeuvres dramatiques.”¹⁴

L'analyse la plus détaillée et la plus approfondie de *Devenir!* est due à Claude Sicard, dans sa thèse déjà citée où l'étude de ce roman tient cent-quarante-deux pages. L'auteur y passe en revue tous les personnages du roman, y compris ceux qui ne jouent qu'un rôle épisodique, pour donner de chacun d'entre eux une description précise. Cette méthode descriptive lui permet de démontrer avec quel souci de précision Martin du Gard les a créés et modelés. Les portraits sont impeccables et parfaitement naturels, qu'il s'agisse de croquis qui ne font qu'esquisser les traits d'un personnage ou de portraits en épaisseur où chaque détail est soigneusement travaillé. Ce qui est par contre moins convaincant, c'est la manière dont cette thèse désigne la place de *Devenir!* dans l'oeuvre de Martin du Gard. Il n'est pas tout à fait juste de juger ce roman à la lumière des techniques mises en oeuvre dans *Jean Barois* et les *Thibault*. On ne saurait nier l'unité et la continuité de l'oeuvre, encore moins le fait que *Devenir!* contient en germe tout ce que l'art de Martin du Gard va déployer dans les *Thibault*, mais il ne faut pas en conclure que l'utilisation accidentelle ou inconséquente de ces techniques éprouvées est forcément une preuve de faiblesse ou une source de défauts. Certains procédés littéraires, comme par exemple celui de la narration impersonnelle que le romancier applique systématiquement dans les *Thibault*, n'ont pas en réalité valeur d'absolu. Dans *Devenir!* Martin du Gard intervient plus d'une fois pour commenter le récit, mais ces interventions ne sont pas pour autant une marque de faiblesse. Les procédés en eux-mêmes sont neutres, tout dépend de la manière, justifiée ou non, d'en user.

Pour ce qui est de la réception de *Devenir!* en Hongrie, je dois avouer que, dans un petit livre que j'ai consacré à Martin du Gard en 1960, j'ai apprécié ce roman exactement comme son auteur. De même dans ma thèse, restée iné-

¹³ *Oeuvres complètes* de RMG, I, p. IX.

¹⁴ *Ibid.*, p. XIII.

lite, je l'ai considéré comme un "mauvais roman de jeunesse" qui ne nous intéresse que dans la mesure où il sert d'ouverture à l'oeuvre entière. Tout comme Clément Borgal, Robert Gibson et Denis Boak, je lui reprochais de ne pas dépasser les limites de la vie privée.¹⁵ Le remarquable essayiste et traducteur Pál Réz, dans un bel essai sur Roger Martin du Gard, a repris les mêmes remarques critiques en ce qui concerne la peinture de l'arrière-plan social et le caractère un peu terne du personnage principal, homme médiocre, peu propre à retenir l'attention du lecteur. Se référant à Camus, il reproche à son tour à Martin du Gard de mélanger les styles dans son roman. "Il n'est pas étonnant, dit-il, que *Devenir!*, malgré les compliments de la critique, ne se fit pas plus particulièrement remarquer. On n'en découvre l'importance qu'à la lumière de toute l'oeuvre du romancier."¹⁶ János Szávai, auteur d'un livre sur Martin du Gard, paru en 1977, considérait également *Devenir!* comme un roman "très moyen", instructif, certes, quand on le replace dans l'ensemble, mais qui "pris en lui-même, disparaît dans la grisaille des romans moyens de l'époque".¹⁷ Fait significatif, ce roman — publié dans l'excellente traduction de Ádám Réz, en onze mille exemplaires — n'a pas suscité d'échos dans nos journaux et nos revues littéraires.

Un accueil par conséquent plutôt négatif dont il faut néanmoins excepter l'essai de la regrettée Vilma Mészáros, disciple de Lukács, qui — dans sa postface de la traduction hongroise du roman — n'a pas hésité à élever *Devenir!* au rang d'oeuvre classique, dans la lignée de *l'Éducation sentimentale*, de *la Vie de Klim Samguine* et de *Tonio Kröger*. A ses yeux, le bourgeois André Mazerelles représente un type qui fait de lui un Oblomov français. Dans l'enthousiasme de la découverte auquel elle a pu donner libre cours dans une postface, notre critique ne parle que des qualités de l'oeuvre qu'elle élève, par conséquent, sensiblement plus haut qu'il ne convient, même si une lecture attentive nous permet de deviner, à la fin de son essai, quelques réserves qu'elle n'a pas formulées d'une manière explicite.

C'est en relisant *Devenir!* que l'on se rend vraiment compte à quel point ce roman reste stimulant et actuel; il n'a pas besoin d'être soutenu par les grandes oeuvres, il tient debout tout seul. Le lecteur n'a pas besoin de partager la curiosité passionnée du chercheur, ni de subir l'effet de la renommée de l'auteur pour aller jusqu'au bout de sa lecture, puisque ce roman possède toutes les vertus qui peuvent garantir la survie d'une oeuvre.

Les romans "très moyens" du début du siècle et même la plupart de ceux qu'on a beaucoup appréciés à l'époque sont devenus parfaitement illisibles

¹⁵ *Roger Martin du Gard* (Coll. Irodalomtörténeti kiskönyvtár, Budapest, 1960). Le manuscrit de ma thèse a été déposé à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Hongrie.

¹⁶ *Roger Martin du Gard. Kulcsok és kérdőjelek* (Clés et points d'interrogation) (Budapest, 1973), 148.

¹⁷ *Roger Martin du Gard világa* (L'univers de RMG) (Coll. Írók világa, Budapest, 1977), 32.

aujourd'hui, vidés de leur contenu à tel point qu'ils n'ont plus rien à nous dire. Leurs vérités ont été des erreurs, leur point de vue, leur langage sont dépassés, alors que, dans *Devenir!*, on ne trouve pas une idée, pas une seule phrase qui aient vraiment vieilli. Sur l'échelle des valeurs littéraires, il existe de nombreux degrés intermédiaires entre les grands classiques et les oeuvres médiocres, condamnées à disparaître pour toujours. Ainsi en est-il des bons romans qui ont su rester vivants et dans la catégorie desquels *Devenir!* mérite certainement d'être rangé. Sans doute sa place est-elle nettement au-dessous des *Thibault* et même de *Jean Barois*, de *Vieille France*, de *Confidence africaine*, mais aussi au-dessus des pièces de théâtre qui n'ont plus, malgré certaines de leurs qualités, qu'un intérêt documentaire. Il n'en reste pas moins que c'est un roman dont on peut aujourd'hui encore recommander la lecture surtout à des jeunes en début de carrière.

On ne doit pas s'étonner de ce que la plupart des critiques aient apprécié ce roman d'un débutant en fonction des grandes oeuvres postérieures. N'est-il pas légitime de juger un artiste à partir de ce qu'il a produit de meilleur ? C'est à la lumière de l'oeuvre entière qu'on peut mettre au jour les liens étroits qui relie *Devenir!* aux grands romans. A l'intérieur de cette unité de pensée qui englobe toute l'oeuvre de Martin du Gard, *Devenir!* remplit effectivement une fonction d'exposition, ce qui explique que c'est en tant qu'exposition qu'il a été principalement étudié et qu'on le comparait spontanément, sinon automatiquement à *Jean Barois* et aux *Thibault*. L'idée s'imposait que ce premier roman était une première ébauche des grands romans à venir dans la mesure où il veut embrasser à son tour une destinée entière, depuis la ferveur des départs enthousiastes de la jeunesse jusqu'à l'amertume et l'échec de la vieillesse.

On peut dire que Martin du Gard est le romancier des vies manquées. Mais il y a échec et échec. Dans un premier temps, le romancier n'est parvenu qu'à relater l'échec d'un raté, ce qu'on comprend d'autant plus facilement qu'on sait qu'il était lui-même profondément préoccupé par ce problème. Issu d'une famille bourgeoise aisée, il se demandait s'il pouvait se permettre le luxe de se consacrer entièrement à la littérature. Vu l'échec de ses premières tentatives, il se demandait s'il avait assez de talent, de volonté et de persévérance pour devenir écrivain. Au terme de cet examen de conscience, il devait décider si ses aspirations étaient plus qu'une chimère de bel esprit, plus qu'une illusion dangereuse qui risquerait de tout compromettre dans sa vie et autour de lui.

Ces préoccupations qui constituent le problème central de *Devenir!* ne relèvent en apparence que de la vie privée et n'ont rien à voir avec les conflits de la vie sociale dont il n'est d'ailleurs pas question dans le roman. Il n'empêche que, même ainsi posé, le problème revêt un caractère général, dans la mesure où chaque génération qui débute dans la vie est contrainte de prendre des

décisions. La réponse de l'écrivain est à la fois précise et valable pour tous les temps et pour chaque génération. Le premier devoir de l'homme, dit Martin du Gard, est de se connaître, de prendre la mesure objective de ses dons et capacités. Une fois cette connaissance acquise, il faut se rendre compte que toute carrière, toute vocation requiert toutes les énergies de l'individu, un effort de concentration, d'application et de persévérance. C'est là du moins que résident les conditions subjectives de la réussite. André Mazerelles est le seul personnage principal de *Devenir!* dont la vie est sanctionnée par l'échec. Le bovarysme qui consiste, d'après le philosophe Jules de Gaultier, à se croire différent de ce qu'on est dans la réalité, est précisément la maladie dont souffre André Mazerelles, toujours prêt à entreprendre au-delà de ses forces et de ses capacités, d'où le caractère fatal de son échec. Ses amis qui ont pris correctement la mesure de leurs forces arrivent tous à bon port. Bernard sera écrivain, le petit Jem et son ami musicien réaliseront leurs aspirations, dans l'épanouissement d'un art raffiné et précieux, à la frontière de la poésie lyrique et de la musique, même si, aux yeux de Martin du Gard, dont on sait l'attachement pour les réalités de la chair et des viscères, leur art est un art châtré. Halliez sera diplomate, Cayrouse admis à l'École Normale, tandis que Mark Flink se découvre une vocation d'agriculteur et de propriétaire foncier.

Que la quête du bonheur puisse se heurter à des obstacles indépendants de la volonté de l'individu — comme la faiblesse biologique de l'homme (maladies, vieillissement, mort), l'ordre inhumain et injuste de la société bourgeoise ou une guerre meurtrière —, ce sera la découverte des grandes oeuvres qui exprimeront tout le tragique de l'existence.

La valeur des observations sur les conditions subjectives de la réussite et de la création artistique ne saurait cependant expliquer tout le plaisir que l'on trouve à la lecture de *Devenir!* Ce plaisir vient en dernier ressort de l'élaboration presque impeccable de la forme romanesque. Du moment que l'on juge cette oeuvre par rapport aux intentions de l'auteur, la plupart des reproches tombent d'eux-mêmes, qu'il s'agisse du contenu ou de la forme.

De Camus à Denis Boak on reproche à Martin du Gard de n'avoir pas su réaliser, dans son premier roman, le même style sobre et limpide que dans les *Thibault* et *Vieille France*, qu'il n'y est pas parvenu à se débarrasser de ses modèles et, notamment, de la manière de Jean de Tinan. Camus ne manque pas de citer l'une des phrases caractéristiques du roman: "Le fleuve laiteux du ciel charrie des paillettes d'argent."¹⁸ Je dois avouer que cette image baroque me plaît. Elle me plaît d'autant plus qu'elle ne détonne pas dans le texte où elle est pourtant entourée de phrases simples, sans ornements. De telles images sont du reste plutôt rares dans le roman. On y trouve, il est vrai, d'autres artifices, comme par exemple la mise en valeur de telle ou telle phrase dans un

¹⁸ Éd. citée, 26.

paragraphe à part ou l'utilisation quelque peu excessive du présent dans le récit. Mes ces jeux de style et de forme sont tellement discrets qu'on ne les remarquerait même pas sans la critique qui les monte en épingle. Le style de *Devenir!* reste à tout prendre un style sobre et objectif. Ce sont les artifices stylistiques qui vieillissent les premiers. Dans la mesure où Martin du Gard a su éviter de donner dans des maniérismes d'époque susceptibles de gêner le lecteur de nos jours, on n'a pas le sentiment de lire un roman qui *date*.

La composition du roman est sans défaut. Robert Gibson fait remarquer que les amis d'André, les "Huit", s'effacent, puis disparaissent dans la deuxième et, surtout, la troisième partie du roman. Je ne saurais faire mien ce reproche. Cet effacement progressif est dans la logique même des romans de formation. Avec ses aspirations et ses projets toujours changeants, André Mazerelles suit un itinéraire qui le fait pénétrer forcément dans des milieux nouveaux. Ces changements, en jetant une lumière crue sur les faiblesses du personnage et son dilettantisme, marquent en même temps la dégradation de ses rapports humains.

La première partie du roman, intitulée *Vouloir!*, décrit le départ triomphal des jeunes, depuis la constitution du groupe des huit jusqu'au premier succès de Jem et Coczani. André se révolte contre la vie étriquée que lui propose la famille bourgeoise, crée autour de lui une petite société d'intellectuels exigeants, tout en aspirant lui-même à des lauriers d'écrivain. Entouré de jeunes qui nourrissent de grandes ambitions, André voudrait sauver, sous l'égide du réalisme, une littérature trop éloignée de la vie réelle.

Réaliser!, qui est la partie la plus étendue du roman, met à l'épreuve toutes ces espérances, tous ces projets. Ceux qui ont été à même d'évaluer correctement leurs capacités et qui ont la force qu'il faut pour accomplir les tâches qu'ils se sont fixées, finissent par réussir. En revanche, la faiblesse de caractère et le dilettantisme d'André se révèlent graduellement. Celui-ci va connaître le grand amour, avec Ketty Varine, la femme russe au passé mystérieux, dont la figure rappelle celle de Mme Astiné Aravian dans les *Déracinés* de Barrès, en même temps qu'elle annonce celle, plus complexe, plus amplement dépeinte, de Rachel dans les *Thibault*. Mais André manque d'envergure et n'a ni la force ni le courage d'obéir à une passion qui lui permettrait pourtant de se surpasser. Ketty est assez intelligente, elle pourrait tenir une bonne place dans le groupe des huit, mais André, pour assumer cet amour, devrait savoir voler de ses propres ailes. A mon sens, cette histoire d'amour n'est pas, comme l'affirme Robert Gibson, un morceau à caractère nouvellistique qui n'aurait rien à voir avec l'ensemble du roman. Aux côtés de Ketty, André pourrait tenter sa chance pour sortir de son étroit univers de bourgeois. Valentine, qui succède à Ketty, n'est plus qu'une jeune bourgeoise assez terne, mais qui a au moins l'avantage d'être jolie. Cet amour est un premier pas sur la pente. André, entre temps, s'est éloigné du groupe des huit qui finit d'ailleurs par se désagréger; on le voit

abandonner ses aspirations intellectuelles et fréquenter des soirées dansantes en compagnie de jeunes bourgeois absolument imperméables à toute exigence d'ordre spirituel.

C'est la troisième partie, intitulée *l'ivre*, qui est la plus courte. Elle relate l'échec définitif, l'abandon des grandes ambitions littéraires, la faillite d'une entreprise d'exploitation agricole qui ne souffre pas non plus l'amateurisme. A mesure qu'André rabat de ses prétentions, ses rapports humains deviennent de plus en plus rudimentaires. La femme qu'il a épousée est à la fois laide et stupide, mais elle est riche et son amour pour lui est inconditionnel. A en croire Denis Boak, la conversion de Fink à la vie de campagne est aussi invraisemblable que celle d'André qui ne fait que suivre son exemple.¹⁹ Seulement Fink est un personnage épisodique dont la "conversion" n'a pas besoin de motivation particulière. Dans le cas de Fink, on admet sans peine que sa passion de collectionneur était un leurre (il ne saura en effet que faire de son cabinet Consulat transformé en musée domestique) et qu'une vie d'agriculteur convient bien mieux à sa véritable nature, à moins qu'il ne s'illusionne une fois de plus. Ce qui n'est pas tout à fait exclu, mais cela en fait n'a aucune importance du point de vue de la signification du roman. Le cas d'André, en revanche, est exposé d'une manière plus détaillée. On ne saurait caresser des ambitions littéraires jusqu'à l'infini; l'existence bourgeoise impose fatalement la nécessité de sortir de l'éternelle jeunesse et d'embrasser une carrière qui fasse vivre son homme. Le mariage avec la riche Denise offre une chance qui permet à André de persister dans son dilettantisme. Si Denise avait hérité des banques et des usines, André se passionnerait pour les finances et l'industrie. Le romancier n'avait besoin du piège de l'exploitation agricole que pour éloigner André de Paris et montrer ainsi son avilissement progressif dans un milieu provincial, où le jeu, la chasse, la ripaille font le principal plaisir de la vie.

Pour ce qui est du dénouement du roman, nous partageons là-dessus le jugement de Vilma Mészáros, qui estime que la mort de Denise est la plus grande réussite de *Devenir!* Ce dénouement en effet n'est pas motivé par le seul souci de l'écrivain d'"arrondir" son récit. Cette mort, il est vrai, est le produit d'un hasard, mais la vie est jalonnée de hasards et rien n'interdit à l'écrivain d'y recourir, à condition que, sur le plan artistique, il soit en mesure de justifier sa démarche. Dans le cas qui nous préoccupe, la mort de Denise marque la dégradation continue de la vie amoureuse d'André. L'amour de la petite Marie ne peut être que vénal, la consolation qu'elle promet doit être achetée. Avec la mort de sa femme, André perd sa dernière compagne, pour rester absolument seul. C'est ainsi que son échec devient complet. La dernière phrase du roman est une parfaite réussite qui illustre fort bien l'une des préoccupations constantes du romancier, le soin qu'il a mis, dès ce premier roman, à travailler la fin d'un récit.

¹⁹ *Op. cit.*, 16.

Depuis le mot fameux de Valéry sur la marquise qui sortit à cinq heures, on se méfie de l'action romanesque. Tout se passe comme si l'intrigue était réservée aux seuls best-sellers. Dans le roman-fleuve de Proust, l'action se trouve morcelée à tel point qu'il est impossible de la résumer et qu'elle n'a plus vraiment d'importance. La mémoire garde avant tout le souvenir des figures marquantes, tels Françoise, le baron Charlus ou Swann. En réalité, rien de particulier n'arrive à ces personnages tout occupés à vivre et dont le sort commun est de vieillir ou de mourir. Dans *Ulysse* de Joyce, l'action romanesque n'en est pas vraiment une et ne revêt un caractère signifiant que grâce à son symbolisme. Dans les *Faux-Monnayeurs* de Gide, une intrigue en apparence mouvementée ne sert en fait qu'à parodier les romans à action.

Ce dédain que l'on manifeste à l'égard de l'action ne saurait être mis exclusivement sur le compte de Valéry, c'est l'évidence même. L'auteur de *Monsieur Teste* ne fait que traduire un sentiment d'époque très réel, à savoir que, dans un monde aliéné, l'action elle-même devient aliénante et, par conséquent, absurde et sans objet. A notre époque, les buts que l'on se fixe finissent par se révéler faux et les efforts ne mènent nulle part. Quand on est imprégné d'un tel sentiment, seul un optimisme bon marché permet de croire à la possibilité et au sens de l'action, une pareille attitude impliquant d'ailleurs l'idée que l'on reconnaît l'ordre établi comme étant rationnel et harmonieux et que l'on se fie aux apparences à la manière précisément des best-sellers dont l'univers sécurisant est le théâtre des triomphes de la vérité et de la morale. Si dans la vie réelle tout acte rationnel et authentique est impossible, la littérature moderne est amenée nécessairement à se faire l'interprète de cette idée.

Toute cette problématique de l'action nous mènerait cependant bien loin ; il ne s'agit cette fois que de l'examiner du point de vue de Roger Martin du Gard.

Martin du Gard, en tant qu'héritier des réalistes du XIX^e siècle, s'attachait pour sa part à l'affabulation qu'il considérait à bon droit comme une composante essentielle du genre épique. D'un autre côté, cependant, nous savons que lui non plus ne croyait guère au pouvoir d'une action rationnelle. Ses grands romans témoignent de l'impossibilité de toute action fondée sur la raison. Mais pour sauvegarder l'action romanesque, il choisit des héros comme Jean Barois ou les frères Thibault qui s'efforcent précisément d'agir et parviennent même — à titre provisoire, il est vrai — à réaliser leurs nobles aspirations, quitte à comprendre à la fin que tous leurs efforts ont été vains. Dans *Devenir!*, il s'agit d'examiner les conditions subjectives de l'action. Or, d'un point de vue subjectif, rien ne nous empêche d'agir. Le choix de Martin du Gard tombe cependant sur un personnage qui est incapable de satisfaire à ces conditions et finit, par conséquent, et de sa propre faute, par échouer dans toutes ses entreprises. Pareil en cela aux héros de la littérature moderne, il persiste dans son impuissance d'agir. Dans la mesure cependant où une action, même vouée à

l'échec, reste une action, le romancier de *Devenir!* parvient à renouer sous ce rapport avec les traditions du XIX^e siècle. Non pas sans doute avec celle de Balzac ou de Stendhal, mais avec celle du Flaubert de l'*Éducation sentimentale*, André Mazerelles rappelant à bien des égards le personnage de Frédéric Moreau. Alors que chez les héros de Stendhal et de Balzac des efforts concentrés en vue d'un objectif unique assurent l'homogénéité de l'intrigue romanesque, on ne trouve plus chez Flaubert que des objectifs illusoire qui ne méritent pas que l'on gaspille pour eux les forces de toute une vie.

