MAURICE DESCOTES
Τακτικοῦ καθηγητοῦ τῆς Γαλλικῆς Γλώσσης καὶ Φιλολογίας

LA LEÇON DE ROGER MARTIN DU GARD

La mort même n'aura pas rendu la vedette à Roger Martin du Gard. Dans ce microcosme agité qu'est le monde littéraire, la disparition d'un écrivain célèbre crèe pourtant, d'ordinaire, de vastes remous. Les journaux, les revues, les hebdomadaires muliplient les articles, les *ensembles*, les *hommages ;* les amis du défunt, les collaborateurs proches et moins proches, ceux qui ont été honorés d'une visite ou ceux qui ont approché le grand homme, fouillent dans leurs archives, dans leurs souvenirs. Ils en extraient une lettre, une anecdote, un bon mot, ou — mieux encore — un inédit. La presse littéraire est pleine de l'événement.

La disparition de Roger Martin du Gard n'a pas suscité, une telle animation. Tel hebdomadaire a eu bien de la peine è remplir, sur ce sujet, trois colonnes, faites de deux articles sans grande portée. Un autre hebdomadaire a reconnu qu'il avait du vider toutes ses archives pour fournir à ses lecteurs une documentation photographique : une douzaine de clichés, y compris celui de la demeure de l'écrivain, de la pièce d'eau du jardin, celui de la bibliothèque. Un autre hebdomadaire encore, qui représente une certaine tendance de la jeune littérature, s'est contenté de reprendre une série d'articles vieux de deux ans et tous très courts. Et ce même hebdomadaire posait franchement la question : Martin du Gard, son avenir ? Et le point d'interrogation était très dubitatif.

A vrai dire, on pouvait s'attendre à cette attitude embarrassée, plus pénible qu'aurait été le silence. Depuis qu'il avait obtenu le Prix Nobel, c'est à dire depuis 1937, Martin du Gard n'intéressait plus guère les courriéristes et les rédacteurs de journaux.

Il est très facile d'expliquer cet embarras, et la réponse tient en une seule formule : dans la littérature française contemporaine, Martin du Gard était une exception, *un cas.*

Martin du Gard était un écrivain qui ne communiquait pas son

numéro de téléphone : « exemple assez rare », remarque Albert Camus. Martin du Gard, c'était un nom qu'on ne voyait pas figurer au sommaire des revues ; c'était un écrivain qui n'alimentait pas en échos les rubriques habituelles qui s'intitulent : « Aux quatre vents », « De tout un peu », « Dans nos petits papiers ». On ne pouvait pas rapporter ses bons mots ; on ne connaissait pas son avis sur les différents aspects de la situation politique. On ne pouvait même pas acheter, à prix d'or, une plaquette de quelques pages, sur papier de luxe, qui aurait contenu une publication partielle.

Martin du Gard paraissait ne pas avoir de biographie. Ses mœurs étaient normales et n'avaient rien pour appâter l'intérêt par l'étalage d'une perversité. Sa vie sentimentale, pour ce qu'on en sait, se résume à son mariage. Il n'a pas eu d'activité politique ; il s'est contenté de faire, en 1914, quatre ans de guerre obscure, cette guerre de 1914 que l'on considère aujourd'hui avec le même recul que s'il s'agissait de la Guerre de Cent Ans.

Martin du Gard passait pour être un de ceux dont, vraiment, il n'y avait rien à dire. Aussi n'attirait-il plus guère l'attention d'un public dont l'intérêt va d'abord à l'homme avant d'aller à l'œuvre.

Pourtant cet écrivain aujourd'hui négligé a marqué son époque. Il l'a rappelé lui même dans son *Journal :* après la publication des premiers volumes des *Thibault,* il a reçu de nombreuses lettres émanant de jeunes gens qui le remerciaient d'avoir si bien compris les problèmes, les angoisses de leur adolescence. Alors, Martin du Gard représentait un peu pour la jeunesse ce que Camus ou Sartre ont été pour la récente génération.

***

Pour bien apprécier Martin du Gard, il convient d'abord de distinguer l'écrivain de l'homme de lettres.

Il existe un peu partout dans le monde, il existe en France, ce type social : l'homme de lettres. On peut même penser que ce type-là existe particulièrement en France, et c'est la rançon de la place tout à fait exceptionnelle qui est accordée en France à l'homme qui écrit. Assurément, un auteur peut être à la fois un très grand écrivain et le plus détestable homme de lettres. Le prototype en est sans doute Chateaubriand. Mais, plus près de nous, les exemples sont faciles à trouver : hommes de lettres, Barrès, Cocteau, Gide, Montherlant. Et il ne fait pas de doute que ceux-là sont d'indiscutables, de véritables écrivains.

Tentons de définir l'homme de lettres. L'homme de lettres, c'est en quelque sorte le double de l'homme. C'est celui qui se soucie d'abord de l'image qu'il donnera de lui même, parce qu'il se veut différent. L'homme de lettres, c'est Barrès méditant devant Tolède dans la position et l'attitude de Chateaubriand sur l'Acropole, et se faisant peindre en 1909 par Zuloaga, ou encore photographié en conversation, en 1913, avec une Jeanne d'Arc de revue militaire. C'est Montherlant jeune s'exerçant au port de tête et à la mèche de Barrès ; c'est Montherlant faisant publier les dispositions de son testament, afin que chacun sache bien que le visage de son cadavre sera recouvert d'un visage de casque d'officier romain, que son cœur le sera d'un Eros funèbre et son bas-ventre d'une tête de taureau en bronze. Et tout cela, ce n'est pas, ce n'est jamais Martin du Gard.

L'homme de lettres, c'est encore celui qui a compris qu'une carrière littéraire se construit patiemment, laborieusement ; qui sait qu'il ne faut pas trop s'éloigner de Paris, s'il ne veut pas que se fasse sur lui le silence, plus mortel pour une carrière littéraire que les pires injures ; qui envoie des articles, qui reçoit, ou s'il le faut, convoque les journalistes ; celui qui est saisi de cette extraordinaire maladie qu'est la fièvre académique ; celui qui accepte de répondre aux questions les plus saugrenues, comme celles-ci, récemment posées, au cours d'« enquêtes », par un hebdomadaire littéraire : « Seriez vous reçu au baccalauréat, si vous deviez vous y représenter ? », « Quel livre offrez-vous pour Noël ? », « Faut-il brûler les romans d'anticipation ? ». L'homme de lettres ne néglige jamais cette occasion de prendre la parole.

On ne saura jamais quels livres Martin du Gard offrait pour Noël ou s'il jugeait bon de faire brûler les romans d'anticipation. Et cette ignorance ne nuit en rien à la compréhension de son œuvre.

Ce mal ne date pas d'aujourd'hui. Dans *les Femmes Savantes*, Molière prête à un de ses personages (Clitandre) une sortie vehémente contre ceux qui, « pour être imprimés et reliés en veau », se croient « Dans l'État d'importants personnages », et qui s'imaginent :

Qu'avec leurs plumes ils font les destins des covronnes,
Que sur eux l'univers a la vue attachée,
Que partout de leur nom la gloire est épanchée.

On rappellera encore l'étonnement du Persan de Montesquieu devant les cafés littéraires, ces établissements « où l'on apprête le café de telle manière qu'il donne de l'esprit à ceux qui en prennent », devant celui-là, qui fait parfois des grimaces, qui a un langage diffé-

rent des autres, qui n'a pas d'esprit pour parler, mais qui parle pour avoir de l'esprit. Celui-là, c'est l'homme de lettres éternel; ce n'est pas Martin du Gard.

Dans ses *Carnets* (1935-1938, p. 156), Montherlant a écrit:

> « Cafard au moment où vos livres paraissent. Se mettre en avant, interwiews, discussions sur des points intellectuels dénués de toute importance, tout cela tellement éloigné de la véritable vie. Cafard ».

Ce dégoût devant les nécessaires besognes de l'homme de lettres, il honore Montherlant. Mais le mérite de Martin du Gard est plus grand encore, parce qu'il n'a pas eu à affronter ce cafard: il ne s'est pas mis en avant, il n'a pas discuté sur des points dénués de toute importance.