Les héros de *Devenir!*, dans la diversité de leurs aspirations, poursuivent à leur tour des rêves, d'où les multiples fils de l'intrigue dont l'unité n'est assurée que par le désir de tous de réussir. Comme dans l'*Éducation sentimentale*, un seul personnage se trouve au coeur de l'intrigue, c'est son itinéraire que nous suivons dans le roman, d'échec en échec. Au personnage secondaire de Deslauriers, ami et ombre de Moreau, correspond dans *Devenir!* Grosdidier. Comme Flaubert, Martin du Gard s'est dédoublé pour créer ce couple d'amis, incarnations d'une alternative toute personnelle. En tenant compte de la première version de l'*Éducation sentimentale*, les parallélismes deviennent encore plus frappants. Une analyse des traits communs et des différences pourrait faire l'objet d'une étude à part. A ce propos, qu'il nous suffise cette fois de préciser que l'auteur de *Devenir!* ne veut pas mettre en cause le sens et la justesse des objectifs. André Mazerelles étant seul responsable de l'échec qu'il subit, le romancier laisse sans réponse la question de savoir si, une fois leurs projets réalisés, les autres personnages s'estimeront réellement heureux. On ignore ce qui se passera lorsque Grosdidier aura écrit ses romans, Halliez parcouru sa carrière de diplomate, Cayrouse réussi à se faire élire académicien. Ce roman pédagogique qui traite des conditions subjectives du succès ne cherche pas à en dire le sens et le prix. Il est permis de croire que l'effort de ces jeunes gens peut avoir un sens.

Autour de la figure centrale d'André Mazerelles et de la figure secondaire de Grosdidier, les personnages secondaires sont présentés en fonction de l'importance du rôle qu'ils sont appelés à remplir dans le roman. Aussi Robert Gibson a-t-il tort de reprocher à Martin du Gard d'avoir inégalement travaillé ses personnages. Dans tout roman de quelque valeur, c'est la hiérarchie des personnages qui détermine la profondeur de la caractérisation.

Camus, nous l'avons vu, mettait en relief, dans *Devenir!*, le don de Martin du Gard de réussir le portrait en épaisseur. Sans doute la caractérisation des personnages repose-t-elle dans ce premier roman sur des procédés très simples, d'accès facile, qui rappellent les indications scéniques dans le drame: les personnages sont présentés de l'extérieur et de l'intérieur dès leur première apparition. A en croire Clément Borgal, ces descriptions sont trop longues et pas assez suggestives pour permettre de reconnaître ces personnages lorsqu'ils entrent de nouveau en scène. Martin du Gard, au moment d'écrire *Devenir!*,

ne serait pas encore en mesure de caractériser ses personnages au fur et à mesure de leur activité.

János Szávai pour sa part met en relief la force des descriptions concrètes et, en particulier, le procédé qui consiste à compléter la peinture de certains phénomènes psychiques par celle de menues réactions physiques qui les rendent visibles. Ces réactions, par leur effet de contraste, servent parfois à démasquer le personnage, à éclairer, mieux que tout autre commentaire, sa véritable nature. Szávai ne manque pas de citer la scène où l'on voit André, "les yeux pleins de larmes réelles", écrire sa lettre d'adieu à Kitty, tout en buvant "avec effort" son chocolat, avant de partir pour toujours. C'est le bruit d'une voiture qui passe dans l'avenue, sous sa fenêtre, qui lui rappelle les plus brûlants moments de leurs amours. Ces menus détails, avec leur éclairage manifestement ironique, réduisent sensiblement la portée des émotions qui secouent le jeune homme.

Ce que Szávai reproche, en revanche, à l'auteur de *Devenir!*, ce sont ses commentaires qui prétendent à généraliser. "Il ne parvient alors, dit-il, qu'à énoncer des platitudes." Il cite à l'appui cette phrase du roman: "A Paris, tous les écrivains semblent avoir du talent: en réalité, ils n'ont jamais eu le loisir d'en acquérir un: ils n'ont qu'une sorte d'habileté qu'ils s'empruntent l'un à l'autre: trésor commun, où s'éparpillent les valeurs individuelles."²⁰

Il est à remarquer cependant que ce n'est pas là la réflexion de l'écrivain, mais celle de Bernard. Bernard, il est vrai, est dans une certaine mesure un autoportrait du jeune Martin du Gard, mais c'est un autoportrait fait à distance et qui ne manque pas de traits délicatement ironiques. Considérée en elle-même, la phrase que l'on vient de citer est à n'en pas douter une sottise, Martin du Gard n'ayant pu penser sérieusement qu'il n'y avait pas de bons écrivains à Paris. Cette réflexion est destinée en fait à justifier après coup la décision de Bernard de se retirer en province. C'est un écrivain en herbe qui cherche ainsi à se rassurer, d'autant plus qu'il n'a encore rien produit. L'intention ironique vise l'écrivain trop sûr de lui-même. Et cette ironie, naturellement, ne saurait épargner Martin du Gard qui connaît à ce moment-là la situation de Bernard. S'il s'est retiré en province pour travailler, il n'a pas donné pour autant la mesure de son talent.

C'est le moment de reprendre le problème que nous avons déjà évoqué, à savoir si un être médiocre et sans talent comme André Mazerelles peut prétendre au rôle principal dans un roman. Nous sommes tout à fait d'accord avec Denis Boak qui estime que ce n'est pas là un critère de choix et qu'il s'agit avant tout de savoir si un tel personnage est susceptible de véhiculer une vérité plus générale. C'est précisément son caractère terne qui prédestine Meursault à prendre sur lui les lourdes propositions de la philosophie existentialiste. Oblo-

²⁰ *Devenir!*, éd. citée, 94 et J. SZÁVAI, *op. cit.*, 31.

mov, avec sa faiblesse, son impuissance, incarne une importante tendance négative de la Russie contemporaine; il a valeur d'exemple, son personnage désigne un comportement humain caractéristique. (C'est en ce sens qu'on peut parler des traits oblomoviens d'André Mazerelles.)

Mais dans le personnage d'André Mazerelles, on ne saurait trouver l'objectivation de quelque grande idée de l'époque. Il est impossible de mettre son nom au pluriel, comme celui d'Oblomov. Si Mazerelles est un dilettante, il n'est pas *le* dilettante en tant que tel. C'est que Martin du Gard ne s'intéressait pas au problème du dilettantisme lui-même et ne prétendait pas à en étudier tous les aspects. Sa seule préoccupation était de parvenir à se débarrasser du dilettante qui l'habitait. Ce qui détermine les faits et gestes, comme la manière de penser de son héros, ce n'est pas le dilettantisme en ce qu'il a de général mais simplement son propre besoin de s'exorciser. Aussi le personnage, malgré ses contours nettement dessinés et son caractère individualisé, manque-t-il de cette universalité qui est le propre des Oblomov. Il n'est pas l'éternel, l'inoubliable dilettante, seulement l'un d'entre eux. Ni André, ni les autres personnages du roman ne possèdent cette valeur permanente que Martin du Gard a su conférer à Jean Barois et à Marc-Élie Luce ou, dans les *Thibault*, aux figures du père et des deux frères. Mais on connaît, dans la littérature mondiale, plus d'un chef-d'oeuvre où les personnages, sans avoir la grandeur et l'autonomie de héros mythiques, sont néanmoins doués d'une complexité d'êtres vivants.

Comme la plupart des critiques, János Szávai estime que l'évolution des différentes carrières n'est pas suffisamment expliquée dans le roman. "La motivation chez André de son manque de talent et de son échec (...) fait presque complètement défaut (...) La principale faiblesse de ce livre, c'est que le milieu où il vit ne s'oppose pas vraiment aux aspirations d'André (...) Bernard et André font leurs débuts dans des conditions quasiment identiques (...), leur milieu bourgeois, alors même qu'ils s'écartent un peu des sentiers battus, ne les empêche guère de faire leur choix, et l'ambiance de calme qui règne au tournant du siècle est à son tour favorable aux débuts littéraires. Pourquoi cela réussit-il à Bernard? Pourquoi pas à André? *Devenir!* ne fournit aucune réponse. C'est ce qui explique entre autres qu'il ne parvient pas à s'imposer comme un grand roman."²¹

Mais il ne faut pas oublier que le milieu ne saurait déterminer à lui seul une destinée humaine, conditionnée qu'elle est par le concours de facteurs génétiques, héréditaires. Comment expliquer autrement toutes ces différences parfois frappantes qu'on peut observer entre frères et soeurs élevés ensemble, dans des conditions identiques? Bernard dispose de qualités qui font défaut à André, cela ne demande pas une motivation plus approfondie.

Il est vrai que Martin du Gard avait également l'intention de faire d'André

²¹ Loc. cit.

Mazerelles et du groupe des "Huit" les représentants typiques d'une tendance d'époque, d'une certaine jeunesse bourgeoise au début du siècle. Ce n'est pas un hasard si le roman est dédié à Jean de Tinan. Il est à noter cependant que c'est un nom et un auteur que, de nos jours, personne ne connaît, sauf des spécialistes. Petit neveu d'un amiral, Tinan, comme les héros de *Devenir!*, s'est révolté contre un milieu familial dont il ne supportait pas les contraintes et les mœurs bourgeoises. Il a refusé de passer ses examens à la Faculté de Médecine pour se consacrer entièrement à la littérature. Mort très jeune, en 1898, ses écrits ont paru dans la revue des symbolistes, le *Mercur de France*. Sa destinée et la notoriété dont il jouissait à l'époque rappellent de loin le succès fulgurant de Raymond Radiguet, né quelques années après la mort de Tinan (en 1903), sauf que *Le diable au corps* est un roman qui n'a rien perdu de son intérêt, tandis que Tinan qui fut l'idole de la jeunesse du temps est devenu franchement illisible. Ses oeuvres principales sont des romans à caractère autobiographique, tel celui qui est cité dans *Devenir!* et qui a pour titre *Penses-tu réussir?* Ce roman relate les conquêtes amoureuses de Raoul de Vallonges, un jeune homme de bonne famille à vocation d'artiste. Les histoires d'amour y tiennent moins de place que les émotions mêmes du jeune homme, analysées et commentées dans un style qui se veut spirituel et dont les raffinements sont difficiles à supporter de nos jours. René Lalou, qui n'a accordé qu'une brève note à Tinan dans son histoire littéraire, voit dans *Penses-tu réussir?* "une insupportable mosaïque de clichés symbolistes"²² ...

Dans son roman, Martin du Gard explique les raisons pour lesquelles les jeunes gens de *Devenir!* (qui incarnent dans son esprit sa propre génération) se montrent tellement admiratifs à l'égard de Tinan et de *Penses-tu réussir?* "Ils s'émuvaient, sans se lasser, de cette rare tendresse, qu'un raffinement de délicatesse aurait voulu masquer d'ironie. L'ombre du frère aîné, du gamin tendre, qui, toute sa pauvre «vie un peu putain», avait espéré l'amour — *penses-tu réussir?* — et s'était vu mourir sans l'avoir trouvé, se levait, ressuscitée, parmi eux..."²³

Malgré la sympathie qui éclate dans ces lignes à l'égard de Tinan, malgré la dédicace du livre, on peut partager l'opinion de Denis Boak qui estime que *Devenir!* est en réalité une critique des idéaux de Tinan. Raoul de Vallonges voudrait mener la vie d'un jeune dandy parisien. L'échec d'André est à la fois celui de cette vision tinanienne de la vie et d'une manière de vivre. Au-delà de l'oubli qui frappe les oeuvres de Tinan, il se trouve que sa destinée, comme sa personnalité, n'a pas valeur de symbole. Le type humain qu'il a voulu montrer dans ses oeuvres n'était pas caractéristique de toute une génération. (Par génération, nous n'entendons pas seulement cette fois un groupe d'âge. Les individus qui constituent un tel groupe ne forment une génération que

²² *Histoire de la littérature française contemporaine* (Paris, 1924), 688.

²³ Éd. citée, 54.

s'ils ont des aspirations communes et si en les imposant aux autres, ils parviennent à jouer un rôle insigne dans la vie de la nation.)

Les jeunes gens de *Devenir!* qui s'enthousiasment pour Tinan ne sont poussés par aucun idéal commun et ne représentent aucune aspiration sociale, même pas dans le genre de celle qui se manifeste chez les jeunes carriéristes de Barrès, ces "déracinés" que la vie parisienne finit par écraser. Pour être juste, il faut bien constater du reste que le roman de Barrès, si célèbre en son temps, a lui-même passablement vieilli. A la lecture des *Déracinés*, on s'irrite aujourd'hui de toutes ces demi-vérités sur les difficultés d'adaptation de jeunes provinciaux, d'intellectuels de première génération, comme sur la province pure et la capitale corrompue. Quant au style de Barrès, admiré par ses adversaires mêmes, dont Gide et Martin du Gard, il semble trop maniéré pour nos goûts.

On parle de Barrès dans *Devenir!*. André, séduit par les *Déracinés*, songe à écrire un roman sur la jeunesse parisienne. C'est d'ailleurs un sujet qui tente aussi Bernard. *Devenir!* sortira de là. Cependant dans la mesure même où Martin du Gard veut pratiquer le contrepoint, il va mettre en relief l'idée qu'André et ses amis ne représentent aucune aspiration réelle qui leur soit commune et que leur groupe ne répond qu'à un simple besoin de se retrouver entre amis pour échanger des idées. C'est le besoin des jeunes de former une communauté qui est à l'origine du mouvement unanimiste de Jules Romains. Martin du Gard, en observateur objectif, dénonce sans ménagement la naïveté et le peu de sérieux des aspirations de ses héros.

André pense entre autres à "une rénovation du roman historique": "Entre le livre d'aventures et l'étude de moeurs, il y avait une place à prendre: se faufiler entre Dumas père et Bourget; choisir, comme le premier, des personnages et un sujet historiques; analyser, comme le second, les minuties de la conscience; ressusciter, à l'aide de documents, les individus; faire, avec de l'histoire, du roman psychologique."²⁴

Jean Barois et *les Thibault* relèveront de ce genre intermédiaire entre le roman historique et le roman psychologique. Mais c'est Tolstoï qui servira de modèle. André a lu le grand Russe et c'est sous son influence qu'il se met à rêver à de longs romans, avec une foule de personnages. *Devenir!* est un produit "intermédiaire" dans la mesure où il contient certains éléments de roman historique et psychologique. C'est en ce sens que les critiques ont vu juste en considérant ce roman comme une première ébauche des grandes oeuvres à venir.

La conception qui sous-tend le roman ne permet d'ailleurs pas de pousser bien loin la peinture de l'époque. Le choix des personnages impose fatalement des limites. L'intrigue est tout entière liée à la figure centrale d'André. Si le champ d'observation n'est pas réduit au seul point de vue du personnage prin-

²⁴ P. 89.

cipal, il ne le dépasse pas non plus sensiblement. André reste dilettante en littérature, en politique, en affaires.

Les problèmes économiques n'intéressent guère Martin du Gard qui les effleure tout au plus dans la troisième partie de son roman. On y apprend que les projets de réforme d'André, concernant son exploitation, échouent faute de compétence. La politique n'a droit à son tour qu'à une place bien réduite. Il n'en est question que dans un seul épisode du roman, et encore pour démontrer une fois de plus le dilettantisme d'André. Ses amis sont également indifférents à l'égard de la chose publique. (Et pourtant, on est entre 1901 et 1908, avec les derniers rebondissements de l'affaire Dreyfus.) C'est une période de prospérité et de stabilité pour la bourgeoisie qui estime qu'il est de son droit de jouir de la vie. Une période dont les générations de l'entre-deux-guerres se souviendront avec nostalgie et qu'elles appelleront, après les dures épreuves de la guerre, la Belle Époque. Une époque dont Martin du Gard reprendra la peinture dans ses œuvres ultérieures, mais d'une manière plus générale et plus approfondie.

Le début du siècle est en littérature aussi une période de transition. Des épigones s'emparent la plupart du temps des grands courants du siècle passé, réalisme, naturalisme, symbolisme. Les représentants de la nouvelle littérature, les futures célébrités, sont encore des inconnus dont les jeunes de *Devenir!* ignorent jusqu'au nom. Dans ce roman, on parle beaucoup littérature sans qu'on puisse pour autant se faire une idée précise de la littérature de l'époque. On n'arrive même pas à identifier les écrivains à la mode. On connaît surtout les lectures d'André et l'opinion qu'il s'en fait. Mais puisqu'il est un dilettante, c'est en dilettante qu'il juge des auteurs et des œuvres. Auteurs et titres, du reste, ne figurent dans *Devenir!* que pour servir d'indices aux préoccupations littéraires d'André et de Bernard. Celui-ci cite les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan pour caractériser la mentalité qui règne à l'École des Chartres. On apprend que Montaigne est l'auteur favori de Bernard et que la lecture des *Essais* fait naître chez André le projet d'un livre sur l'amitié de Montaigne et de La Boétie. Tinan, Barrès, Bourget, Dumas et Tolstoï, nous les avons déjà rencontrés. Il est aussi question de Francis Jammes dont André lit les poèmes à Fontainebleau, en faisant la cour à Ketty Varine. Après leur rupture, s'inspirant d'une œuvre de Jammes, *Almaïde d'Étremont*, il songe à "tailler dans son aventure un petit conte vieillot et naïf".²⁵ De même, quand il tombe amoureux de Valentine, la lecture d'un poème de Samain l'incite à composer des vers à son imitation.

Ces écrivains sont les auteurs préférés du jeune Martin du Gard. Toutefois, au moment d'écrire *Devenir!*, il n'admire plus sans réserve que Montaigne et Tolstoï. Quant aux autres, il leur règle leur compte, tantôt en les pastichant,

²⁵ P. 121.

tantôt en mettant en relief la faiblesse des jugements et des projets d'André. Rien n'empêche pourtant qu'un dilettante puisse s'enthousiasmer aussi pour de bons écrivains, même s'il ne les comprend pas vraiment, comme cela arrive à André avec Montaigne.

Sans doute l'historien littéraire peut-il dégager de ce roman les linéaments d'une conception réaliste de l'art amenant Martin du Gard à rejeter toute littérature éloignée de la vie, toute fuite vers l'imaginaire, toute recherche purement formelle. A la lumière toutefois des *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, des *Notes sur André Gide* et de la volumineuse correspondance du romancier, les informations que l'on peut puiser dans *Devenir!* à ce sujet n'ont plus qu'un intérêt limité.

Les projets de roman d'André sont ceux mêmes qui préoccupent Martin du Gard à cette époque et dont quelques-uns seront effectivement réalisés par la suite. On devine comme une première idée de *Jean Barois* dans le passage où il est question d'un drame d'André dont la donnée initiale est un conflit religieux qui oppose les membres d'une famille. Ailleurs nous apprenons qu'ayant lu Tolstoï, André "se sentait né pour des oeuvres immenses et attribuait déjà ses échecs aux proportions mesquines de ses essais."²⁶ Mais l'exemple de Tolstoï n'est bien entendu qu'un faux-fuyant pour ne rien faire encore sous prétexte de préparatifs.

Le conflit des générations, l'antagonisme des pères et des fils, le caractère insurmontable de l'incompréhension dans l'amour et dans la vie conjugale, la solitude foncière de l'homme, bref tout ce qui constitue la problématique essentielle des grandes oeuvres, on le retrouve en germe dans *Devenir!* Cette problématique préoccupe dès le début le romancier qui ne fera par la suite que la mettre en perspective pour en élargir le plus possible la portée.

Nous estimons cependant que l'étude des rapports qui existent entre les différents romans de Martin du Gard ne garantit point la compréhension des oeuvres particulières. Le romancier n'a jamais cessé de veiller à l'autonomie de ses oeuvres dont la compréhension devait se passer dans son esprit de tout savoir extérieur à l'oeuvre elle-même. On ne connaîtra pas mieux *Jean Barois* ou les *Thibault* pour en avoir relevé tel ou tel motif à l'état de germe dans *Devenir!* — et vice versa. Aussi avons-nous tenté de montrer que ce premier roman n'a besoin d'aucun appui extérieur et que c'est par ses propres qualités qu'il fait partie de cet immense édifice en construction qu'on appelle la littérature française vivante.