***

On ne doit pas croire que cette attitude était inspirée par un détachement dédaigneux. Bien au contraire, Martin du Gard n'a jamais voulu être, n'a jamais été que cela: un écrivain.

Sur la force de sa vocation, il est impossible de se méprendre. Il y a chez moi, a-t-il écrit, « un besoin d'écrire qui m'a tourmenté toute ma vie » (*Journal*, XLI)[1]. S'il n'écrivait pas, il perdait son « équilibre » (id., LI), et on doit prendre la formule au pied de la lettre. Il était donc bien un de ceux pour qui écrire correspondait à une nécessité intérieure.

Selon le mot de Camus, Martin du Gard est entré en littérature comme on entre en religion. Cette position rejoint celle d'un écrivain qui fut aussi profondément catholique que Martin du Gard fut, sinon athée, du moins agnostique: Bernanos, qui notait en 1945:

> « Une vocation d'écrivain est souvent, ou plutôt parfois, l'autre aspect d'une vocation sacerdotale ».

En face de cette vocation littéraire, la position de Martin du Gard se résume par la formule que l'on trouve dans le premier roman qu'il publia, *Devenir*:

> « La littérature, faites-en, si vous voulez; mais pour Dieu, n'en parlez pas! En tout cas, n'en parlez pas avant d'en avoir fait, d'en avoir fait de la bonne, et longtemps ».

Ce point de départ détermine toute l'attitude de l'écrivain dont la

---

1. Toutes les références à l'oeuvre de Martin du Gard sont fournies d'après l'édition des *Oeuvres Complètes* (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard).

première loi est le culte de la Vérité. Une vérité qui se retrouve dans les humbles détails. Le lecteur ne doit être trompé sur rien. Par exemple, c'est Martin du Gard lui même qui dissipe l'illusion qu'il est de famille noble :

« La particule des Martin du Gard n'a aucun caractère nobiliaire ».

Il écrit cela sans forfanterie, sans céder à la tentation du non-conformisme : simplement, parce que telle est la réalité.

Le lecteur ne doit pas être trompé non plus sur les grands problèmes. Il n'est pas de considération qui puisse justifier un écrivain de ne pas traiter franchement un sujet. C'est ainsi que, bien des fois, Martin du Gard a déploré que les romanciers n'aient jamais su aborder directement les problèmes de la sexualité. Etablissant le plan de son ouvrage (resté inachevé), les *Mémoires du Colonel de Maumort,* il constatait que le phénomène de la puberté « à (mon) avis, n'a jamais été largement, librement étudié » (id., CXI).

« Dans ce domaine, mensonge et dissimulation sont trop souvent la règle. Si tant de mystères de la sexualité sont encore impénétrés, il faut s'en prendre à l'hypocrisie générale, celle des hommes comme celle de la société » (id., CXXXIII).

Martin du Gard se refusait, bien entendu, à faire de ces problèmes un piment littéraire d'érotisme. Mais ils lui paraissaient tellement importants qu'il souhaitait les voir traités avec toute la franchise nécessaire.

C'est ce recul devant la vérité totale qu'il a pu reprocher à celui qui fut pourtant son plus constant ami, André Gide. Lorsque, en 1920, celui-ci lut à Martin du Gard *Si le grain ne meurt,* le jugement fut nettement défavorable, et, dans son *Journal* (éd. Pléiade, p. 683), Gide dut noter :

« Il me fait part de sa déception profonde. J'ai escamoté mon sujet. Crainte, pudeur, souci du public, je n'ai rien osé dire de vraiment intime ».

Pour un écrivain qui, comme Gide, prétendait ne rien cacher de lui même et de la vérité, la condamnation était douloureuse. La réponse de Martin du Gard était catégorique : « Faire ressemblant, c'est la seule excuse qu'on ait de parler de soi ». Et cela, par respect du public.

C'est encore par respect du public que Martin du Gard a constamment exercé sur son œuvre la plus rude des disciplines : celle qui consiste à ne jamais livrer qu'une œuvre accomplie, à savoir couper, à savoir sacrifier.