Si nous avons évoqué d'une manière plus détaillée qu'on ne le fait habituellement la réception critique de *Devenir!*, c'est que nous avons voulu illustrer les difficultés que peut rencontrer même le roman d'un prix Nobel, face aux préjugés du goût et de la critique.

²⁶ P. 125.

Franciska Skutta:

La narration dans *les Thibault*¹

Une réputation de romancier objectif

En parlant de l'art romanesque de Roger Martin du Gard, les critiques littéraires sont unanimes pour dire que le style de l'écrivain est d'une simplicité et d'une transparence parfaites; le romancier, sans jamais se mettre au premier plan de son oeuvre, laisse parler pour eux-mêmes les événements et les personnages, qu'il nous présente par une écriture aussi objective que possible². En effet, les propres paroles de Martin du Gard ne font que souligner ces remarques, car, selon lui, dans la dualité du "fond" et de la "forme", cette dernière, loin d'avoir une place trop importante dans l'oeuvre, loin de masquer le fond romanesque, doit se plier aux exigences de celui-ci, d'où cette limpidité voulue de la narration. Aussi les recherches portent-elles souvent sur des aspects de l'oeuvre qui se prêtent plus naturellement à l'analyse, tels les problèmes du "fond", comme la thématique, les idées, les rapports de l'individu aux événements historiques ou la psychologie des héros. Cependant, Martin du Gard s'est beaucoup préoccupé des questions de "forme", telle l'écriture neutre, dont la réalisation dans ses romans n'est pas sans intérêt pour l'examen. Il suffit de penser à ses réflexions concernant la technique de son roman dialogué, *Jean Barois*, où le rôle du narrateur se réduit pour l'essentiel à donner des "indications scéniques" qui ne laissent pas place à des commentaires subjectifs dans le récit.³ De même, presque vingt ans plus tard, l'étrange histoire de *Confidence africaine* est racontée sur un ton simple et naturel, qui concourt à rendre la narration authentique, mais qui, du même coup, semble masquer l'attitude du narrateur envers les personnages (si cette attitude n'est pas celle

¹ Pour nos citations nous avons utilisé l'édition suivante: ROGER MARTIN DU GARD, *Oeuvres Complètes I—II* (Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1955).

² Cf. par exemple les paroles de J. DE LACRETELLE: "Le sujet, le style et les dons de l'artiste devaient s'incliner devant la simple représentation des êtres." (*Roger Martin du Gard*, in NRF, *Hommage à Roger Martin du Gard* [décembre 1958], 974).

³ Cf. *Souvenirs autobiographiques et littéraires* (in *Oeuvres Complètes*), I, pp. LIX—LXII.

de la compréhension des choses les plus insolites). Et, pour en venir à notre propos, c'est la même recherche d'authenticité et d'objectivité qui se retrouve dans *les Thibault* et qui donne un cadre général à la narration dans ce roman-fleuve.

Par quels moyens l'auteur atteint-il à l'objectivité qu'il s'est fixée pour but tout au long de son oeuvre, et particulièrement dans *les Thibault*? Et, pour aller peut-être plus loin, est-ce vraiment avec une objectivité absolue que l'histoire des *Thibault* nous est racontée? N'y a-t-il pas certains indices dans le texte qui laissent deviner les opinions de Martin du Gard concernant les événements et les personnages et qui apportent une part de subjectivité dans leur présentation? Cette manière de poser la question implique d'emblée une réponse affirmative de notre part, et en cela nous suivons les idées exposées dans plusieurs études approfondies;⁴ aussi est-ce pour nuancer encore cette problématique que nous voudrions ajouter à ce sujet quelques réflexions qui viennent essentiellement d'une approche narratologique du texte des *Thibault*, autrement dit, d'un examen de certaines techniques narratives dans ce roman. Pour notre analyse, nous utiliserons comme notion centrale celle du narrateur créé par l'auteur mais distinct de lui, et qui est comme une conscience fictive, responsable de l'organisation du récit;⁵ c'est donc à travers les informations qu'il fournit au lecteur, tant sur les événements extérieurs que sur les états de conscience des personnages, et à travers ses commentaires éventuels que nous tâcherons de découvrir d'abord les aspects objectifs, ensuite les aspects subjectifs de la narration. D'ailleurs, il est intéressant de noter que, dans les ouvrages généraux sur la théorie du récit, *les Thibault* ne figurent jamais, du moins à notre connaissance, comme illustration de tel ou tel phénomène de la narration,⁶ ce qui, à nos yeux, n'est pas un traitement que mérite ce roman, mais

⁴ Cf. par exemple R. GARGUILO, *La genèse des Thibault* (Paris, Klincksieck, 1974), 449—453; 784—788; ou G. MIHÁLYI, *Az életkudarcok irája. Roger Martin du Gard élete és művei* (*Le romancier des vies manquées. Vie et oeuvres de Roger Martin du Gard*) (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981), 277; 295.

⁵ Donnons également une définition de T. TODOROV: "Le 'narrateur' d'un récit n'est en effet rien d'autre qu'un locuteur imaginaire, reconstitué à partir des éléments verbaux qui s'y réfèrent." (O. DUCROT—T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 410).

⁶ Cf. à titre d'exemple: W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, The University of Chicago Press, 1961); F. K. STANZEL, *Theorie des Erzählens* (Göttingen, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, 1979); J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"* (Paris, José Corti, 1981). En revanche, il existe une étude narratologique exhaustive sur *Jean Barois*, où l'auteur fait une analyse minutieuse de la variété des techniques narratives: E. SWEDENBORG, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives* (Études Romanes de Lund 29, 1979). De même les rapports entre deux types de narration dans *Confidence africaine* — le récit brut de Leandro et le récit surveillé du narrateur, un littéraire — ainsi que les problèmes d'authenticité ont été étudiés par M. RIEUNEAU, *Le procès de la littérature dans Confidence africaine* (in *Bulletin des amis d'André Gide, Centenaire de Roger Martin du Gard*, n° 52 [octobre 1981], 451—468). Un autre article de ce même numéro traite des origines littéraires de certains aspects narratifs des romans de Roger Martin du Gard: B. ALLUIN, *Martin du Gard lecteur de Mirbeau et de Maupassant. A propos de quelques techniques et de quelques motifs romanesques* (*ibid.*, 469—477).

s'explique probablement par une technique narrative que l'on serait tenté de classer, à première vue, comme "traditionnelle" et par un style qui veut passer inaperçu au profit de l'histoire racontée.

Dès le début il apparaît que l'organisation générale des *Thibault* reflète un souci d'objectivité très conscient de la part de l'auteur. En effet, comme le narrateur n'est pas ici un personnage du roman et que, d'après le témoignage du texte, il n'est en aucun rapport avec l'histoire des deux frères, les événements qu'il nous raconte seront placés d'emblée dans une perspective extérieure à ces événements ou, si l'on veut, objective. En même temps, il est évident que la narration "à la troisième personne" ne suffit pas à expliquer en elle-même le caractère objectif d'un récit, car elle n'est qu'une possibilité d'atteindre à l'objectivité d'un témoin impartial, statut que réclame également le "narrateur invisible" des *Thibault*. Aussi nous semble-t-il que ce rôle d'un chroniqueur à la fois fidèle et neutre assumé par le narrateur se manifeste ici particulièrement dans une tendance de celui-ci à se retirer, à mettre le lecteur pour ainsi dire en contact direct avec les événements grâce à une narration qui fait valoir l'action, le dialogue aux dépens de résumés, d'analyses ou de commentaires subjectifs.

Le roman, dès son exposition, nous plonge au cœur de l'intrigue: la quête des deux fugitifs par M. Thibault et Antoine, et, parallèlement, l'escapade de Jacques avec Daniel à Marseille sont présentées de près, par un narrateur qui suit les choses essentiellement en spectateur, adoptant par là une optique qui pourrait être celle du lecteur ignorant et curieux d'apprendre les motifs de la fuite des deux amis. Donc au lieu de nous raconter la situation initiale, le narrateur choisit plutôt de nous la montrer directement dans une suite de scènes où la plupart des informations sur les circonstances, les personnages et leurs relations sont données de manière qu'elles proviennent des actes et des paroles des héros ou, éventuellement, de leurs pensées. Ainsi c'est avant tout la conversation animée d'Oscar Thibault avec l'abbé Binot qui nous renseigne sur les deux garçons disparus, leurs familles, leurs religions différentes, le régime sévère et humiliant de l'internat auquel est soumise la nature exaltée de Jacques, la découverte de sa correspondance secrète avec Daniel témoignant de leur amitié ardente et jugée comme perverse par les surveillants, les interrogatoires subis par Jacques, ses réactions excessives et finalement son départ sans adieux. Voilà tout un arrière-plan révélé sans l'intermédiaire du narrateur et éclairant plus ou moins les raisons de cette fugue tant pour M. Thibault que pour le lecteur. Par la suite, l'histoire continue d'être présentée généralement dans des scènes construites à peu près sur ce modèle, à partir du retour des enfants jusqu'au soir où Antoine rentre de chez Philip avec la certitude qu'il est perdu. Il est vrai que certains chapitres font exception à cette règle, ainsi par exemple les pages du cahier gris, les lettres dans l'*Épilogue* ou le *Journal* d'Antoine, qui — probablement à cause de leur nature documentaire — sont simple-

ment mis sous les yeux du lecteur sans être intégrés dans une scène; il apparaît en revanche que, même pour nous livrer des documents écrits, le narrateur préfère créer des scènes vivantes autour d'eux où il nous fait voir à la fois le texte lu et le personnage-lecteur, comme Antoine lisant la nouvelle de Jacques ou les papiers posthumes de son père, ou encore cette scène dans le train et à la gare de Bâle, où Jacques rédige son manifeste. S'il est donc évident que la composition par scènes prédomine dans *les Thibault*, ce qui indique déjà le parti pris du narrateur pour l'attitude d'un témoin impartial, il convient maintenant d'examiner les techniques narratives particulièrement favorables à la création d'un récit objectif.

*Temps et composition*⁷

Que le narrateur suive de près les actes de ses personnages tels qu'ils se succèdent dans le temps apparaît d'une manière très nette dans l'ordre globalement chronologique des scènes d'un bout à l'autre du roman, cette chronologie pouvant être soulignée d'ailleurs par des dates fictives ou historiques. Il est, bien entendu, des contraintes auxquelles le narrateur ne peut échapper, parce qu'elles viennent du caractère linéaire de toute narration, et qui s'imposent avec acuité dans une oeuvre de pareille envergure. Ainsi, chaque fois que le narrateur nous renseigne sur des événements parallèles dans le temps, le récit doit nécessairement remonter à des moments quelque peu antérieurs au moment où l'un des fils de l'intrigue est abandonné; ainsi en est-il dans le *Cahier gris*, où le narrateur considère M. Thibault et Antoine ou Mme de Fontanin et Jenny avec autant d'intérêt que les deux garçons errant dans Marseille; ou après la soirée de Jacques chez Packmell, où nous retrouvons Antoine quelques heures plus tôt rue de l'Université pour l'accompagner chez M. Chasle — une technique de scènes qui alterneront surtout entre Paris et Maisons-Laffitte se poursuivant jusqu'à la fin de *la Belle Saison*. *La Mort du Père* commence également par un coup d'oeil en arrière: après la journée d'Antoine en Suisse, nous voyons Oscar Thibault, le même jour, avant l'arrivée des deux frères à Paris; et ce volume se termine sur les scènes des obsèques et du retour d'Antoine et, parallèlement, sur la journée et le pèlerinage solitaires de Jacques à Crouy. On pourrait mentionner encore quelques passages de ce genre, moins étendus, dans *l'Été 1914*, mais le récit entier de l'action directement observable forme un seul fil linéaire facile à reconstituer, quoiqu'il enveloppe presque une quinzaine d'années d'événements qui ont lieu à plusieurs endroits de France et dans des

⁷ Dans ce qui suit, nous allons nous borner à l'examen des aspects du temps qui se rattachent à la composition, bien que l'analyse du temps objectif et du temps intérieur des personnages soit également révélatrice. Cf. à ce sujet R. GARGUILO, *op. cit.*, 375—393; 709—720.

pays étrangers. C'est que, dans bien des cas, la narration chronologique est centrée sur la vie d'un des personnages principaux, laissant dans l'ombre les autres, comme cela se manifeste le plus nettement, peut-être, dans *la Consultation*, où Antoine domine tout le volume malgré l'apparition d'un nombre considérable de personnages nouveaux. C'est à peu près le cas, nous semble-t-il, d'Oscar Thibault dans *la Mort du Père*, car bien qu'ils soient tout le temps présents au chevet du malade, les deux frères sont obligés d'assister plutôt passivement à son agonie, et le personnage restera au centre du récit même après sa mort, grâce à la lecture par Antoine de ses papiers posthumes et à la scène des obsèques où les orateurs font l'éloge du défunt. Jacques, à son tour, devient le héros principal de *l'Été 1914* (du moins autant que le permet ici la présentation des événements historiques dépassant l'individu)⁸ : le narrateur l'accompagne lors de ses déplacements continuels et c'est en suivant Jacques que nous rencontrons les nombreux personnages des cercles révolutionnaires ou quelques anciennes connaissances, dont les Fontanin. De plus, Antoine lui-même n'apparaît guère sur la scène que pour recevoir les visites de son frère, ce qui correspond apparemment au fait que l'attention générale est tournée maintenant vers les problèmes historiques qui engagent Jacques à l'action, si peu utile qu'elle soit, et que de tels problèmes sont encore étrangers à l'Antoine de 1914, préoccupé de son travail et de sa maîtresse. Ainsi, malgré une multitude de personnages et les événements historiques et personnels fort nombreux en comparaison de ceux des volumes antérieurs, la figure de Jacques, c'est-à-dire la chronologie détaillée des dernières semaines de sa vie, qui est en même temps une chronique de l'acheminement des États européens vers la guerre, assure au récit de *l'Été 1914* sa linéarité fondamentale. En revanche, c'est de nouveau Antoine qui sera au centre de *l'Épilogue* avec son voyage à Paris et à Maisons-Laffitte et avec son journal, où il enregistre la progression de sa maladie ainsi que ses propres réflexions jusqu'au moment du suicide. Quant aux autres personnages, leurs apparitions sont toujours liées ici à la présence d'Antoine, dont le rôle décisif dans la composition — également linéaire — du volume ne saurait être contesté, même si nous avons l'impression que, par le truchement de *l'Épilogue*, le narrateur tente une dernière fois d'informer le lecteur sur le sort de tous les personnages importants, en laissant plus ou moins prévoir l'avenir de ceux qui resteront en vie après la mort d'Antoine.

Nous n'avons pas parlé jusqu'ici du *Pénitencier* ni de *la Sorellina*, qui, tous les deux, nous semblent quelque peu différents des autres volumes en ce qui concerne certains problèmes de la composition. En effet, dans les deux, il serait plus difficile de dire lequel des frères Thibault est le héros privilégié de la narration, car, s'il est vrai qu'Antoine se trouve plus souvent au premier plan du

⁸ Cette restriction est nécessaire, car, malgré son activité constante, Jacques est obligé de suivre le cours des événements d'une façon plutôt passive, et son dernier acte n'aura pas plus de répercussion sur les événements historiques que ses missions antérieures.

récit, agissant sur la scène devant nos yeux, il est également vrai que son intérêt — et avec lui le nôtre — est porté sur Jacques, sur sa vie au pénitencier et, plus tard, sur son existence inconnue après sa disparition mystérieuse⁹. De ce point de vue-là, Jacques semblerait donc être le personnage le plus important dans ces volumes. En revanche, on s'aperçoit qu'il n'a qu'un rôle plutôt passif dans les deux cas, puisque ses réapparitions dans le récit sont toujours dues aux activités et aux persuasions d'Antoine; c'est lui qui dirige, avec acharnement, les manoeuvres pour faire sortir Jacques du pénitencier, ou la quête dans *la Sorellina*, même si cette fois c'est le hasard, sous forme d'une lettre de Jalicourt, qui l'incite à retrouver les traces de son cadet. L'action proprement dite des deux volumes — les efforts d'Antoine pour ramener Jacques à Paris — se trouve centrée par là autour d'un seul personnage, Antoine, ce qui favorise de nouveau la présentation chronologique de cette ligne de l'intrigue, mais n'exclut pas pour autant certaines "infractions" à la linéarité. Grâce à cette double méthode de la narration, le lecteur est amené, dans les deux volumes, à se demander avec une égale impatience s'il verra Antoine réussir dans ses entreprises et s'il apprendra quelque chose sur la vie de Jacques.

Or, ce problème de la connaissance d'événements se produisant en dehors de l'action proprement dite, relatée par un narrateur-témoin, ne manque pas de revenir, à divers degrés, tout au long du roman et s'explique, en grande partie, par le fait que la narration refuse de suivre l'itinéraire des personnages d'une façon continue: des intervalles de plusieurs mois ou années séparent entre eux les divers volumes des *Thibault*. Comme pour équilibrer cette situation, le narrateur choisit plutôt de montrer, dans leur chronologie, des périodes brèves où les héros vivent des moments particulièrement intenses de leur vie et qui seront peut-être décisifs pour la suite de l'intrigue. Cette technique des "noeuds d'événements", pour employer un terme de Claude-Edmonde Magny¹⁰, n'exclut pas cependant l'évocation d'autres événements qui ont eu lieu pendant les intervalles omis ou, du moins, en dehors de l'action elle-même, et c'est grâce à ces évocations que peuvent s'expliquer rétrospectivement les motifs d'un acte ou d'une attitude jusque-là incompréhensibles. Ainsi, dans *la Sorellina*, Antoine — et avec lui le lecteur — découvre les raisons de la deuxième fuite de Jacques lors de la lecture de la nouvelle et pendant ses conversations avec Jacques retrouvé. Mais la narration revient plusieurs fois encore à cet événement du passé et à ses conséquences: pendant sa visite chez Jalicourt, Antoine se rappelle les premiers jours qui ont suivi ce triste drame de famille et qui n'ont pas été décrits à travers l'action proprement dite; de même, dans

⁹ G. MIHÁLYI, dans son article intitulé *Le rôle de Jacques Thibault*, attire l'attention sur le rôle central de Jacques dans la composition: "Avec quelque exagération nous pourrions même affirmer que l'action tout entière tourne autour de Jacques." (in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 82^e année, n^o 5-6 [septembre/décembre 1982], 768).

¹⁰ C. — E. MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris, Seuil, 1950), 310.

le chapitre VII de *la Consultation*, nous apprenons que Gise était allée en Angleterre croyant y trouver Jacques, et, plus tard, dans *l'Été 1914*, nous lisons que Jenny avait suivi, avec angoisse, les recherches infructueuses d'Antoine et de Daniel pour retrouver la trace du fugitif... (II, 173) — ces deux allusions au passé sous forme de réflexions des héroïnes, prouvant également l'amour des deux jeunes filles pour Jacques longtemps après sa disparition. Enfin, le trouble de Jacques, ses sentiments pour Jenny et Gise à cette époque-là seront évoqués une fois de plus par les paroles de Jacques lorsqu'il avoue son amour à Jenny dans le square Saint-Vincent de Paul.

Néanmoins, les retours en arrière ne soulèvent pas seulement la question de la connaissance rétrospective des événements, mais ils nous ramènent en même temps à notre problème initial de l'objectivité du narrateur qui s'efforce de nous montrer fidèlement l'action sur la scène en évitant d'en arrêter le cours par des interventions, des explications de sa part. Comment ces retours vers le passé peuvent-ils être introduits alors dans le récit sans trop en changer le caractère général ? Contradiction, mais seulement apparente dans le cas des *Thibault*, car ici la narration évoque les faits du passé le plus souvent par le truchement des paroles ou des pensées des héros ou encore par l'intermédiaire de documents qui tombent sous les yeux des personnages ou que ceux-ci écrivent eux-mêmes. De telles solutions permettent donc au narrateur de créer un rapport étroit entre le présent de l'action et ces rappels du passé (ou de lieux éloignés et de personnages absents) pour intégrer ces derniers aux événements qui surviennent directement devant nous. Et par là, même lors de l'évocation du passé, le narrateur réussit plus ou moins à s'effacer derrière la scène, à garder son attitude neutre grâce au rôle privilégié qu'il accorde à ses héros, dont les paroles et les réflexions seront ainsi particulièrement "responsables" de la composition du récit. Il se trouve en effet qu'en dehors des informations qu'ils apportent au récit, certains de ces retours en arrière dans le cadre de dialogues, de pensées ou de documents ont une influence décisive sur le présent des héros; ils sont capables de modifier le cours de l'intrigue au même titre que les événements qui ont lieu directement dans l'action. C'est, par exemple, à la suite des paroles de Jacques révélant l'atrocité du traitement au pénitencier depuis neuf mois qu'Antoine se décide brusquement à faire sortir de là son frère et à prendre en charge son éducation; dans *la Belle Saison*, c'est une vieille lettre de Rinette qui incite Jérôme à aider la jeune fille, dans un élan de générosité et de repentir, à rentrer chez elle en Bretagne. Mais même sans provoquer des actes pareils chez les personnages, les retours en arrière sous diverses formes nous livrent des informations nouvelles sur les héros ou sur leurs rapports: les histoires anciennes racontées par Rachel révèlent sa vie étrange à Antoine et le passionnent; les papiers posthumes d'Oscar Thibault permettent à Antoine, comme au lecteur, de mieux connaître le père et d'éprouver une certaine tendresse ou compassion pour lui;

dans l'*Épilogue*, les souvenirs et les paroles de Jenny concernant son itinéraire en Suisse laissent entrevoir sa vie après la mort de Jacques.