Sa carrière littéraire est jonchée de livres qu'il a rejetés comme indignes du lecteur : il a refusé de publier *Une Vie de Saint,* à laquelle il avait pourtant travaillé pendant deux ans (1906-1908) ; en 1909, il demanda à son éditeur de retirer de la circulation le fragment qui avait été publié de *Marise,* parce que l'ouvrage achevé ne lui donnait pas satisfaction. Au sommet de sa carrière, il détruisit *l'Appareillage* qui, dans *les Thibault,* devait faire suite à *la Mort du Père,* épisode qui était pourtant achevé. Mais Martin du Gard considérait que l'œuvre rompait l'équilibre de son plan général et il l'a condamné définitivement, sans même songer à la publier en extraits ou pages choisies.

C'est toujours pour la même raison, par respect du public, que Martin du Gard n'a jamais accepté de délivrer un *message.* Comme tous les écrivains, il fut sollicité pourtant, selon le vocabulaire actuel, de porter un témoignage sur la chose publique, sur la marche des événements. Mais, comme très peu d'écrivains, Martin du Gard estimait qu'il n'avait « ni dons prophétiques ni lumières particulières ». Et il a écrit ces lignes très dures sur ceux qui acceptent de « descendre dans l'arène » :

> « Ceux d'entre les écrivains (et je pense aux meilleurs) qui croient devoir descendre dans l'arène et traiter de l'actualité, ne font le plus souvent que mauvaise besogne. Ces écrivains de race, qui ont toujours eu le goût si sûr, qui ont toujours été si scrupuleux sur le choix des termes, n'hésitent pas, quand ils parlent de politique, à employer le vocabulaire à formules creuses ».

Une telle déclaration ne manifeste pas de l'indifférence à l'égard de la chose publique, aux grands problèmes de l'heure. C'est au contraire attacher assez d'importance à ces questions pour ne pas les traiter en un style et dans un esprit de journaliste.

C'est encore par respect du public que Martin du Gard a fini par consentir le sacrifice le plus dur pour un auteur : celui du silence. Pour un écrivain vieilli, il n'est pas de plus flatteuse consécration que d'être sollicité par la jeunesse et interrogé sur elle. Pour l'écrivain en fin de carrière, c'est une sorte de rajeunissement que de se pencher sur la jeunesse, une manière de se prouver qu'il est toujours vivant aux yeux du public le plus exigent : le public qui a vingt ans. Comme tous, Martin du Gard a connu la tentation et, en été 1945, il eut en chantier une pièce de théâtre sur la jeunesse actuelle, celle d'après l'occupation. Mais, à peu de temps de là, il avouait (et cet aveu est bien rare) :

> « Succession de tentatives et d'avortements jusqu'au jour où j'ai compris que j'étais trop vieux pour réussir ma pièce. Je puis avoir une

opinion sur cette jeunesse désaxée par les événements, mais en fait elle m'est foncièrement étrangère » (*Journal*, CXXVII).

La pièce ne fut jamais écrite, et en vertu de ce principe:

« Ecrire pour écrire, non! Je ne me battrai pas les flancs pour continuer coûte que coûte à produire, à survivre » (id., CI).

« Je m'estime à ma juste valeur, sans sotte modestie, mais sans illusion: en vérité, ce dont je me sais capable ne mérite pas que je veuille, à tout prix, produire encore, et publier... » (id., CXIX).

Il est peu d'écrivain capable d'avouer ainsi: « Je suis au bout de ma vie. Je sais que je n'ai plus rien à dire » (déclaration à A. Brincourt, *Figaro Littéraire*, 30 août 1958). Ecrire pour écrire, c'est mépriser le public.

C'est la même raison toujours qui explique ce que fut le travail de Martin du Gard sur son œuvre. Il l'a reconnu lui même: il n'était pas un génie spontané; il était le contraire d'un Malraux, en face de qui il se sentait mal à l'aise: au cours d'une conversation avec l'auteur de *la Condition Humaine*, il était obligé — il le reconnaissait lui même — d'interrompre son interlocuteur, étourdissant de brio et d'intelligence:

« Je vous ai suivi jusque là; voulez vous recommencer, s'il vous plaît? ».

Et Malraux concluait, gentiment:

« Ce n'est pas que Martin du Gard soit idiot; mais son cerveau travaille moins vite que le mien » (rapporté par Brincourt, loc.cit.).