Pourtant, c'est encore *la Sorellina* qui illustre le mieux tous ces problèmes complexes. Là, c'est d'abord une lettre du professeur Jalicourt adressée à Jacques et parlant d'une nouvelle que celui-ci avait écrite qui éveille le soupçon d'Antoine — croyant son frère mort — que Jacques peut être vivant. La lecture de la lettre décide Antoine à partir immédiatement à la recherche de son frère: *Un espoir le traversa: atteindre Jacques, l'avertir, le rappeler!* (I, 1162). Peu après, pendant sa visite chez Jalicourt, le professeur lui parle de sa conversation avec Jacques trois ans plus tôt et lui donne le texte imprimé de "La Sorellina" que Jacques avait fait publier dans une revue de Genève, sous le pseudonyme de Jack Baulthy. Ayant maintenant quelques informations utiles qui pourraient le mettre sur la bonne piste, Antoine se plonge avec impatience dans la lecture de la nouvelle, qui semble lui révéler les vraies causes de la fugue de Jacques et qui fouette encore sa curiosité et son désir de retrouver son frère. Et trois jours plus tard, c'est enfin le rapport confidentiel d'un agent privé lui apprenant l'adresse de Jacques et la vie qu'il mène depuis un certain temps qui fait prendre à Antoine la brusque décision de partir pour Lausanne dès le lendemain. Ainsi la conversation et ces trois documents, qui rappellent à Antoine son frère, comme le passé et la vie actuelle de Jacques, exercent une influence décisive sur la suite des événements de l'intrigue — tout en faisant partie intégrante de celle-ci —, et cela principalement à travers la personne d'Antoine, à travers cet élan qui le soulève dans ces circonstances inattendues. Car, sans elles, il aurait continué, comme d'habitude, sa vie professionnelle surchargée, présentée déjà dans *la Consultation*, alors que maintenant il diffère des rendez-vous pour lire "La Sorellina"; et il ne serait pas allé dans une brasserie du Quartier Latin où, pour une fois, son esprit est préoccupé d'autre chose que son travail, car il est soudain envahi de souvenirs de jeunesse et excité par la perspective de retrouver Jacques. Parmi les jeunes étudiants, il ne peut s'empêcher, tout d'abord, de se trouver un peu étranger, à l'écart: *Le grouillement de ces êtres jeunes le distrait un instant de sa préoccupation, et, pour la première fois, il sentit peser sa trentaine.* (I, 1172), ni d'avoir une sensibilité pour le monde en contemplant cette jeunesse prometteuse: *Ayant peu voyagé, il ne pensait pour ainsi dire jamais à son pays. Pourtant, ce soir, il eut pour la France, pour l'avenir national, un sentiment nouveau, de confiance, de fierté.* (*ibid.*). De plus, la nouvelle ne laisse pas que de le bouleverser: elle l'oblige à juger le passé sous cet éclairage nouveau, à réfléchir aux relations de Jacques avec sa famille et les deux jeunes filles: elle crée en lui des sentiments confus de curiosité, d'orgueil blessé, de remords mais le rend plus ferme encore dans sa décision de rechercher le disparu; aussi partira-t-il après avoir lu le rapport confidentiel. Ces "rappels du passé" fonctionnent donc ici (comme souvent ailleurs) de façons multiples: ils fournissent des renseignements sur le passé et révèlent cer-

tains motifs cachés ; par là ils font sortir Antoine de son mode de vie habituel, car ils le forcent à reformuler ses jugements sur sa famille et à prendre des mesures sérieuses pour ramener Jacques à Paris, ce qui fera progresser considérablement l'intrigue — le tout étant présenté d'ailleurs dans des scènes (cf. le courrier d'Antoine, l'appartement négligé de Jalicourt, l'ambiance juvénile de la *Grande-Brasserie*) par un narrateur qui s'efforce d'intervenir le moins possible dans le cours du récit.

Néanmoins, il arrive parfois que le narrateur choisisse une méthode différente pour évoquer le passé, en nous informant notamment par ses propres paroles et, pour ainsi dire, en son propre nom, de la vie que les personnages avaient menée avant ; tels les passages sur l'amitié des fugitifs (I, 630—631), l'installation de l'hôpital à Maisons-Laffitte (II, 791—792), les activités de Daniel après son baccalauréat (I, 827—830) ou les expériences de Meynestrel avant son arrivée au *Local* (II, 23—25). Effectivement, sur le plan de la composition, ces retours en arrière entretiennent des rapports plus lâches avec l'action, puisqu'ils ne font partie ni des dialogues ou des réflexions des héros, ni de documents, leur contenu les rattachant cependant à l'endroit du récit où ils se trouvent : Meynestrel, par exemple, est présenté peu après qu'il est entré en scène pour la première fois ; l'attitude de Daniel, soucieux de ménager les siens, tout en menant la vie plutôt nonchalante d'un artiste débutant, contraste nettement avec la sévérité morale de Jacques, qui vient d'ailleurs d'être reçu à l'École Normale. Sans doute le narrateur a-t-il perdu ici quelque chose de son objectivité de témoin, ce qui distingue les passages de ce genre de ceux mentionnés plus haut (mais dont le choix peut être en rapport avec la commodité d'un bref résumé pour éviter l'éventuelle longueur d'une scène dialoguée)¹¹ ; mais à y regarder de plus près, on pourrait relever, surtout dans les deux derniers cas, comme un effort chez le narrateur pour intégrer ces retours en arrière plus étroitement dans la narration. En fait, le passage sur Daniel suit, à peu de lignes près, une conversation entre les deux amis qui suggère déjà la différence de leurs attitudes devant la vie : “*Dire que tu es revenu à cause de moi ! Tu t'es amusé, là-bas ?*” — “*Au-delà de tout ce que je pouvais prévoir !*” répondit Daniel. Jacques sourit avec amertume : — “*Comme toujours.*” (I, 827). Et un bref commentaire du narrateur crée ensuite un pont entre le présent et le passé : *Ils échangèrent un regard où se prolongeaient bien des discussions passées.* (*ibid.*). De plus, le passage en question contient de temps à autre des citations exactes des paroles de Daniel, grâce auxquelles la narration glisse vers les pensées du jeune homme, pour évoquer ce voyage mémorable et la passionnante lecture des *Nourritures terrestres* presque comme si c'était un souvenir, remontant à l'instant même, à la mémoire de Daniel. Un glissement un peu semblable pourrait être observé dans le passage sur Meynestrel à cause, surtout, des questions :

¹¹ Cf. le passage des *Souvenirs*, cité à la note 3.

Qu'était-il devenu? Était-ce en Europe orientale qu'il avait passé ses années d'absence? (II, 24) auxquelles il n'y a pas toujours de réponses exactes, et qui auraient pu être formulées ainsi dans la pensée d'un personnage. Cette façon de s'exprimer, un peu hésitante, atténue donc le caractère autoritaire de cet éloignement de la narration par rapport à l'action sur la scène¹². Comme nous nous trouvons ici face à des procédés qui touchent aux changements de points de vue dans le récit, nous allons les examiner d'une manière détaillée dans un chapitre suivant.

Pour conclure nos réflexions sur les problèmes du temps et de la composition dans *les Thibault*, il convient de rappeler que malgré les retours en arrière sous leurs diverses formes, la linéarité fondamentale de la narration est maintenue presque tout au long du roman, tant sur le plan des vies individuelles que sur celui des événements historiques. À nos yeux, c'est cette présentation chronologique de l'intrigue, avec les évocations du passé fortement intégrées dans l'action, qui peut être un indice, parmi d'autres, de l'objectivité voulue de la narration. Mais la composition globalement linéaire du récit ne diminue pas pour autant l'importance des retours en arrière, qui nous permettent de mieux connaître les héros ou les motifs de leurs actes, de sorte que l'on pourrait même constater ceci de paradoxal qu'un tel bouleversement de la chronologie assure, en dernière analyse, la continuité de l'histoire en éclairant rétrospectivement des points obscurs, dus en partie à l'absence dans le récit de certaines périodes de la vie des héros.¹³ Grâce à ce jeu discret avec le temps, la narration échappe à une linéarité trop rigoureuse, qui aurait pu devenir monotone; et elle "échappe" pour ainsi dire également aux critiques de ceux qui ne voient que linéarité chez Roger Martin du Gard, tel André Gide, qui, quelques années avant la publication de *la Sorellina* en 1928, il est vrai, compare la méthode de Martin du Gard à un point lumineux promené d'un bout à l'autre d'une "ligne horizontale, toute droite"¹⁴. Il semble même que cette lumière projetée sur les personnages ne soit pas toujours égale non plus, car la narration suit de près tantôt l'un, tantôt l'autre des frères Thibault, ou leur père, avec les personnages qui sont attachés à chacun d'eux — inégalité sur laquelle se greffe la différence des présentations extérieure et intérieure, cette dernière n'étant pas le privilège de tous les héros, comme nous allons le montrer plus loin. Finalement

¹² Cf. pourtant le passage sur l'amitié de Jacques et de Daniel où la perspective est celle du narrateur, les deux garçons étant trop jeunes pour faire de telles analyses d'eux-mêmes.

¹³ Comme dit aussi D. BOAK: "The unity of the different volumes is also reinforced by the deliberate recall of earlier scenes, especially in *La Sorellina*." (*Roger Martin du Gard*, Oxford, Clarendon Press, 1963, 106).

¹⁴ *Notes sur André Gide* (in *Oeuvres Complètes*), II, 1371. Ces remarques de Gide datent de 1920, mais, en 1922, il note déjà dans son *Journal* une conversation avec Martin du Gard sur la "présentation indirecte des événements" (*ibid.*, II, 1372). C'est ici qu'il y a lieu de rappeler cependant que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* n'a pas beaucoup apprécié les "astuces" de son ami dans *la Sorellina* (cf. *Souvenirs*, I, p. XCV).

nous voudrions ajouter à la problématique du temps et de la composition une remarque peut-être hasardeuse, tout en étant consciente que notre analyse n'a pu être menée ici avec assez de rigueur pour nous permettre de formuler cette pensée comme une certitude. Pourtant nous avons l'impression que la linéarité et les retours en arrière, comme deux techniques de la composition, pourraient caractériser en quelque sorte les passages qui présentent Antoine et Jacques respectivement. Non que les deux techniques soient utilisées exclusivement en rapport avec l'un ou l'autre des deux héros, mais la linéarité, la succession chronologique semble être le moyen prédominant de la narration concernant la vie d'Antoine — sauf, cependant, pour l'*Épilogue*, où les nombreuses méditations du personnage rappellent constamment le passé — tandis que les retours en arrière déplacent fréquemment le centre d'intérêt sur Jacques. Serait-il possible que la rigueur de la composition linéaire soit destinée à souligner encore la vie bien organisée et rationnelle d'Antoine, alors que la chronologie brisée reflète — d'une façon indirecte, bien sûr — la nature plus libre de Jacques et, dans le cas de l'Antoine de l'*Épilogue*, le changement profond de son comportement ?¹⁵

Informations et points de vue

Pour en revenir à la question de l'objectivité dans *les Thibault*, nous nous proposons de l'examiner maintenant selon une autre approche, notamment à travers les types d'information que le narrateur communique au lecteur et les points de vue à partir desquels l'histoire du roman est présentée. Puisque ces deux aspects du récit semblent être déterminés en quelque sorte par la composition essentiellement scénique des *Thibault*, cette dernière nous servira de point de repère dans nos analyses.

Tout d'abord, dans les scènes des *Thibault*, presque à la manière d'une pièce de théâtre, les actes et les paroles des personnages revêtent une importance particulière : la plupart des informations concernant l'action romanesque, la vie et les relations des individus ou encore les événements historiques viennent des personnages eux-mêmes, ce qui revient à dire que ces informations peuvent être considérées — à l'intérieur de la fiction, bien entendu — comme authentiques, non déformées par les opinions subjectives du narrateur. À y regarder de plus près, c'est l'abondance des dialogues — pouvant égarer ou même dépasser en longueur les passages narratifs — qui paraît être la meilleure preuve de l'aspiration du narrateur à l'impartialité. Que ce soit pour raconter une expérience du passé, comme le fait Jacques quand Antoine le rejoint à Lausanne ;

¹⁵ Il est vrai que la vie de Jacques est présentée chronologiquement dans l'*Été 1914*, mais ici cette chronologie serrée est plutôt celle des événements historiques.

pour s'informer d'événements actuels, comme lors des visites de Jacques à *l'Humanité*; pour raisonner et exprimer des opinions sur divers sujets, comme dans les conversations de l'abbé Vécard avec Oscar Thibault ou Antoine, ou dans les débats politiques; ou que ce soit pour donner libre cours à leurs sentiments, comme dans la discussion d'Antoine avec son père sur le pénitencier ou dans la scène violente entre Jenny et sa mère, les personnages révèlent, par leurs propres paroles, différents aspects d'eux-mêmes et des événements auxquels ils se trouvent mêlés. Dans une large mesure, c'est encore grâce aux scènes dialoguées que le narrateur parvient à montrer toute une gamme de rapports entre les personnages, sans qu'il soit obligé d'analyser ces rapports dans de longs passages explicatifs; dans le chapitre III du *Cahier gris*, les quelques phrases échangées entre Oscar Thibault et Mme de Fontanin au sujet des enfants disparus, nous permettent d'entrevoir le rapport parents-enfants, si fondamentalement différent dans les deux familles: le culte de l'autorité chez l'un, la douceur, le respect de l'enfant chez l'autre. L'abbé Binot et l'abbé Vécard sont à leur tour fort bien caractérisés par leurs paroles: tandis que celui-ci montre de la compassion envers Mme de Fontanin, celui-là cherche plutôt à exagérer la gravité des faits pour mieux humilier ainsi celle qu'il appelle *la huguenote* (I, 601). Notons, enfin, qu'Antoine, qui reste silencieux, trahit néanmoins son antipathie envers l'abbé Binot par un regard, et sa complicité naissante avec Mme de Fontanin par ses attentions pour elle.

Mais ce geste d'Antoine nous dirige déjà vers un domaine narratif autre que les dialogues, à savoir celui de la présentation de faits ou d'événements non-verbaux accompagnant les paroles (ou, si l'on veut, les actes verbaux) des personnages — domaine radicalement différent, qui soulève une nouvelle fois le problème de l'objectivité du narrateur. En effet, on reconnaît aisément cette objectivité dans les passages dialogués, car la reproduction exacte des dialogues — sauf pour les propositions incisives, du type 'dit-il', désignant le locuteur — permet au narrateur de rester à l'écart, de s'effacer: ayant cédé la parole à ses héros, il s'est dispensé du même coup d'intervenir directement dans le récit. Cependant, il est à peu près inévitable — comme cela se produit même dans *Jean Barois*, roman dialogué — que le narrateur prenne la parole de temps à autre pour décrire un spectacle ou résumer une suite d'événements qui ne figurent pas en tant que sujets de conversation entre les personnages. Dans quelle mesure le narrateur des *Thibault* garde-t-il alors son objectivité dans ces passages narratifs où il est donc manifestement présent dans le récit puisqu'il a dû traduire et communiquer une partie de l'action dans son propre langage verbal?

Il nous semble que cet effort de rester un témoin impartial est bien indiqué par le souci du narrateur de montrer avant tout les faits perceptibles accompagnant les dialogues ou constituant un arrière-plan pour la scène: c'est un peu comme s'il se mettait à la place d'un spectateur-auditeur moyen pour

donner surtout des informations auxquelles celui-ci pourrait accéder par les sens, au cours de l'observation des choses. Ainsi, comme s'il arrivait avec les personnages sur les lieux des événements, le narrateur décrit souvent l'endroit où l'action se déroule à partir d'une optique qui peut être à la fois la sienne et celle d'un ou de plusieurs personnages: *Dans cette rue morte du quartier de l'Opéra, quelques voitures, stationnant le long du trottoir, attiraient seules l'attention sur la façade d'un cabaret sans enseigne, aux rideaux baissés.* (I, 835). Parmi les nombreux exemples de ce genre, il n'en est pas beaucoup, d'ailleurs, qui fassent longuement la présentation des lieux sans y mêler aussitôt celle des personnages eux-mêmes, ce qui suggère déjà — et en parfait accord avec l'importance des dialogues — que le narrateur s'intéresse au décor dans la mesure où il contribue à représenter les activités ou la psychologie des personnages. Plutôt rares sont les passages minutieusement descriptifs où la chose vue serait comme une image fixe, détachée du cours des événements, telle la description, assez systématique, de l'immeuble où se trouve *le Local* (II, 36—37) ou celle, plutôt expressive, de la mer à Marseille (I, 645). Mais dans ce dernier cas, la peinture de la *barque blanche, incroyablement lumineuse qui glissait sur l'indigo de la mer*, etc., a déjà d'autres fonctions que de rendre simplement la beauté de l'image, car c'est aussi par ce moyen indirect que le narrateur fait sentir l'exaltation des deux garçons devant le paysage¹⁶. La description des lieux peut se confondre même davantage avec les perceptions ou les émotions des héros, comme dans le long passage où Antoine, la mort dans l'âme après le départ de Rachel, erre dans le port et les rues du Havre, qui sont présentés à mesure qu'Antoine, dans son abattement, reprend peu à peu conscience des réalités qui l'entourent.

Comme il ressort de ce dernier exemple encore, la narration se concentre avant tout sur les personnages eux-mêmes, que le narrateur — pour reprendre les termes de Martin du Gard — nous montre "en action"¹⁷, sans négliger pour autant leur aspect physique ou la description de leurs comportements. Cependant, c'est probablement à cause de l'intérêt même qu'il porte aux actes et aux réactions psychiques de ses personnages que le narrateur ne s'attarde jamais longtemps sur les portraits extérieurs qu'il préfère insérer d'une manière souple, tout comme les descriptions de lieux, dans la narration des événements, sans trop arrêter le cours de l'action. Ainsi, quand nous rencontrons Jacques et Daniel pour la première fois dans un hôtel de Marseille, c'est d'abord ce dernier — étant celui qui s'adresse au patron — qui est présenté brièvement: *Ses cheveux noirs, plantés avec symétrie, formaient une pointe marquée au milieu du front, qui était très blanc. Le visage allongé se terminait par un menton d'un dessin ferme, à la fois volontaire et calme, sans rien de brutal.* (I, 628). Loin d'être exhaustif, le

¹⁶ Pour la fonction des couleurs et leurs valeurs descriptive et symbolique, v. l'étude fort éclairante d'A. DASPRE, dans le présent fascicule, 3—26.

¹⁷ Cf. *Souvenirs*, I, pp. CXVI—CXVII.

portrait de Daniel est repris plus tard, à propos d'un sourire, si caractéristique de lui (I, 630); et c'est par la même méthode de petits détails accumulés peu à peu que Jacques est présenté à son tour, le narrateur attirant l'attention tantôt sur la vivacité des yeux (I, 630), tantôt sur la bouche grande et laide ou sur la mâchoire des Thibault (I, 631). Cette façon intermittente de dessiner des portraits — si l'on peut employer ce terme impliquant une certaine stabilité pour des images qui se forment ici graduellement — se retrouvera à propos de tous les personnages du roman et elle sera exploitée abondamment au début de *l'Été 1914*, où les membres de la *Parlote* seront vite individualisés grâce à quelques particularités de leur physionomie, à un geste, une inflexion de la voix — ces descriptions ne ralentissant pas toutefois d'une manière considérable le rythme précipité de la discussion (cf. chapitres V—VII). S'il est vrai que ces portraits ne sont ni complets ni systématiques, le narrateur arrive néanmoins à compenser cette "lacune" par l'évocation répétée des traits les plus saillants des personnages; ainsi, grâce à cette méthode par "touches de couleur"¹⁸, à l'introduction de motifs récurrents (comme les paupières baissées du gros M. Thibault), le lecteur pourra se faire une image vivante et persistante des héros du roman¹⁹. Et malgré le choix qu'a dû faire le narrateur pour accentuer certains caractères (choix que l'on doit déjà concevoir comme un signe de subjectivité)²⁰, son objectivité réside peut-être en ceci qu'il s'est conformé à l'optique d'un observateur moyen, dont le regard, attentif à la fois aux événements, aux personnages et au décor, n'aurait pu mieux explorer un spectacle dans tous ses détails.

Mais au-delà de toutes ces informations, le narrateur s'intéresse de façon privilégiée aux activités, aux comportements et aux mouvements psychologiques de ses personnages. Dès le début, tout en reproduisant leurs paroles, il nous les montre en action: Oscar Thibault et Antoine cherchant les fugitifs, ceux-ci essayant par tous les moyens de s'évader vers l'Afrique, ce qui finira par leur retour à leurs foyers; Antoine menant à bout, contre la ferme volonté de son père, son projet de libérer Jacques du pénitencier, tout comme la recherche de son frère à Lausanne; Antoine poursuivant son travail de médecin, y compris le traitement de son père mourant; Jacques participant aux luttes sociales et politiques de l'époque — pour ne mentionner que quelques grandes entreprises de la vie des héros principaux. Cependant, à l'intérieur de ces

¹⁸ Cette expression a été employée par M. DURAS pour caractériser une pareille méthode dans ses romans. Cf. B. L. KNAPP, *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin* (in *The French Review*, XLIV, 4 [March 1971], 655. C. BORGAL souligne également l'observation minutieuse de petits détails à propos du comportement des héros; cf. C. BORGAL, *Roger Martin du Gard* (Coll. Classiques du XX^e siècle, Paris, Éditions Universitaires, 1957), 89.

¹⁹ À propos des motifs récurrents, v. également T. GORILOVICS, *A modern polgári családragény (Le roman domestique moderne)* (Budapest, Tankönyvkiadó, 1974), 139.

²⁰ Pour cet aspect subjectif de la narration, v. plus loin, à propos du langage affectif de certains portraits (p. 67).

ensembles d'activité, tout peut devenir un acte digne d'intérêt, propre à révéler un état psychologique momentané ou un trait de caractère constant des personnages. En effet, son attitude de témoin neutre observant les héros "du dehors" prédispose le narrateur à prêter attention aux moindres gestes, aux imperceptibles mouvements du visage ou changements de voix qui puissent le guider pour découvrir un processus interne, une émotion ou une pensée cachée : *Le timbre de la voix de Jérôme était tendre, respectueux, timide.* (I, 934). *Antoine se tut, glacé par le regard morne, absent, que son frère fixait sur lui.* (I, 1240). *Jenny avait cessé de sourire. Sur ses traits fins se lisait même une expression d'angoisse* (II, 325). Ces exemples pris au hasard trahissent l'effort du narrateur pour rester objectif même en parlant de phénomènes psychologiques, qui ne sont pas directement observables; c'est qu'en général il a recours à un signe externe dans le comportement dont l'interprétation, plus ou moins conventionnelle, lui permet de faire des constatations justifiées sur la vie intérieure de ses personnages ou sur leurs rapports entre eux. De cette façon le narrateur évite en même temps de donner une opinion trop nette, trop catégorique sur la personnalité des héros; il présente effectivement ce qui est accessible au regard d'un spectateur ou ce qu'on peut deviner à partir d'un signe de comportement, mais au lieu de tout expliquer, il ne fait que suggérer certains jugements possibles.

Néanmoins, le narrateur va plus loin encore dans la présentation de la vie psychique de ses personnages: ne se contentant pas d'interpréter leur comportement, si nuancée que soit l'interprétation, il pénètre souvent leur conscience pour révéler des sentiments, des pensées ou des souvenirs, dont il serait difficile ou impossible de trouver un indice dans la conduite des personnages: *Jenny n'eut pas l'idée qu'il avait eu le front de l'attendre: elle crut qu'il se trouvait là, attardé par hasard.* (II, 312). *Les yeux de Gise (...) étaient beaux à travers les larmes. . . (Et cela aussi rappelait à Antoine les années d'autrefois.)* (II, 791). Ce pouvoir de connaître à un tel degré la vie intérieure des personnages — ce qu'on appelle d'habitude l'omniscience du narrateur²¹ — semble contredire l'attitude de témoin objectif que le narrateur a adoptée pour raconter les événements extérieurs et observables de l'intrigue. En réalité, c'est le problème de l'objectivité qui devient maintenant plus complexe. Car lorsqu'il évoque des phénomènes psychiques cachés (ou des événements qui se sont déroulés en dehors de la scène), le narrateur doit, certes, abandonner son statut de témoin, mais sans renoncer forcément à la présentation objective, reflétée par ailleurs par le ton en général neutre de son langage. Ainsi, malgré ces "intrusions" du narrateur, lesquelles relèguent pour un temps l'action proprement dite à l'arrière-plan, le narrateur lui-même s'abstient ici de manifester une

²¹ Par l'emploi de ce terme nous suivons l'usage établi. Nous faisons remarquer cependant que le terme implique une contradiction, les connaissances du narrateur ne pouvant jamais s'étendre à tous les aspects de la réalité.

subjectivité trop marquée. Dans bien des cas de ce genre, nous remarquons, au contraire, un phénomène opposé : tout en révélant la conscience d'un personnage, le narrateur tend à se retirer, à s'effacer plus ou moins derrière les pensées ou les souvenirs du héros pour raconter certaines choses — et même des choses jusque-là inconnues — dans la perspective de celui-ci ; en d'autres termes, pour mettre en valeur le point de vue de ce personnage, l'opinion qu'il se fait de lui-même, des autres ou des événements.²²

Il est possible d'ailleurs qu'à la première lecture des *Thibault*, l'importance du point de vue échappe au lecteur, mais à y regarder de plus près, on découvre que c'est là un aspect de l'oeuvre qui est en réalité moins simple et uniforme que l'on ne croit au premier abord. Qu'il suffise de rappeler ici certaines parties du roman, où le narrateur met en valeur le point de vue d'un personnage, comme cela arrive dans *la Sorellina* ou lors des visions de Jacques après la chute de l'avion ou encore dans le *Journal* d'Antoine²³. De même on peut constater que le narrateur des *Thibault* exploite certaines possibilités d'introduire la perspective de ses héros dans l'ensemble du roman, mais, en opposition avec les récits à un point de vue très marqué, lui, il a tendance à faire valoir tour à tour les points de vue de plusieurs personnages, tout en se retirant à divers degrés grâce à la variété des méthodes qu'il emploie pour révéler les consciences.

Sans insister sur l'emploi relativement fréquent du style indirect, où la présence du narrateur est encore assez forte, nous voudrions plutôt attirer ici l'attention sur quelques autres procédés linguistiques qui permettent au narrateur de s'effacer davantage et de montrer plus directement la conscience des héros, leurs réactions à leurs expériences. Ainsi, quand Jenny, seule, tout en rangeant l'appartement, ne peut s'empêcher de penser à sa rencontre inattendue avec Jacques, ses réflexions, mêlées de souvenirs, sont rendues principalement dans un passage au style indirect libre, entrecoupé tout au plus par quelques phrases au style direct et par les notations du narrateur sur la fatigue et le bouleversement de la jeune fille : *Le plus dur, c'était d'être seule, toujours seule. Daniel? (...) Ah! (...) Non. Elle n'avait personne à qui se confier. Personne, jamais, ne l'avait écoutée, comprise. Personne, jamais, ne pourrait la comprendre... Personne? Lui, peut-être... Un jour?... Au fond d'elle, une voix tendre et secrète murmura : "Mon Jacques..."* (II, 266). Il apparaît dans ce passage — un exemple choisi parmi beaucoup d'autres — que le style indirect libre, grâce à ses procédés caractéristiques, comme les exclamations, les inter-

²² Cf. pourtant un exemple d'omniscience pure : "Attention", se disait Antoine, for loin de se douter que, sur ce terrain, il aurait presque pu s'entendre avec son frère. (II, 165).

²³ Pour ces problèmes particuliers, v. *infra*, 63—66. Quant au volume intitulé *la Sorellina*, on y trouve, en dehors de la lecture de la nouvelle, nombre de scènes où prévaut le point de vue d'Antoine ; ainsi par exemple les conversations de Jacques avec ses camarades dans la rue auxquelles Antoine ne comprend rien. Forcément le lecteur reste aussi ignorant de ces choses-là qu'Antoine lui-même.

rogations, l'ellipse, l'expression du doute, de l'insistance, nous révèle la conscience de Jenny de plus près, faisant presque oublier la présence du narrateur, qui voit pourtant l'héroïne à la fois de l'intérieur et de l'extérieur (cf. les pronoms de la troisième personne)²⁴. Mais l'effacement du narrateur s'accroît encore lorsqu'il rapporte les pensées au style direct, substituant, dans la narration, le 'je' et le présent du personnage à la troisième personne et aux temps passés habituels du récit. Une grande partie du dernier chapitre de *la Consultation* est faite ainsi d'un monologue non prononcé évoquant les réflexions d'Antoine sans l'intermédiaire du narrateur, et l'on peut observer un procédé semblable dans la scène de l'opération de Dédette, bien que cette scène comporte par ailleurs des événements extérieurs dramatiques. Cependant, entre ces deux exemples il y a une différence assez nette dans la présentation de la conscience d'Antoine. À la fin de *la Consultation*, le monologue à la première personne est composé par des phrases à peu près cohérentes, probablement parce qu'il a une thématique déterminée qui se prête bien à une argumentation logique: ce célèbre monologue d'Antoine (*Au nom de quoi?*) traduit en effet les raisonnements du personnage concernant certains problèmes moraux et philosophiques, et rien que ceux-là, car tout ce qui dans la conscience du héros ne touche pas directement à ce sujet, comme quelques souvenirs (de Rachel, de Gise), est rendu en dehors du monologue, tout au plus au style indirect libre. Par l'oscillation entre ces deux moyens, le narrateur réussit à mettre en valeur la pensée logique d'Antoine en la séparant, même dans la présentation linguistique, des autres aspects de sa conscience. En revanche, c'est justement à cause de l'absence de cette séparation que le monologue d'Antoine accompagnant l'opération de Dédette produira un effet assez différent. Dans cette scène, même sans considérer les instructions rapides d'Antoine ou les remarques du narrateur, on s'aperçoit que le monologue du jeune médecin est moins cohérent; certaines phrases ne semblent avoir aucun rapport avec les autres si ce n'est par le fait qu'elles traduisent, à peu près toutes, les réactions d'Antoine à ce qui se passe autour de lui: "*Le petit confrère n'est pas mal (...) j'ai de la veine. Voyons. Une cuvette. Bah! À quoi bon? voilà qui est aussi bien. (...) Un peu trop tôt, la fanfare, (...) je n'avais même pas le bistouri en main. La rousse n'a pas tressailli. Ça va détendre les nerfs et rafraîchir (...) Tiens, voilà ma Dédette qui ronfle. Bon. Faisons vite. Les écarteurs maintenant. À vous*" (I, 873). Ce passage un peu décousu qui abonde en propositions elliptiques, où les pensées conscientes et les perceptions involontaires d'Antoine constituent un amalgame (en opposition avec ce qui se produit dans notre premier exemple), montre d'une façon plus naturelle, peut-être, les mouvements d'une conscience en éveil prête à répondre aux impulsions du monde extérieur. En même temps,

²⁴ Pour le style indirect libre, cf. M. LIPS, *Le style indirect libre* (Paris, Payot, 1926); R. PASCAL, *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel* (Manchester, Manchester University Press, 1977).

ce monologue, qui fait penser au "monologue intérieur" pris au sens étroit du terme²⁵, remplit une autre fonction très importante dans le récit: celle de présenter l'action et l'entourage principalement à travers la conscience, le point de vue d'Antoine, sans l'intervention manifeste du narrateur.

Malgré les bonds rapides que font parfois les pensées d'Antoine dans la scène de l'opération, il n'est pas trop difficile, en définitive, de suivre ici les mouvements de son esprit. En revanche, la situation est très particulière dans le dernier chapitre de *l'Été 1914*, qui constitue sous ce rapport un cas unique dans *les Thibault*. Dans ces vingt-cinq pages, il semble que nous suivions la retraite des troupes à travers les perceptions et les bribes de pensées de Jacques à moitié évanoui après la chute de l'avion; et conformément à son état de conscience, à son incapacité de formuler des pensées claires et de comprendre ce qui se passe autour de lui — malgré quelques rares moments de lucidité — le langage est ici plus saccadé, moins cohérent que dans aucun autre passage du roman, évoquant à la fois un désordre inconcevable, des paroles d'on ne sait qui: "*Qui a donné l'ordre? Vous êtes fous? Sur quoi tirent-ils? (...) Cessez le feu! Rassemblement!*" (II, 755) et les sensations, les visions de Jacques meurtri: "*Un képi de major? Antoine? (...) Mais que lui fait-on? Le brancard se soulève! Aïe!... Pas si fort! Les jambes!...*" (II, 757). Mais ce qui rend ce chapitre encore plus singulier, c'est ce langage à mi-chemin entre le style indirect libre, dont il garde la troisième personne, et le monologue intérieur, auquel il emprunte le présent et les associations étranges — ce procédé étant d'ailleurs l'aboutissement extrême de celui qui commence au chapitre LXXIX, où Jacques médite dans le train de Bâle, et qui montre, tout au long, son exaltation devant son acte héroïque. Cependant, l'absence du vrai monologue intérieur dans les dernières scènes rend possible que les événements de la guerre ne soient pas présentés du seul point de vue de Jacques (qui, de toute façon, traverse des moments d'inconscience où il ne peut rien percevoir); ainsi le narrateur reste toujours dans son récit en tant qu'observateur²⁶. Et ce n'est pas tout, car le chapitre ne se termine pas sur le coup de revolver de Marjoulat, mais sur sa fuite, décrite à son tour par des phrases dont quelques-unes, comme les exclamations: "*Libre! (...) Sauvé!*" (II, 758), indiquent qu'à la fin, le point de vue a été passé au gendarme. Ce changement de perspective très net pourrait suggérer rétrospectivement que toute cette scène de guerre est vue comme un chaos absurde non seulement par la conscience troublée de Jacques mais aussi par les soldats qui doivent s'entre-tuer aveuglément.

²⁵ Pour les définitions que depuis É. DUJARDIN on a l'habitude de donner à ce terme, cf. entre autres: É. DUJARDIN, *Le Monologue intérieur* (Paris, 1931), 58—59; L.—E. BOWLING, *What Is the Stream of Consciousness Technique?* (in PMLA, LXV, n° 4 [June 1950], 333—345); G. GENETTE, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), 192—194.

²⁶ D. BOAK constate également ce mélange du style indirect libre et du monologue intérieur, mais sans tenir compte des conséquences de ce procédé sur les changements de points de vue (*op. cit.*, 158—159).

Sans prétendre ici à une analyse exhaustive des points de vue dans *les Thibault*, nous devons rappeler encore deux procédés fréquents, dont il a déjà été question dans d'autres contextes, mais qui jouent également un rôle dans l'alternance des points de vue: les dialogues et les documents. Quant aux dialogues, on ne les range pas d'habitude parmi les techniques qui relèvent du problème des perspectives;²⁷ or dans ce roman leur fonction de représenter directement les points de vue des héros est, à nos yeux, incontestable, car de nombreux dialogues exposent ici des idées personnelles qui mettent le sujet de la conversation sous un éclairage toujours nouveau, laissant le soin aux personnages — comme au lecteur — de formuler des opinions définitives. Ainsi la conversation d'Antoine avec l'abbé Vécard présente deux attitudes en face de la foi; les discussions politiques montrent des prises de position très différentes concernant la guerre et les mesures à prendre, à partir des idéologies révolutionnaires et à travers le pacifisme jusqu'à la résignation ou à l'esprit de revendication nationaliste; ou, sur une échelle moins grande, l'indifférence de Daniel après sa blessure est expliquée de plusieurs façons par les membres de son entourage, comme se le dira Antoine: "*Et chacun me donne son interprétation personnelle...*" (II, 864), dans une phrase qui pourrait s'appliquer aussi bien à d'autres endroits du roman.

Il apparaît que les documents, en tant que moyens de représenter la perspective des héros, sont en fait proches des dialogues, car, dans les deux cas, le narrateur se retire indiscutablement au profit des idées d'un personnage. Mais il y a cette différence formelle entre les deux moyens que les dialogues se retrouvent presque tout au long du récit et reproduisent partout le langage parlé avec ses détours et ses arrêts subits, teinté parfois d'émotions très fortes, tandis que les documents constituent plutôt des blocs autonomes qui sont par là — comme par leur caractère écrit, définitif — des textes plus unifiés, plus cohérents que beaucoup de dialogues. De la variété des documents dans *les Thibault*, qui apportent tous des informations utiles au récit, nous voudrions souligner l'intérêt particulier de deux écrits relativement longs et très personnels: celui de "La Sorellina" et du *Journal* d'Antoine, qu'il serait possible de regarder comme deux modèles de la révélation de soi.

Considéré en lui-même et sur le plan formel, le *Journal* (dont on pourrait rapprocher, toutes proportions gardées, la correspondance d'Antoine, les papiers d'Oscar Thibault et, à la rigueur, le cahier gris) ne présente aucun trait frappant, ni dans son langage qui est naturel et conforme au genre, ni dans son emploi par un homme qui, devant la mort, réfléchit à son passé ou médite sur l'avenir des autres et résume par là sa conception du monde. Cependant,

²⁷ Il est vrai que par rapport aux parties narratives d'un récit les dialogues peuvent être considérés comme un "*corpus alienum*", pour employer un terme de F. K. STANZEL (*op. cit.*, 92).

comparés à "La Sorellina", les traits de caractère de ce journal se montrent mieux par contraste; non que le *Journal* ou son appréciation dépendent de "La Sorellina", mais leur rapprochement peut être intéressant, car ces deux textes reflètent le plus profondément, au niveau de l'expression écrite, la nature différente des frères Thibault. Ainsi, le *Journal* correspond au goût de la réflexion chez Antoine, à son désir de voir clair et témoigne de l'aspiration du personnage à se révéler à lui-même et à ses éventuels lecteurs tel qu'il a été en réalité, sans déguisement — tout cela étant formulé dans un langage qui ne laisse pas place aux trouvailles de style²⁸. En ce sens, le lecteur des *Thibault*, à qui ce document est livré sans aucun commentaire, peut "se fier" au *Journal* d'Antoine dans son effort pour connaître les pensées intimes du héros. Par contre, le problème de l'interprétation se pose avec acuité à propos de "La Sorellina" de Jacques à cause du caractère littéraire de cet ouvrage, où la réalité et la fiction sont mêlées de telle sorte qu'il est impossible de les séparer. Ainsi, à l'encontre du *Journal*, "La Sorellina" — tout en étant une nouvelle d'inspiration autobiographique qui trahit les conflits de son auteur avec le monde et avec lui-même — ne se laisse pas déchiffrer aussi directement, et cela non seulement à cause de son style un peu maniéré²⁹, où la logique des idées cède la place au lyrisme, mais parce que cette transposition des événements réels sur le plan de la fiction ne découvre qu'une partie de la vérité et maintient en définitive une atmosphère mystérieuse autour de la fuite de Jacques.³⁰ En effet, tout comme le *Journal* reflète le rationalisme d'Antoine, "La Sorellina" — et par sa seule existence et par son caractère — semble confirmer un trait essentiel de Jacques; ce manque d'éclaircissement de toute la vérité dans la nouvelle pourrait suggérer que Jacques non plus ne saurait s'expliquer entièrement son acte et que c'est sa nature impulsive qui a dû le pousser à agir de cette manière brusque qui lui est restée, à lui aussi, incompréhensible. Il est significatif par ailleurs que ce soit à travers un point de vue intermédiaire, et justement celui d'Antoine, que le lecteur démêle, autant que possible, les informations de ce texte sur Jacques, car les soupçons et les raisonnements d'Antoine lui rappellent tout le temps qu'il s'agit d'une oeuvre littéraire (il

²⁸ Sauf pour quelques descriptions poétiques du beau paysage méditerranéen (II, 952—953).

²⁹ Comme dit Martin du Gard: "un style jeune, artiste, maniéré au besoin, et portant, à la fois, le reflet de la nature passionnée de Jacques et la trace de son inexpérience d'écrivain" (*Souvenirs*, I, p. XCV).