Martin du Gard, en effet, n'a jamais caché que son cerveau ne travaillait pas très vite. Tout son labeur d'écrivain a été une patiente élaboration dans un climat d'ordre, d'organisation qu'il a lui même décrit. Ainsi pour la préparation des *Thibault*. Pour chaque personnage, il avait établi des fiches; et pour les classer, il avait rassemblé toutes les tables de la maison:

« Dans mon esprit, l'histoire des *Thibault* s'étendait sur une quarantaine d'années, et se divisait chronologiquement en douze ou treize périodes bien déterminées. Chacune de mes tables représentait une de ces périodes. Debout au centre de mon échiquier, avec un crayon, un bloc-notes et quelques fiches à la main, j'allais d'une table à l'autre, hésitant, me ravisant, revenant dix fois sur mes pas, avant de déposer enfin dans la case appropriée la note que je tenais entre mes doigts » (*Journal*, LXXIX).

C'est ainsi que Martin du Gard n'a pas établi moins de *trois* plans successifs pour ses *Thibault*.

Les Mémoires du Colonel de Maumort fournissent le meilleur exemple de la méthode de travail de l'écrivain. Il avait conçu le projet de cet ouvrage en 1940 et ce devait être une « somme » : un vieux colonel en retraite, subissant l'invasion allemande et l'occupation, entreprenait de tenir un Journal. Martin du Gard concevait ainsi l'œuvre nouvelle :

> « Je crois tenir là un sujet foisonnant. Tout peut y trouver place : des pensées de tous ordres sur l'actualité, les méditations d'un vieillard cultivé sur le monde et la vie, les confidences, les retours en arrière d'un septuagenaire libre de tout dire sans réticence parce qu'il est seul au monde... » (id., CII).

A cette somme Martin du Gard a consacré les *dix huit* dernières années de sa vie. Il lui fallut d'abord revivre l'atmosphère de 1940, et pour cela dépouiller toute la presse, les documents de l'époque. Il lui fallut ensuite établir la biographie antérieure de son protagoniste, puis celle de tous ceux qui entouraient le Colonel (id., CIV-CV). Il fallait pouvoir répondre à toutes les questions : où et comment le personnage avait-il passé les vacances de telle ou telle année ? comment s'appelait le domestique de son grand-père ? quel professeur avait-il eu en classe de Quatrième ? (id., CXI). Pourtant, arrivé à ce stade (nous sommes en 1947 : Martin du Gard travaille à cette œuvre depuis sept ans), cette évidence s'imposa au romancier : il devait tout recommencer, repartir à zéro. Le 4 avril, il notait : « J'ai tout repris depuis le début ».

On peut juger avec ironie ce perpétuel travail de Sisyphe. On peut y voir le signe qu'il manquait à Martin du Gard l'étincelle de la spontanéité. Cette méthode procède sans doute de sa formation de chartiste qui lui avait donné le goût du document, le culte du fait attesté. Mais elle procède bien davantage de ce désir de ne livrer qu'une œuvre vraiment achevée : le respect du public.

Il est exact que Martin du Gard n'était pas de tempérament artiste. Le jugement porté par Gide, dès 1913, après la lecture du manuscrit de *Jean Barois*, n'a jamais cessé d'être valable : « Ce n'est peut-être pas un artiste, mais c'est un gaillard ! ». Que le souci purement artistique fût pour lui secondaire, on en a de multiples preuves, dont la principale est la prééminence qu'il a toujours accordée au fond sur la forme. Ce qui importait à ses yeux, c'était la substance :

> « Je songe à Gide. Je l'ai vu travailler. J'ai saisi sur le vif le danger d'une pensée qui, toujours, naît *avec* sa forme. Que de lieux communs il a réédités, sans s'en apercevoir, parce que la qualité, le rythme, la réussite de la forme lui cachaient la pauvreté du fond ! » (id., CVI).