³⁰ A propos de l'importance du caractère fictif de ce document, cf. l'analyse de C.—E. MAGNY, *op. cit.*, 320—321. Les remarques de Martin du Gard concernant les motifs de Jacques pour écrire "La Sorellina" sont intéressantes à cet égard; ainsi Jacques a écrit la nouvelle "d'après des souvenirs personnels et secrets, pour se délivrer de ses obsessions" (*Souvenirs*, I, p. XCV).

est vrai que la qualité artistique n'entre pas vraiment en considération ici)³¹ et qu'il faut avoir des réserves à l'égard de la vérité des événements représentés. Aussi les motifs et les circonstances de la fuite de Jacques ne seront-ils mieux éclairés que dans les scènes à Lausanne — grâce, entre autres, à un passage où Jacques se rappelle certains détails de sa dispute avec son père et son brusque départ (I, 1239). Notons à ce propos que la conversation des deux frères à la fin de *la Sorellina* met à nu la profonde incertitude de Jacques lui-même, qui ne parvient pas à s'expliquer certains aspects de son propre comportement (I, 1249).

Subjectivité de la narration

Dans ce qui précède, nous nous sommes proposé d'esquisser en quoi consiste l'objectivité de la narration des *Thibault*, et nous croyons en avoir trouvé les indices les plus importants dans la présentation plus ou moins chronologique des événements et dans la manière dont le narrateur nous donne des informations concernant son histoire. Pour cet aspect du récit, nous avons distingué les types d'informations objectives, accessibles à un simple témoin, et les informations sur la conscience des personnages, où le problème de l'objectivité est déjà d'une nature différente. Car, bien qu'on puisse supposer ici une forte intervention du narrateur, celui-ci s'efforce de rester impartial grâce à la mise en valeur des points de vue des héros, et, en ce sens, l'objectivité du récit est toujours maintenue. Tous ces aspects du roman reçoivent d'ailleurs un cadre général par la composition scénique des *Thibault*, où le narrateur tend à s'effacer derrière les événements et les personnages. Cependant, malgré cette attitude neutre, cette présentation "descriptive" des faits, il est possible de découvrir certains éléments subjectifs dans la narration; aussi, pour terminer notre étude, tâcherons-nous de relever les moyens par lesquels se manifeste la subjectivité d'un récit qui se veut tellement objectif.

Il arrive dans *les Thibault* qu'une chose soit montrée non par le langage simple et clair d'un témoin neutre ou avec l'exactitude d'un vocabulaire scientifique, mais par le truchement de termes chargés d'affectivité et produisant une image expressive de la réalité: *L'avion, comme surpris lui-même par son silence, a fait plusieurs ondulations très douces, puis s'est mis à filer droit, sifflant dans l'air avec le bruit soyeux d'une flèche.* (II, 731). Dans cet exemple, la comparaison

³¹ Antoine est même agacé par le style de "La Sorellina": *Littérature, littérature! Ce parti pris de touches brèves et brutales est exaspérant.* (I, 1180). En revanche, les autres nouvelles de Jacques, trouvées par Antoine sur la table de son frère, présentent un caractère différent: *Les personnages pris dans la vie quotidienne, dessinés au trait, s'imposaient tous par leur relief; le style cursif, haché de la Sorellina, dépouillé cette fois de tout lyrisme, conférait à ces notes un caractère de vérité, qui forçait l'intérêt.* (I, 1241). Il est possible que les opinions d'Antoine sur les deux types d'écriture ne soient pas très loin de celles de Martin du Gard lui-même.

et les épithètes créent une atmosphère paisible autour de l'avion pour ainsi dire personnifié, une atmosphère qui contraste étrangement avec la catastrophe imminente de la chute. Mais même un spectacle tout à fait banal comme le désordre d'une taverne du Havre au petit matin peut être peint par des couleurs qui évoquent une lourde tristesse: *l'estrade des musiciens — avec ses pupitres renversés, son violoncelle couché dans un cercueil noir, (...) flottait parmi cet océan de poussière comme un radeau chargé de cadavres*. (I, 1049) — cette image où la métaphore et la comparaison associent l'idée de la mort aux instruments de musique dépasse de loin la neutralité du ton qui caractérise ailleurs le récit. Seulement, dans ces deux cas, l'affectivité du langage n'est pas un simple ornement stylistique, car elle sert à montrer, d'une manière indirecte, l'état de conscience des héros. Bien que le premier exemple puisse passer pour une description autonome, on ne doit pas oublier que, dans toute la scène du vol, la perspective de Jacques se joint à celle du narrateur, car, dans son exaltation, Jacques regarde passionnément autour de lui et enregistre avec curiosité les moindres mouvements de l'avion. Et si le spectacle matinal de la taverne est à ce point morne, c'est que les yeux d'Antoine, qui, dans son désespoir, est même effleuré par l'idée du suicide après le départ de Rachel, le voient ainsi. Il s'agit donc plutôt d'une vision subjective qui n'est pas nécessairement celle du narrateur et qui, par conséquent, ne prouve pas (ou ne prouve que d'une manière très indirecte) l'abandon provisoire par le narrateur d'un ton neutre et impartial.

Pourtant, le narrateur se sert volontiers d'un langage affectif quand il veut exprimer ses propres vues en son propre nom, et cela surtout lorsqu'il dessine certains portraits, comme celui qui rend comique M. Chasle, dont le "*Ah, c'est vous?*" éclate comme une bombe à retardement (I, 1286) et qui a toujours l'air d'être sur un strapontin (II, 515); celui de Meynestrel qui peut éveiller chez le lecteur un sentiment de respect mêlé de peur (II, 22—23); le portrait de Rumelles, manifestement ironique: *L'ensemble ne manquait pas de caractère, et l'on imaginait le parti que pourrait en tirer, un jour, quelque fabricant de bustes pour sous-préfectures*. (II, 345); ou une remarque non sans humour à propos de Mademoiselle, qui *serait restée comme un échassier, debout sur une patte, (...) plutôt que de poser sa jupe sur ce siège colonisé par les microbes!* (I, 1155). Toutefois, la subjectivité du narrateur se manifeste non seulement par des images souvent pittoresques (où le narrateur semble avoir d'ailleurs une prédilection pour la comparaison d'une personne à un animal³²), mais aussi par un langage qui, bien que plus sec — voire objectif —, révèle néanmoins les opinions qu'il exprime sur ses héros sous forme de brefs commentaires bien placés. Ainsi, pour Daniel, Rinette sera *sa proie* (I, 855); Jacques parlait à Jenny *sur un ton qui visait à l'insolence, mais qui n'était que désobligeant et*

³² Pour les images dans le roman, cf. H. JACOBSSON, *L'expression imagée dans Les Thibault de Roger Martin du Gard* (Études Romanes de Lund 16, 1968).

incongru (I, 917); ou Jenny parle de Daniel *sans avoir conscience de sa cruauté* (II, 846). Ces jugements peuvent comporter occasionnellement une part d'ironie qui n'épargne même pas les héros principaux: quant à Oscar Thibault, *au moment du plus fervent repentir, c'était avec une prodigieuse jouissance d'orgueil qu'il savourait son humilité* (I, 736) (ici l'oxymoron ajoute encore à l'effet stylistique); la fastueuse salle de l'appartement d'Antoine remis à neuf, avec ses rayons de bibliothèque vides et un stéthoscope placé là pour le pittoresque, est décrite sans indulgence (II, 109); de même qu'un commentaire sur Jacques: *Il toisait son frère de haut — du haut de son intangible amour.* (II, 602) sera mis rétrospectivement sous un éclairage ironique lorsqu'il apparaît que le même jour, à la gare, Jacques se sentira comme affranchi de l'amour de Jenny. Mais en même temps, le narrateur peut laisser entrevoir ses sympathies, sa compassion envers ses personnages, dont un des plus beaux exemples est la description pathétique et très maîtrisée des adieux entre Rachel et Antoine.

Nous avons espéré montrer par ces exemples que la subjectivité du narrateur peut se manifester directement par le langage des parties narratives; par le choix des termes, par l'affectivité et la poéticité du style ou par des jugements, teintés quelquefois d'ironie. Cependant, la subjectivité du narrateur — et notamment sa sympathie pour un personnage ou pour une idée — peut être relevée, quoique d'une façon moins directe, sur un plan plus général encore, qui est celui des changements de points de vue tout au long du récit. Sans aspirer à présenter ici toute la variété de ces changements dans *les Thibault*, nous voudrions souligner quelques aspects de ce problème qui nous semblent particulièrement significatifs. Ainsi on peut supposer que la diminution de l'écart entre le narrateur et ses héros (car on ne saurait parler dans ce roman d'identification complète du narrateur avec aucun des personnages) s'exprime dans une large mesure par la fréquence respective des cas où le narrateur cède le point de vue à un personnage. En ce sens, Antoine paraît l'emporter sur les autres sauf, bien sûr, dans *l'Été 1914*, où c'est plutôt la perspective de Jacques qui domine, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que celle des autres héros soit exclue: il est permis au lecteur d'entrevoir assez souvent les sentiments de Mme de Fontanin ou de Jenny et, dans les dialogues, de connaître les vues d'un grand nombre de personnages. Par contre les pensées intimes d'Oscar Thibault et de Rachel — pour ne parler que des héros les plus importants — sont révélées beaucoup plus rarement, ce qui semble prouver qu'ils sont montrés comme ils sont vus par leur entourage, tous les deux restant un peu étrangers et mystérieux aux yeux des autres.

Une deuxième question fondamentale serait de savoir à quel point le narrateur pénètre la conscience des personnages, en d'autres termes, dans quelle mesure il se retire derrière eux pour laisser leurs perspectives façonner le récit. Il est intéressant de constater à ce propos que la reproduction directe, à la première personne, des idées ou des perceptions se fait le plus souvent en-

core dans le cas d'Antoine; c'est lui qui a droit aux plus longs passages de réflexions continues (comportant surtout des raisonnements logiques), sans parler du *Journal*, son testament sur le plan des idées. Jacques, lui, paraît réfléchir moins souvent d'une manière logique, il a plutôt des élans subits d'émotions, de souvenirs ou un désir d'évasion — aussi le narrateur ne semble-t-il pas vouloir lui céder le point de vue d'une façon aussi radicale qu'il le fait pour Antoine (cf. l'emploi fréquent du style indirect libre dans le cas de Jacques). Ainsi les questions morales, celles concernant la vie et la mort sont explicitées le plus fréquemment à travers les pensées d'Antoine. Quant aux problèmes qui prévalent dans *l'Été 1914*, malgré la présence constante de Jacques dans ce volume, c'est plutôt une pluralité de vues qui se manifeste à leur sujet; on n'a qu'à penser aux nombreuses discussions reproduites sous forme de dialogue dans cette partie de l'oeuvre. Ce qui suggère, peut-être, l'idée que ce chaos européen, qui dépasse de loin les individus, ne saurait être entièrement compris par eux.

Un troisième et dernier point dans l'examen des perspectives pourrait être le fait que certains héros réfléchissent plus souvent que d'autres sur les personnes et les rapports personnels dans leur entourage. C'est encore probablement à Antoine que le narrateur permet le plus volontiers de formuler des opinions sur les autres. Certes, il arrive qu'Antoine lui-même soit considéré et même jugé sans indulgence par Jacques et Jenny ou, au contraire, valorisé par le jugement de Mme de Fontanin. Néanmoins, c'est le plus souvent à travers sa conscience que nous voyons Jacques, notamment dans *la Sorrellina*, et que nous connaissons le pénitencier, le passé d'Oscar Thibault ou les orateurs qui parlent à l'enterrement, et c'est lui encore qui réfléchit le plus sur Jacques après la mort de celui-ci, tout comme sur les événements historiques contemporains au moment où il écrit son journal. Nous pourrions conclure d'après ces indices aisément repérables dans la narration que malgré l'importance à peu près égale des deux frères si différents dans *les Thibault*, Antoine est effectivement le héros le plus proche du narrateur: c'est en lui que celui-ci a le plus de confiance lorsqu'il choisit de mettre en valeur le point de vue d'un personnage.³³

Conclusion

Dans le présent article, nous avons étudié *les Thibault* selon un point de vue bien circonscrit: celui des techniques narratives par lesquelles se construit une oeuvre aussi vaste que ce roman. Comme ce type d'analyse se fonde

³³ On dit souvent qu'Antoine peut être considéré comme le porte-parole de Roger Martin du Gard. Cette constatation, fondée sur une analyse des idées exprimées par le personnage, est confirmée par notre examen des points de vue.

essentiellement sur un examen de la forme du récit, nous n'avons pu considérer les problèmes de contenu que dans la mesure où ils nous ont aidée à expliquer divers aspects de la forme. En revanche, il semble que l'application des méthodes d'analyse élaborées par la narratologie s'avère utile pour montrer la complexité des *Thibault* également sur le plan de la configuration et pour révéler de quelle manière la forme peut servir les intentions du romancier. Car nous ne voulons pas oublier que c'est l'auteur qui prend l'ultime responsabilité de son oeuvre, et si nous avons parlé jusqu'ici uniquement du narrateur — qui, n'étant pas un personnage, pourrait être considéré dans notre cas comme "l'auteur implicite" du roman³⁴ — c'était pour ne pas sortir, au cours de l'analyse, de l'univers même du texte. Cependant il apparaît que les problèmes de l'objectivité et de la subjectivité de la narration dépassent le domaine de la forme et sont dans un rapport étroit avec les desseins de Roger Martin du Gard. En effet, à partir d'une vaste matière à sa disposition, qu'il a voulu présenter objectivement, le romancier a su créer, en donnant à cette matière la forme que nous lui connaissons, une oeuvre cohérente où il montre un tableau réaliste de la société d'une époque, avec des personnages de caractères très variés sur un arrière-plan historique décisif pour la vie des individus. Mais en même temps, Martin du Gard a su exprimer d'une façon discrète sa conception personnelle de l'homme, par le choix et l'élaboration de thèmes qui lui tiennent à coeur, comme les problèmes de la foi, de l'amour ou de la mort, et en se servant de la voix de quelques personnages privilégiés ou même du lyrisme de son propre langage. Comme le dit M. René Garguilo en parlant des *Thibault*: "Tout le secret de l'art de Roger Martin du Gard est dans ce subtil dosage de réalisme et de poésie."³⁵

³⁴ W. C. BOOTH emploie le terme "*implied author*" (*op. cit.*, 70—76, *passim*).

³⁵ R. GARGUILO, *op. cit.*, 793.

Correspondance de Roger Martin du Gard avec André Havas

Les lettres de Roger Martin du Gard au poète hongrois Endre Havas (1909—1953) ont été publiées une première fois en 1962, en version originale et en traduction, dans la revue de littérature mondiale Világirodalmi Figyelő, depuis disparue (n° 3, pp. 374—389), précédées d'une notice rédigée par la veuve du poète. Vingt ans après, il faut bien constater que cette publication a passé complètement inaperçue en France et, d'une manière générale, à l'étranger. Ces lettres méritent pourtant une attention toute particulière, dans la mesure même où elles sont adressées à un inconnu dont seule la voix parvient pour ainsi dire au romancier. Une voix dont l'accent, visiblement, a su le toucher.

Plusieurs raisons ont milité en faveur de la republication. Le souci, tout d'abord, de fournir un texte sûr, collationné avec le manuscrit des lettres que Mme André Havas a eu l'amabilité de mettre à ma disposition. Le souci aussi de compléter cette correspondance (ainsi la lettre n° 1 ne figure pas dans la publication de 1962, cf. p. 76) et de l'accompagner de notes explicatives et référentielles, à la différence précisément de la première publication qui écartait délibérément tout commentaire. Un brouillon de lettre, retrouvé parmi les papiers d'A. Havas, et qui est publié ici pour la première fois, peut nous éclairer utilement sur la qualité d'une correspondance dont nous ne savons pas si elle a été conservée par le romancier (v. p. 85). Le jeune poète hongrois ayant en outre consacré plusieurs articles aux Thibault, l'idée s'est imposée, tout naturellement, de traduire au moins les passages les plus significatifs de celui qu'il avait consacré à l'Épilogue (v. pp. 88—89), d'autant plus qu'il en fait mention dans la lettre retrouvée. Mme André Havas m'a également communiqué une photocopie de la lettre que R. M. G., sur la demande de son mari, avait envoyée pour la revue MUNKÁ (v. p. 89) et dont, jusqu'à présent, on n'a publié que la traduction.

Mme André Havas a bien voulu accepter d'introduire cette correspondance, en même temps qu'elle m'a aidé de toutes les manières possibles dans mon travail. Qu'elle trouve ici l'expression de mes remerciements les plus sincères. Ce que j'ajoute moi-même à son témoignage ne prétend nullement présenter, même brièvement, la vie et l'oeuvre du poète qui devait mourir, victime de l'arbitraire, à Budapest

même, sa ville natale. C'est à partir d'un recueil de poèmes, paru en Angleterre, en 1943, que j'ai tenté de prendre une sorte d'instantané sur le jeune homme qu'il fut à l'époque où il entra en correspondance avec le romancier des *Thibault*. Si une telle présentation est forcément partielle, j'espère néanmoins qu'elle permettra au lecteur de se faire une idée au moins approximative de la personnalité du destinataire de ces lettres, comme des circonstances dramatiques qui en forment l'arrière-plan.

Tivadar Gorilovics

Mme André Havas:

André Havas et Roger Martin du Gard

L'intérêt passionné d'André Havas pour la littérature et, tout particulièrement, la littérature française, l'amena, en 1930, à partir pour Paris où il put également suivre certains cours de la Sorbonne. Le cycle romanesque des *Thibault*, dont les six premiers volumes avaient déjà paru, eut un grand retentissement en France. Ce que mon mari appelait le grand "roman-fleuve" de Martin du Gard fit une impression si profonde sur lui que, une fois rentré en Hongrie, il en attendait avec impatience la suite. En 1937, après l'attribution du prix Nobel, il eut l'idée de s'adresser au romancier pour lui demander "quelques lignes" pour la revue MUNKA, dont il était l'un des collaborateurs. Cette revue, dirigée par Lajos Kassák, publia la lettre de l'auteur des *Thibault* dans son numéro de janvier 1938. C'est ainsi qu'ils se mirent d'abord en relation.

Le fascisme ayant gagné du terrain en Hongrie, mon mari, qui avait perdu son emploi en 1938 et comprit que sa situation était sans issue, finit par se décider à l'émigration. Il se mit de nouveau en contact avec Martin du Gard en lui demandant son appui. La réponse ne tarda pas à arriver. En 1939, mon mari put s'établir en France. C'est la même année que parut l'*Épilogue* des *Thibault* et mon mari, tout en lui consacrant un article qui devait paraître, en mai 1940, en Yougoslavie, dans une revue de langue hongroise (KALANGYA), écrivit aussi un poème pour rendre hommage au grand romancier.

Lorsque les Allemands, en 1940, eurent envahi les Pays-Bas et la France, il fut contraint, comme bon nombre de ses amis hongrois, de s'enfuir. Deux ans durant, comme il le disait lui-même, il "languissait" en Afrique du Nord, d'abord à Marrakech, puis à Tanger. Leur correspondance date surtout de cette période-là et le ton en devient de plus en plus chaleureux.

En Afrique du Nord, mon mari trouva le moyen d'envoyer un colis à Roger Martin du Gard. D'après ce qu'il m'en avait dit, ce colis contenait du café, du thé et, ce qui était loin d'être négligeable, du tabac. C'est du manque de tabac que le romancier souffrait le plus, ce qui explique sa joie lorsqu'il eut découvert que, au lieu de compote de fruits, une boîte de conserve dissimulait

en fait du tabac. C'est de Tanger que mon mari lui envoya la traduction brute de son poème "En marge des *Thibault*".

En mai 1942, André Havas, muni d'un visa d'entrée, s'embarqua pour l'Angleterre. Les communications postales entre l'Angleterre et la France étant coupées à cette époque, toute correspondance devint dès lors impossible.

Tivadar Gorilovics:

Un poète dans la tourmente

Londres, le 28 mars 1943. Un réfugié hongrois de trente-trois ans, appartenant à l'entourage immédiat de Mihály Károlyi et lui-même membre actif de l'émigration hongroise, est en train de rédiger un court texte qui doit servir d'avant-propos à un recueil de poèmes dont il est l'auteur et qui va effectivement paraître, en langue hongroise, à l'automne de la même année. Ce 28 mars est pour lui un jour anniversaire:

"Il y a exactement quatre ans aujourd'hui, écrit-il, que j'ai quitté Budapest; il y aura trois ans en juin que je me suis sauvé de Paris; et j'ai languï, pendant deux ans, en Afrique du Nord. Maintenant, quatre ans après, on va publier, dans la libre Angleterre, les poèmes que j'ai écrits en fuyant.

Partout le fascisme avait marché sur mes talons. Il me semblait plus d'une fois que tout était perdu. Parfois, pour pouvoir avancer, j'ai même dû fuir devant moi-même. Puis l'espoir a surgi de nouveau, les poursuivants disparaissaient et j'ai même pu, sur le moment, me débarrasser de mes doutes. Le hasard est venu à mon secours. Étais-je pour autant sauvé? Pas du tout. Personne n'est sauvé tant que le fascisme n'est pas extirpé. Les autres: les amis, les compagnons, les peuples, encerclés là-bas, continuent de vivre dans l'oppression, s'enfuyant dans les montagnes, cherchant à se cacher, pris de peur et de haine, et poursuivant un combat plein d'abnégation contre l'oppresser. Je ne puis parler de délivrance tant que des écrivains hongrois de mes amis, moins chanceux que moi, connaissent les privations et la souffrance dans la France de Vichy. Le doute, le chagrin et la haine, qui affleurent dans mes poèmes, ne sauraient disparaître tant qu'ils sont écrasés, avec d'autres que je ne connais pas, par le sentiment humiliant de l'asservissement. Je leur adresse, depuis Londres et la liberté, mes pensées affectueuses et solidaires d'ami. Et je n'oublierai pas que seul un miraculeux hasard m'a sauvé, pas la libération. Les persécuteurs sont encore bien vivants."

André Havas est arrivé en Angleterre avec pour tout bagage un sac à dos dans lequel il avait soigneusement rangé tout ce qui lui restait de biens: quelques manuscrits de poèmes, un exemplaire dédicacé de *Jean Barois* et ces précieuses lettres qu'il avait reçues de l'écrivain et dont celle du 8 janvier

1941 allait être nommément citée par Catherine Andrassy, dans sa préface (en anglais) du recueil de poèmes en question.¹

Ce recueil, un petit volume de soixante pages dont chaque pièce est datée (comme pour marquer les différentes étapes de l'émigration), porte un titre qui, trente ou quarante ans plus tôt, eût paru d'un symbolisme un peu facile: *Le livre de la fuite* (ou de l'évasion), en traduction littérale. Seulement, cette fois, il ne s'agit pas de symbole, ni d'un disciple tardif de Ménélaque. André Havas n'a pas quitté la Hongrie par goût de l'aventure. Ce n'est pas la famille, la vie bourgeoise qu'il a fuies, mais un régime politique qui le menaçait dans son existence même, à la fois pour ses origines et pour ses idées. N'a-t-il pas rejoint, en 1932, le mouvement communiste clandestin, ce qui lui a valu une condamnation à deux mois de prison ferme? N'a-t-il pas adhéré, ayant pris ses distances à l'égard du communisme, au parti social-démocrate, en 1935, comme pour signifier qu'il entendait maintenir ce qu'il y avait de fondamental dans son engagement, alors même qu'il s'interrogeait, à la lumière de ce qui se passait alors en Union Soviétique, sur l'avenir du mouvement? N'a-t-il pas collaboré à une petite revue, celle de Lajos Kassák (MUNKA), dont l'hostilité foncière au capitalisme était évidente? Il n'en fallait pas tant pour figurer sur les listes de la police politique. On peut donc dire sans exagérer que c'est véritablement un condamné qui s'est évadé de Hongrie au printemps de 1939 pour prendre le chemin de l'exil.

André Havas a vécu ces années d'avant-guerre dans un profond déchirement, comme en témoigne tout ce qu'il a publié — poèmes ou articles — à cette époque. Fort préoccupé de tout ce qui touchait à l'idéal qu'il s'était formé, sur le plan éthique notamment, du socialisme, il ne cessait de se poser des questions, constamment tiraillé entre "le besoin de croire" (pour parler comme R. M. G.) et le besoin, non moins impérieux, de rester lucide. On comprend dès lors mieux l'effet de choc que les *Thibault* et, en particulier, l'*Été 1914* et l'*Épilogue* ont produit sur lui. L'univers romanesque des frères Thibault a été pour lui comme un miroir où il s'est reconnu au moins autant dans le "romantisme" de Jacques que dans le rationalisme sceptique d'Antoine, même si les interrogations de ce dernier répondaient sur le moment mieux à ses propres préoccupations.²

Certes, André Havas "admirait" les *Thibault*, mais en fait il éprouvait, face à cette oeuvre et son auteur, un sentiment infiniment plus profond et qui allait bien au-delà de la simple admiration. R. M. G. était à ses yeux non seulement un grand écrivain, mais encore, mais surtout un directeur de conscience et même, peut-être, le substitut d'un père tôt perdu, qui lui avait promis,

¹ Havas Endre, *A menekülés könyve*, éd. Sylvan Press, Londres, 1943. Catherine Andrassy, épouse de Mihály Károlyi, présente A. Havas comme "un ami de Roger Martin du Gard". Elle cite les dernières phrases de la lettre depuis "J'ai traversé de grandes périodes de découragement...".

² Comme en témoigne l'article qu'il a consacré à l'*Épilogue*, v. p. 88.

comme il le dit dans un beau poème, de le "défendre contre le monde". D'un côté, un jeune homme, en quête sinon de certitude, du moins de "réconfort" et de raisons de vivre, de l'autre, un romancier qui sait deviner et mesurer l'enjeu essentiel d'une correspondance et qui se prête au dialogue, avec ce naturel et cette simplicité dont il avait le secret. Un dialogue où il ne cesse de répéter, malgré "cette nuit sanglante où plonge le monde" et dont le spectacle le remplit d'angoisse: "Vous êtes jeune et fort, l'avenir vous appartient, l'avenir dépend de vous, vous avez des raisons de vivre et de vouloir que je ne puis avoir. »Sursum corda!«"³

Paroles généreuses et réconfortantes, les seules qui conviennent en pareille situation. Le romancier a parfaitement compris le rôle qui lui revenait dans le dialogue.

³ Lettre du 27 avril 1941.

Roger Martin du Gard à André Havas

1.*

Monsieur André HAVAS
VII^e Dohany Utca 94
Budapest (Hongrie)

Paris, le 3 Décembre 1937

Cher Monsieur,

Voici le texte que je vous ai presque promis. Si ce n'est pas exactement ce que vous désirez, je vous demande très simplement de ne pas le publier.¹

Bien cordialement vôtre

Roger Martin du Gard²

2.

Cité du Grand Palais
2, Boulevard de Cimiez
N i e e

12 fév. 39

Alpes-Maritimes³

Cher Monsieur,

Je suis constamment sollicité pour des démarches de ce genre⁴, et je suis obligé de refuser, le plus souvent. Vous comprenez pourquoi. Le nombre de

* Nous reproduisons tel quel le texte de la correspondance, sauf sur un point, celui des accents aigus et des apostrophes dont l'omission est relativement fréquente dans ces lettres écrites au courant de la plume. Il eût été excessif et gênant pour le lecteur de pousser la précision jusque-là.

¹ Cf. *Le message de RMG pour MUNKÁ*, p. 89, n. 35.

² C'est la seule pièce dactylographiée de la correspondance.

³ Deux phrases, ajoutées par RMG, encadrent l'en-tête: "Vous êtes intelligent, vous êtes jeune, vous êtes courageux. Avec cela, on se tire toujours d'affaire, un jour ou l'autre!"

⁴ A. Havas demande à RMG de l'aider à trouver un emploi en France. V. plus haut, p. 72.

réfugiés en France est considérable, et commence à créer un mouvement de xénophobie, qui pourrait avoir les plus tristes conséquences . . .

Cependant, je viens d'écrire à la Maison Napp, pour dire que j'étais en relation avec vous, et que je vous considérais comme très sérieux, intelligent, travailleur, et incapable de décevoir ceux qui vous feraient confiance.⁵

Mais je n'ai guère d'espoir, je vous l'avoue. Le pire serait de vous laisser trop d'illusions. Peut-être les réglemens sont-ils moins durs quand il s'agit d'employer des étrangers aux Colonies ? C'est mon seul espoir. S'il s'agissait d'un emploi en France, cela serait à coup sûr impossible, quelle (*sic*) que soit le bon vouloir des employeurs. Il y a, depuis trois ans, en France, un tel envahissement, que les pouvoirs ont dû prendre des mesures générales. C'est injuste, c'est atroce, mais il a bien fallu arrêter un peu l'invasion. Aujourd'hui, ce sont plusieurs centaines de mille Espagnols qui s'infiltrèrent en France. Comment vont-ils y vivre, y travailler ? C'est une situation inextricable, et qui ne peut être résolue que par une entente internationale, de grande envergure. Cet exode ne fait qu'accroître la crise des pays hospitaliers, et les étrangers réfugiés sont les premiers à en pâtir.

Je pense à vous avec beaucoup de compassion, cher Monsieur. Croyez-moi très cordialement vôtre,

Roger Martin du Gard

3.

Cité du Grand Palais
2, Boulevard de Cimiez
N i c e

8 janvier 41

Alpes-Maritimes

Cher Monsieur, je suis heureux d'avoir de vos nouvelles; et, puisque c'est l'époque des vœux, et qu'il faut, plus que jamais, s'accrocher aux rites, dans cet effondrement général, je vous souhaite de tout coeur de réussir!

Je regrette de ne pas pouvoir vous envoyer les livres que vous me demandez.⁶ Les librairies sont vides, et, naturellement, dans ma fuite du mois de juin, je n'ai presque rien pu emporter avec moi. Ma maison de Normandie est occupée depuis le 15 juin; ma bibliothèque, mes papiers, tout doit être saccagé . . . Mais les épreuves individuelles ne sont rien à côté du reste. J'ai traversé de grandes périodes de découragement. Mais sans jamais perdre espoir, et

⁵ RMG fera parvenir la réponse de la Maison Napp à A. Havas. En bas de la feuille, on peut lire de sa main:

Voici la réponse des Étab^s. Napp.

Cordialement à vous

R. Martin du Gard

18 fév. 39

⁶ Il s'agit des oeuvres de RMG.

maintenant moins que jamais. Même là où s'accumulent les ruines, le soleil se lève tous les jours . . . Ayons confiance, il n'y a jamais rien de définitif.

Soyez assuré de ma fidèle sympathie. Je vous serre les mains,

Roger Martin du Gard

4.

Cité du Grand Palais

27 avril 41

2, Boulevard de Cimiez

N i c e

Alpes-Maritimes

Je suis très sensible, mon cher ami, à votre attentive sympathie, et vous en remercie de tout coeur. C'est bien la première fois que mes Thibault sont l'objet d'un hommage poétique, et il est émouvant pour moi de penser que vous avez choisi la langue immortelle pour dire votre affectueux attachement à mes livres!⁷

Je m'afflige, sans m'étonner, de cette tristesse contre laquelle vous luttez courageusement. Comment échapperions-nous à ce poids accablant de désastres qui s'abat sur le monde, avec une violence et une ampleur sans cesse accrues ? Je vous admire et vous envie de pouvoir travailler quand même. Pour moi, cette attente anxieuse dans laquelle je vis, paralyse toute attention suivie, tout effort créateur. J'essaye en vain de réagir, par hygiène : je ne parviens pas à m'intéresser à mes fictions, et c'est la terrible réalité qui requiert toute ma réflexion. Je sens autant que vous "la nécessité du calme" ; mais tant que dure l'incertitude, tant que le pire reste possible, comment trouver cette surhumaine sérénité ? J'en suis à douter qu'un Archimède, un Montaigne, un Erasme, en seraient capables aujourd'hui, dans ce tremblement de terre qui secoue toutes les assises du monde . . .

Espoir, oui ! Espoir, certes, malgré tout, malgré les dures déceptions de chaque jour. Mais pour quand ? Et après quoi ? Que restera-t-il de vivant pour assurer la continuité de la civilisation, quand arrivera enfin l'heure des stabilisations et des reconstructions ? Je ne désespère de rien ; mais j'ai soixante ans, je suis peut-être condamné à disparaître sans avoir entrevu la fin de ces ténèbres. La certitude d'assister au drame le plus passionnant qui ait jamais mis aux prises les forces que l'humanité a conquises, ne me console pas de cette nuit sanglante où plonge le monde, justement au déclin de ma vie ! Vous êtes jeune et fort, l'avenir vous appartient, l'avenir dépend de vous, vous avez des raisons de vivre et de vouloir que je ne puis avoir. "Sursum corda !"

⁷ Mme A. Havas a retrouvé le brouillon de la lettre à laquelle le poète avait joint la traduction brute de son poème. Lettre et poème (v. pp. 85—87) nous permettent de mieux comprendre la réponse de RMG.

J'aimerais être sûr que vos projets immédiats vont se réaliser. Ne me laissez pas sans nouvelles, et croyez aux vœux très cordiaux que je forme pour vous!
Fidèlement vôtre,

R. M. G.

5.

10 juillet 41

Cher Monsieur,

Non, je n'ai pas reçu de lettres de vous en juin. Vous savez que je réponds toujours et assez vite. Sans doute votre lettre a-t-elle été interceptée . . .⁸

Vous êtes mille fois aimable de me proposer ces envois!⁹ Mais nous avons quitté Nice pour passer quelques semaines à Evian, et, ici, le ravitaillement est plus facile et moins restreint que dans le Midi. Nous n'avons vraiment besoin de rien. Mais je reste très sensible à votre offre, et vous en remercie de tout coeur.

Je fais des vœux pour que vos projets se réalisent enfin. J'ai pensé à vous ces dernières semaines: je me demandais si ces nouveaux événements n'allaient pas avoir leur répercussion sur votre situation d'étranger. Je vois avec plaisir que vous gardez bon espoir de réussir. On ne sait d'ailleurs que souhaiter . . . Tout est tellement imprévisible, et sujet à renversement subit!

Depuis notre dernier échange de lettres, j'ai été assez souffrant, et c'est pour me rétablir plus vite d'une collibacillose (*sic*) assez éprouvante, que nous sommes venus dans ce climat vivifiant. Je me sens déjà beaucoup mieux. Je me suis enfin remis au travail, après une trop longue interruption. Je commence une oeuvre nouvelle, qui pourrait m'occuper plusieurs années, si rien ne vient à la traverse. Ce n'est pas que je me fasse des illusions sur l'importance d'un livre de plus ou de moins, dans la tourmente qui secoue l'univers . . . Mais je crois à une guerre longue, et j'essaye de trouver un refuge dans le travail.

Et vous? Je doute que vous puissiez travailler, dans l'instable incertitude où vous êtes? Encore une raison pour souhaiter que cette incertitude prenne bientôt fin!

Souhaits que je forme, de tout coeur!

R. M. G.

2 boulev. de Cimiez
Nice

⁸A. Havas se trouve à ce moment-là à Tanger.

⁹V. plus haut, p. 72, le témoignage de Mme A. Havas.

Evian, 14 août 41

Cher ami, vous avez bien tort de compter sur moi pour trouver "un peu de réconfort" . . . J'en aurais besoin moi-même ! Bien que je ne désespère pas complètement de l'avenir — et même que j'aie depuis ces derniers temps une tendance à devenir plus "optimiste" — la pensée de la souffrance universelle et du prix humain qu'il faut payer ce problématique avenir meilleur, me plonge dans une tristesse irrémédiable. Tout ce qui se passe dans le monde me paraît *inexpiable* . . . A se demander si la confiance qu'on avait mis (*sic*) en l'homme, n'est pas une absurde duperie . . .

Pourtant, je me suis remis au travail, et c'est un précieux refuge. Qu'importe un livre de plus ou de moins, en ces temps bouleversés ? Ce n'est pas à l'oeuvre que j'attache le moindre prix, mais au bienfait quotidien qu'elle m'apporte. (J'arriverais sans doute au même résultat d'hygiène, en jouant au bilboquet, ou en fabriquant des goélettes dans des bouteilles, mais ces diversions ne sont pas à ma portée, et je me contente de mes jeux personnels.) C'est un ouvrage de longue haleine, auquel je me consacre sans hâte, sans aucune velléité de publication. Il me semble que je suis en prison pour des années, et qu'il faut s'organiser une existence de cellule, laborieuse et régulière, pour ne pas sombrer . . . Ma santé n'est pas encore bien fameuse. Vous ai-je dit que nous avons quitté Nice, pour deux mois, sur l'avis des médecins ? Le climat plus vif et l'alimentation un peu meilleure me font du bien. J'espère y venir à bout de cette invasion de "colibacilles" indésirables, dont la présence me cause, par moments, de grandes fatigues.

Je fais des vœux pour que vous sortiez enfin de cette attente et de cette incertitude.¹⁰ Je comprends bien à quel point cela doit être déprimant pour un corps jeune et un esprit vif, qui ne demandent qu'à vivre et à entreprendre. Mais n'est-ce pas quitter l'incertain pour un autre incertain ? Votre séjour au pays d'Allah ne vous incline-t-il pas à un peu de fatalisme ? ?

Merci pour vos aimables propositions. Mais nous avons tout le nécessaire. Les restrictions, — sauf celle du tabac, car je suis un invétéré fumeur de pipe¹¹ — me touchent assez peu, tant que ce n'est pas la famine. Et l'on s'habitue si vite à tout !

Bien amicalement à vous

R. M. G.

¹⁰ Cf. le début de la lettre d'A. Havas à RMG, p. 85.

¹¹ Cet aveu est, de toute évidence, à l'origine de l'ingénieux stratagème qui a permis à A. Havas d'envoyer du tabac au fumeur invétéré. Cf. la lettre 11.

13 sept. 41.

J'espère que vous avez eu de mes nouvelles. Je vous écris toujours rue Magellan, à l'adresse que vous m'aviez donnée.

Souhaite de tout coeur que vos démarches réussissent¹³ et que vous gardiez courage et confiance. Ici, tout va à peu près bien. Je peux travailler.

Bien cordialement à vous

RMG

8.

"Les Hermones", Evian, H^{te} Savoie

6 oct. 41.

Mon cher André Havas, vous êtes mille fois aimable, mais je suis fort ennuyé que vous ayez pris tant de peine pour nous, fait tant de démarches, et fait cet envoi! Il y a tant de souffrance, et de détresse, et de *vraie* disette, dans le monde, que nous sommes des *privilégiés*, et que nous devrions être les derniers à recevoir des provisions! Je vous en prie, ne recommencez pas; il ne manque certainement pas de gens autour de vous qui méritent, plus que nous, d'être ravitaillés! En tout cas, je ne saurais accepter cet envoi qu'à une condition: c'est que vous considérez cela *comme une commission* faite pour nous, et que vous me disiez vite et en toute simplicité ce que je vous dois pour cette dépense et cette expédition. J'y tiens absolument, et j'espère que votre amitié ne voudra pas me contrarier sur ce point.

Si ingrat que puisse être votre travail actuel¹⁴, je suis tout de même content pour vous que votre activité ait trouvé cette occupation momentanée, cette diversion à vos soucis personnels et aux grands soucis qui nous rongent tous. Il n'y a pas longtemps que j'ai pu me remettre au travail, et je constate, une fois de plus, à quel point ce régulateur d'équilibre nous est nécessaire, et quelles sources de résistance on y trouve. C'est le seul moyen d'éviter que cette anxieuse attente ne désagrège pas toutes nos énergies, et que l'avenir nous trouve capables de l'accueillir virilement...

J'attends un mot de vous pour me donner le renseignement que je vous demande, et auquel je tiens beaucoup. Je vous écrirai dès que le précieux colis sera en vue... D'avance merci, et toutes mes amicales pensées,

Roger Martin du Gard

¹² Carte postale envoyée d'Évian-les-Bains le 13 septembre, parvenue à Tanger le 20, adressée *Poste restante — Tanger — Maroc*. A la rubrique *Expéditeur*, on lit *M. Roger Martin, 2 Bd de Cimiez, Nice, Alpes Marit^{es}*.

¹³ Cf. ci-dessus, n. 10.

¹⁴ A. Havas est à ce moment-là secrétaire d'un certain Benkő (cf. l'adresse de sa lettre à RMG, p. 85) dont Mme Havas croit savoir, sans en être sûre, qu'il était un homme d'affaires d'origine hongroise.

"Les Hermones". Evian

28 oct. 41

Cher ami,

Je suis bien content de pouvoir adresser ce que je vous dois à Montauban, et je le fais aussitôt, de votre part.¹⁵ Le précieux colis n'est pas encore arrivé, mais cela n'a rien de surprenant, et il n'y a pas lieu de s'en inquiéter. Les transports sont rares et lents.

Si cela peut vous consoler et vous faire prendre patience, sachez que nous avons ici un froid terrible, vent glacé, neige; et que ce n'est pas drôle, dans une maison en carton, sans autre moyen de chauffage qu'un peu de bois humide, acheté à prix d'or... Nous ne pouvons même pas nous en aller; il n'y a plus que 3 trains par semaine, et comme le voyage Evian-Nice dure maintenant plus de vingt heures, et que mes maux de reins m'empêchent de voyager debout dans le couloir, il faut retenir des places longtemps d'avance. Nous ne pourrons donc quitter notre Pôle Nord que le 6 novembre. Vous avez mon adresse à Nice ? 2 *boulev. de Cimiez*.

Je comprends bien votre désarroi et votre cafard. Je voudrais pouvoir vous dire que je crois prochaine la fin de toutes ces misères. Hélas, je crois malheureusement qu'il faut s'armer de patience, et faire tous ses efforts pour s'organiser une existence d'attente, car rien ne peut faire espérer la fin. Au contraire. A moins d'un miracle imprévisible, et qui n'est même pas souhaitable, il y en a encore pour plusieurs années.¹⁶ L'ampleur des événements, la puissance des forces qui s'affrontent, l'importance des enjeux, la complication infernale des problèmes posés, tout cela ne peut pas se résoudre sans une succession d'étapes et de bouleversements nouveaux. Si pénible que ce soit, je pense qu'il vaut mieux regarder les choses en face, et ne pas se faire d'illusions puériles. Je voudrais, pour vous, ou bien que vos projets de voyage se réalisent¹⁷, ou bien que vous cherchiez énergiquement un emploi à votre activité. Le pire serait de rester indéfiniment à espérer la paix prochaine, et d'user vos forces dans cette incertitude. C'est pourquoi je m'étais si sincèrement réjoui en apprenant que vous aviez trouvé un travail régulier.¹⁸ C'est dans cette voie-là qu'est le seul salut, je crois. Aucun moral ne peut résister à cette perpétuelle attente. Je sais bien que mes conseils sont difficiles à suivre, mais tout vaut mieux que de vivre, comme vous faites, avec l'idée que tout va changer d'un instant à l'autre, et que vous allez bientôt retrouver le paradis perdu. Il faut *s'installer* dans l'é-

¹⁵ La destinataire est "une amie" d'après la lettre 10. Elle s'appelle Mme Madejewska (v. lettre 12), c'est tout ce qu'on peut savoir sur elle.

¹⁶ Faut-il rappeler que, fin octobre, c'est la bataille de Moscou et que le "miracle" serait précisément une victoire des Allemands ?

¹⁷ Cf. plus haut n. 10 et la carte postale de RMG, p. 81.

¹⁸ V. n. 14.

preuve. Si difficile que ce soit, c'est le seul moyen de la traverser sans qu'elle vous diminue.

Je suis bien empêché de vous envoyer quelque livre de moi. Je n'en ai trouvé *aucun* dans la région. Les livres voyagent très peu d'une zone à l'autre. Je tâcherai de mieux réussir quand je serai à Nice, où les libraires sont un peu mieux achalandés. Mais ce n'est pas certain. Il y a des livres que j'ai fait demander à Paris depuis le mois de mai, et je les attends toujours. Dites-moi, à tout hasard, ce qui vous ferait plaisir, je tâcherai de vous le procurer.

Je vous écrirai dès que le paquet sera arrivé. En attendant, croyez-moi bien amicalement vôtre.

RMG

10.

Nice. 10 novemb. 41

Cher ami, votre précieux envoi nous attendait ici. Soyez mille fois remercié! C'est une aubaine bien imprévue et qui nous fait le plus vif plaisir. Nous nous réjouissons particulièrement de la tomate, qui permet d'assaisonner les plats, à défaut de tout le reste, car nous n'avons que très peu d'huile, à peine de graisse, jamais ni beurre, ni lait; et le plus souvent nous sommes condamnés aux légumes cuits à l'eau salée... Merci aussi pour la "poudre rose", qui nous régale.¹⁹ (Le café est remplacé par de l'orge grillée, amère, et qu'on nous donne très parcimonieusement.)

J'espère que votre amie²⁰ a bien reçu mon mandat, parti d'Evian, il y a environ 10 ou 12 jours.

Bien soulagés d'être de retour à Nice, car nous serions morts de froid à Evian, sans bois ni charbon, dans une maison glacée. Nous avons eu dix jours de tempête de neige, nous étions absolument paralysés par le froid. Quand je songe aux martyrs de Moscou et de Leningrad, j'ai le coeur serré d'effroi...

En hâte, encore merci, et bien vôtre,

RMG

11.

Nice. 18 fév. 42

Mon cher ami, on a bien pensé à vous hier! Nous avons sagement mis de côté la boîte de compote de fruits, avec l'intention de l'ouvrir en des circonstances "exceptionnelles". Hier, pour fêter l'arrivée d'un ami, prisonnier libéré, et que nous n'avions pas revu depuis deux ans, ma femme a cru le jour venu

¹⁹ Je n'ai pas pu identifier cette "poudre rose".

²⁰ Cf. les notes 15 et 25.

d'ouvrir en son honneur la belle boîte de conserve. Quelle a été notre surprise, et notre plaisir, de trouver, dans tout son parfum et sa fraîcheur, cette merveilleuse compote! Je vous bénis! Nous sommes à peu près privés de tout dessert de ce genre, et ma gourmandise invétérée, aggravée par une longue habitude, me fait très *cruellement* sentir cette privation. Grâce à vous, me voici tout réconforté, (et c'est sûrement à vous que je dois, hier et aujourd'hui, deux excellentes, deux joyeuses journées de bon travail!) Je suis d'autant plus confus d'avoir mis si longtemps à vous remercier de ce succulent cadeau, et je me félicite de m'être décidé à l'ouvrir, juste au moment où les restrictions me sont devenues particulièrement pénibles.²¹

Sans nouvelles de vous depuis assez longtemps, je me demande si ce mot vous trouvera encore à Tanger. J'aimerais savoir où vous en êtes de vos projets, et si vous gardez intactes vos espérances?

Je suis, vous le pensez bien, profondément bouleversé par l'extension des événements; et il y a des jours où ce qui se passe en ce moment dans le monde me pèse si lourd, que tout travail me devient impossible. Il y a de quoi être bien angoissé... Le moins qu'on puisse en dire est que l'issue est encore bien lointaine. On a plus de mal que jamais à lutter contre le découragement...

Je vous avais demandé de m'indiquer quels livres vous souhaitiez particulièrement. Vous savez que nous avons ici la plus grande difficulté pour en faire venir, et les librairies de Nice sont épuisées, en ce qui me concerne. Cependant on m'a annoncé une édition *cartonnée* de Barois, et j'espère en recevoir 2 ou 3 exemplaires. Cela vous ferait-il plaisir que je vous en envoie un??

Donnez-moi de vos nouvelles, cher ami. Encore *grand merci*, et toutes mes amitiés,

R. M. G.

Si vous désirez que je fasse parvenir quelque peu d'argent à Montauban, n'hésitez pas à me le demander.²²

12.

Nice. Dim. 22 mars 42

Cher ami, je viens de recevoir votre lettre d'adieu.²³ Tous mes vœux les plus amicaux vous accompagnent vers ce nouvel inconnu! J'ai confiance. Vous portez en vous une flamme qui vous a toujours éclairé et soutenu, qui vous soutiendra encore. Vous êtes à un âge où l'on n'a pas le droit de désespérer, car vous êtes sûr, vous, de vivre assez pour voir les horizons s'éclaircir, pour vous adapter aux temps nouveaux qui viennent, et donner un sens à votre vie.

²¹ V. plus haut, n. 9 et 11.

²² V. n. 15.

²³ André Havas partait pour l'Angleterre.

J'espère que ce mot vous atteindra avant le grand départ, ainsi que le *Jean Barois* que je mettrai demain pour vous à la poste, — le seul de mes livres que je puisse trouver ici.²⁴

Si ce mot vous parvient, donnez-moi de nouveau l'adresse de Madame Madejewska²⁵; je ne suis pas sûr de la retrouver.

Il y a quelque chose d'exaltant dans ce départ pour un autre monde et une autre vie. Je suis certain que vous le sentez, et qu'il y a un peu d'ivresse, aussi, dans votre mélancolie à partir ? Ma pensée vous suit avec amitié!

R. M. G.

André Havas à Roger Martin du Gard²⁶

André Havas
Tanger (Maroc)
16 Rue Jeanne d'Arc
Chez M. BENKO

Le 21 Avril 1941

Cher, cher Maître,

Je vous remercie beaucoup de votre lettre si réconfortante.

Excusez-moi de ne pas avoir répondu jusqu'ici, mais vraiment j'étais accablé. Depuis ce temps, j'ai quitté Marrakech. J'attends ici, à Tanger mon visa américain. C'est l'Emergency Rescue Committee à New-York, qui s'est donné la tâche d'obtenir le visa pour des écrivains et intellectuels de toute sorte.

Votre lettre m'a beaucoup encouragé et à part une tristesse personnelle qui m'a accablé un peu, je commence à me redresser, surtout du point de vue idéologique. Je travaille maintenant à mon premier roman, dont l'ébauche est déjà [prête]. Je voudrais y exprimer la nécessité du calme après ces tourbillons désastreux. J'éprouve une certaine modestie devant le Destin encore inconnu et que nous pensions avoir déjà découvert.

Je vous envoie ci-joint, avec beaucoup d'affection, mon poème, paru dans une revue littéraire hongroise (KALANGYA), depuis disparue²⁷, et aussi ma

²⁴ Cet exemplaire de *Jean Barois* porte la dédicace suivante:

"A André Havas avec mes amitiés et mes vœux

Roger Martin du Gard

mars 42

Méditons une fois encore, la phrase d'Eugène Carrière: «La violence des hommes est comme les grands vents dans la nature: elle s'enfle et grossit comme eux, puis s'apaise et disparaît, laissant les germes à leur activité» (p. 325)²⁸

Cette phrase, citée par Luce dans *Jean Barois (Oeuvres complètes I, Pléiade, 434—435)*, sera reprise en épigraphe dans le recueil de poèmes d'A. Havas, mais sans référence à E. Carrière, comme si elle était de RMG (éd. citée, p. 7).

²⁵ V. ci-dessus, n. 15.

²⁶ André Havas n'a pas un si mauvais français qu'il le prétend dans cette lettre même. Mais il convient de rappeler que c'est un brouillon (v. plus haut, n. 7) qu'il serait peut-être injuste de reproduire tel quel. Aussi avons-nous marqué par des crochets les endroits où nous avons cru préférable de corriger le texte.

²⁷ V. ci-dessous, p. 87.

traduction brute (l'une des causes de mon retard). J'ai écrit ce poème encore à Paris, il y a un [an] à peu près, après avoir lu ["L'Épilogue"], dont j'ai écrit aussi un essai.²⁸ "Les Thibault", c'est pour moi le livre contemporain le plus tonique, le plus proche. Votre objectivité intellectuelle, votre psychologie spontanée, votre compréhension surhumaine me semblent plus [pures] que n'importe quelle passion, n'importe quelles recherches et analyses et n'importe quel parti pris. Je pense que c'est la seule possibilité au cours de ces années enchevêtrées où tout le monde se précipite vers la "solution", sans laquelle ils ne peuvent ou plutôt ils ne veulent pas vivre.

Maintenant on ne peut préconiser que le calme, car ceux qui jadis ont maudit "les révoltés qui arrivaient dans la vie avec un juron à leur bouche"²⁹, ne voulant que "l'ordre", surenchérisaient sur le désordre, sur la révolution. Les organisations diverses sont pleines d'eux.

Le poète qui touche toujours l'inaccessible [tend] naturellement vers cette tranquillité perdue, vers cette paix oubliée, nées de son désir. Ainsi les poètes font devenir [réel] ce qui est inaccessible.

Mais je ne voudrais pas vous ennuyer avec mon mauvais français et je vous quitte sans vous quitter. Je pense à vous et à votre oeuvre, comme je pense à tous ceux qui ont l'espoir quoiqu'ils n'aient trop d'illusion. L'espoir véritable, l'espoir pur, dépouillé de mensonges, de résultats proches, l'espoir de [vos] Thibault. Oui, "nous sommes des maillons dans la chaîne"³⁰, et ça suffit.

Cher Maître, si entre temps vous [avez pu] trouver un exemplaire de votre oeuvre, je serais extrêmement reconnaissant de l'avoir.

Je vous serre la main avec beaucoup, beaucoup d'affection,

voire André Havas

²⁸ Quelques passages significatifs de cet article se trouvent dans ma traduction p. 88.

²⁹ Le poète cite de mémoire une phrase de Jalicourt dans les *Thibault* (*Oeuvres complètes* I, 1169): "Ceux de mes élèves qui sont arrivés à quelque chose étaient tous des indociles, entrés dans la vie "l'injure à la bouche", comme disait mon maître, M. Renan..."

³⁰ Écho sans doute du *Journal d'Antoine* où celui-ci s'adresse à Jean-Paul: "Au nom de quoi vivre, travailler, donner son maximum? — 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 chaîne..." (*Oeuvres complètes* II, 989).

En marge des Thibault³¹

à Roger Martin du Gard

Le silence m'ennuie, il ne m'apprend plus rien,
et m'ennuient tout ce vent et toutes les tempêtes;
la rumeur passe, un revenant, la conscience
fait trembler nos fenêtres.

Le souvenir m'étreint et puis tombe à genoux,
il m'implore à mes pieds, laisse-moi vivre encore;
pareil à l'assassin qu'épouvante son crime
lorsqu'il entend le juge et son morne verdict.

Ah, livre tant chéri! C'est fini, les Thibault:
et ma main qui s'abat sur le commutateur.
Doute, sois mon fleuron de lasse solitude!
ce drap qui me couvre, qu'il couvre tous mes frères.

Dehors le vol du siècle; les ailes tordues,
L'ange hideux du changement frappe à ma porte.
Le vent m'ennuie et dans ce monde déchiré
De terribles croyants vont ruminant tout nus.

Paris, octobre 1939

³¹ En attendant qu'on retrouve la traduction brute d'A. Havas, nous en proposons une pour permettre au lecteur de se faire une idée du poème envoyé à RMG.

André Havas:

Roger Martin du Gard: *L'Épilogue des Thibault*³²

Grâce au retentissement mondial du prix Nobel, le public hongrois a pu lire d'un trait *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, publiés en deux gros volumes, dans l'excellente traduction de Marcel Benedek, alors que, dans l'original, les dix volumes de ce vaste "roman-fleuve" se succédaient lentement, à intervalles prolongés. En Hongrie, par conséquent, on n'attend *l'Épilogue* que depuis un an, et l'on n'est guère en mesure de comprendre ce qu'ont dû signifier pour les Français un passé qu'ils étaient invités à revivre étape par étape, une oeuvre qui s'est construite en quelque sorte devant leurs yeux, dans le courant même de l'histoire, depuis la conclusion de la paix; une oeuvre qui leur a permis, par l'évocation du calme qui engourdissait la France au début du siècle, de découvrir leur destin, leurs chances et leurs rêves. Le roman commence dans cette atmosphère de calme perdu où les jeunes qui aspirent au changement "entrent dans la vie l'injure à la bouche"³³, pour s'achever en 1918, au moment de l'armistice, au moment où ces injures ont déjà perdu leur saveur, leur sens et leur crédit.

Roger Martin du Gard est le plus authentique continuateur du grand roman français et des vastes cycles romanesques du XIX^e siècle, le plus fidèle des chroniqueurs et le plus pur d'intention, dont l'impartialité, poussée jusqu'au plus haut point de l'"impassibilité" flaubertienne, tient en éveil les consciences dans une France qui, au milieu des doutes, n'en continue pas moins de se renouveler.(...) Martin du Gard observe et note chaque phénomène pour le raconter ensuite. Il ne se dérobe devant aucun problème. Il n'y a ni questions délicates, ni risques, ni pitié qui le retiennent. Lorsque la situation exige la destruction des illusions, il n'hésite pas à en détruire les plus chères. Ainsi les choses se passent, c'est ainsi qu'il faut supporter la réalité!

³² Article paru en mai 1940 dans la revue littéraire KALANGYA (pp. 213—215). Mme André Havas a eu l'obligeance de me communiquer un exemplaire de ce texte, retrouvé parmi les papiers de son mari, et qui contient en marge, de la main du poète, un commentaire aussi bref que significatif (v. note 34).

³³ Cf. n. 29.

(...) Plus d'un trouvera cruel, douloureux et désespérant ce "roman-fleuve", cette chronique des Français du XX^e siècle, si vivante pourtant, grâce à la vision poétique de Martin du Gard et sa passion de la recherche (il a été archéologue!); mais quand on sait que les Français se sentent toujours responsables devant toute l'humanité, d'où leur refus de mentir, on trouvera cette merveilleuse chronique à la fois vraie et tonique.

(...)

Comme il est réconfortant de voir que, dans ce pays, la guerre même n'arrive pas à supprimer la liberté! Seule une nation jalouse de sa liberté peut se permettre en temps de guerre un pareil livre. Si ce livre n'avait pas été publié, on se trouverait devant une réalité autrement insupportable que celle qui est montrée dans le roman. C'est ainsi que, une fois de plus, on peut célébrer le sentiment de responsabilité et la liberté de conscience des Français.³⁴

On attendait avec impatience cet épilogue, et, maintenant, qu'il est publié, on se sent plus pauvre d'une attente. Des personnages familiers sont entrés dans l'histoire littéraire. Leurs souffrances, leurs espérances, leurs déceptions appartiennent désormais au passé, au même titre que celles d'hommes que nous avons réellement enterrés; et, comme nos souvenirs et nos morts, ils vont nous regarder dans les yeux. Nous les avons connus dans l'action, dans le romanesque de leur existence. On retrouve, sous ce rapport, les grands prédécesseurs, les grandes traditions françaises. Après Proust, une fois abandonnées les perspectives intemporelles d'une mémoire magique, nous avons piétiné, onze volumes durant, le dur sol de l'ordre chronologique. Mais ce temps qui coule si correctement révèle dans ses profondeurs autant de passions, de désirs, d'efforts et de mystères.(...)

Le message de Roger Martin du Gard pour MUNKA³⁵

Vous me demandez quelques lignes pour MUNKA. Je n'ai guère de goût pour les "messages" et ne m'illusionne pas assez sur moi-même, pour penser que mes paroles ne sont pas, comme celles de tant d'autres, un "vain bruit".³⁶ Cependant, si vous voulez insérer dans votre revue — dont je ne connais d'ailleurs pas bien les tendances politiques — une idée qui m'est chère, vous pouvez écrire ceci:

Pour réaliser la *justice* et la *fraternité*, je ne puis accepter que le soi-disant "réalisme politique" d'aujourd'hui emploie cyniquement³⁷ des moyens qui ne

³⁴ En marge du paragraphe, cette observation désabusée: "Je me suis trompé."

³⁵ C'est sous ce titre que le texte de RMG a paru dans la revue. Le romancier a noté sur le manuscrit dactylographié: "Texte à insérer intégralement ou pas du tout."

³⁶ Traduit par "des paroles criées dans le désert".

³⁷ "Cyniquement" n'est pas traduit.

sont ni *justes*, ni *fraternels*. Non seulement, parce que j'ai une répugnance personnelle pour un tel réalisme de moyens; mais, parce que cela me semble être un *non-sens*. Dès lors qu'on renonce à la rigueur morale pour réaliser une évolution qui doit, par essence, être morale si l'on veut qu'elle soit efficace, on compromet cette évolution. Comment prétendre atteindre le bien par le chemin du mal? Du jour où les hommes qui ont pris le pouvoir au nom d'une certaine doctrine abandonnent la rigueur première de cette doctrine pour composer avec le siècle, et entrer dans la voie trouble des compromissions, ce qui faisait la grandeur de leur cause et la noblesse de leur point de départ, s'évanouit. Peu importe que, pratiquement, un tel pouvoir s'impose et réussisse à durer. Je vais jusqu'à penser qu'une défaite de la pure doctrine, écrasée par les forces mauvaises du monde actuel, serait plus proche d'une *victoire réelle*, entraînerait une défaite moins grave, une faillite *moins irréparable*, que le succès temporel³⁸. Je ne désespère ni de la justice (ni peut-être même d'une relative fraternité entre les hommes futurs); mais, si elles triomphent un jour, ce sera contre ceux qui, après en avoir fait leur programme pour s'emparer du pouvoir, leur ont délibérément tourné le dos.

Roger Martin du Gard

³⁸ La traduction met "doctrine" au lieu de "pure doctrine", laisse tomber "une faillite" et, surtout, remplace les deux conditionnels par l'indicatif.

Table des matières

<i>André Daspre: Sémiologie des couleurs dans Jean Barois</i>	3
<i>Gábor Mihályi: Devenir! ou le dilettantisme exorcisé</i>	27
<i>Franciska Skutta: La narration dans les Thibault</i>	46
Correspondance de Roger Martin du Gard avec André Havas	71
<i>Mme André Havas: André Havas et Roger Martin du Gard</i>	72
<i>Tivadar Gorilovics: Un poète dans la tourmente</i>	73
Roger Martin du Gard à André Havas	76
André Havas à Roger Martin du Gard	85
<i>André Havas: Roger Martin du Gard: L'Épilogue des Thibault</i>	88
Le message de Roger Martin du Gard pour MUNKA	89

Titres parus :

Series Litteraria :

1. T. *Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. *Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966)
3. T. *Kardos*: Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. *Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust—Déry—Semprun (1969)
5. A. *Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. *Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. *Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)
8. F. *Skutta*: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras (1981)

Series Linguistica :

1. L. *Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964)
2. S. *Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Études contrastives sur le français et le hongrois (1974)
4. S. *Kiss*: Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif (1982)