Martin du Gard n'était pas styliste, et il le savait, comme le savaient tous ceux qui l'entouraient. En 1913 encore, son éditeur Gallimard, l'encourageait vivement à ne pas se laisser influencer par le style N.R.F. : « Tu auras beau te battre les flancs, tu n'as rien d'un styliste. Tes mérites sont ailleurs. Accepte-toi donc tel tel que tu es ! » (id., LXXXIII). Et quand, pour *la Sorellina*, rédigeant la nouvelle qu'écrit Jacques, il s'efforça de prêter à son personnage un style jeune, ardent, indépendant du sien, ce fut un demi-échec. Gide s'écria :

> « Ne faites donc pas de prestidigitation, mon cher ! Ces tours là, ce n'est pas votre affaire ! On voit vos mains tout le temps ! » (id., XCIII).

Martin du Gard avait parfaitement déterminé ce qui séparait sa technique d'écrivain de celle d'un Gide. Au cours d'un entretien, Gide commenta :

> « Il (Gide) a pris une feuille blanche, y a tracé une ligne horizontale, toute droite. Puis, saisissant ma lampe de poche, il a promené lentement le point lumineux d'un bout à l'autre de la ligne : « Voilà votre *Jean Barois*, voilà vos *Thibault*... Vous imaginez la biographie d'un personnage, et vous promenez là dessus votre lumière, honnêtement, année par année... Moi, voilà comment je veux composer mes *Faux-Monnayeurs* ». Il retourne la feuille, y dessine un grand demi-cercle, pose la lampe au milieu, et, la faisant virer sur place, il promène le rayon tout au long de la courbe, en maintenant la lampe au point central. « Comprenez-vous, cher ? Ce sont deux esthétiques. Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. Chez vous, rien n'est jamais présenté de biais, de façon imprévue, anachronique. Tout baigne dans la même clarté, sans surprise » (II, 1371).

Pourtant, Martin du Gard n'a pas été totalement indifférent aux recherches dans le domaine de l'expression : *Jean Barois*, à lui seul, le prouve. Il fut longtemps tourmenté par le désir de concilier la technique romanesque et la technique dramatique, d'écrire un récit où le dialogue serait l'unique mode d'exposition (id., LVIII - IIX). Il croyait ainsi pouvoir « ouvrir aux romanciers futurs des possibilités illimitées ». Il dut bientôt reconnaître la vanité de ses efforts et, dès lors, ne se préoccupa plus guère d'innover en ce domaine. Là est peut-être la plus grande faiblesse de l'œuvre de Martin du Gard, surtout aux yeux des écrivains de la jeune génération pour lesquels les problèmes de technique priment tout autre souci : on ne retrouve pas chez lui les recherches d'un Proust, d'un Joyce, d'une Virginia Woolf. C'est qu'il lui importe assez peu qu'une pensée soit exprimée de façon originale et piquante : ce qui importe, c'est que la pensée soit forte et juste.

Tel fut l'écrivain et telle est la leçon qu'il donne aux autres écrivains. A celui-là on peut demander pourtant davantage, parce que l'on est sûr qu'il ne cèdera pas à la plus aberrante des tentations : celle d'employer des grands mots pour en tirer de beaux rythmes ou des périodes sonores. Avec celui-là, on est sûr de ne pas être entraîné par le flot de la rhétorique, fût-elle la plus brillante.

***

Aucune grande œuvre romanesque n'est gratuite. Celle de Martin du Gard moins que toute autre. Il s'était placé, dès le début de sa carrière, dans le sillage de Tolstoï : « la découverte de Tolstoï a certainement été l'un des événements les plus marquants de mon adolescence ; et sans doute celui qui a eu sur mon avenir d'écrivain l'influence la plus durable » (id., XLVI) ; « la découverte de Tolstoï a eu pour moi l'importance d'une extraordinaire *révélation* » (*Oeuvres Complètes*, I, p. 569). Or Tolstoï se préoccupait d'abord de donner à son œuvre un sens, une résonance.

Quelle leçon morale faut-il donc demander à Martin du Gard ?

Il s'était dégagé très tôt de la foi catholique. Il a raconté lui même comment s'était opéré ce détachement : sans grande crise spectaculaire, sans drame. Il ne faut pas imaginer que Martin du Gard se confond avec son Jean Barois dont la vie entière est une lutte âpre, douloureuse contre la tentation de la foi. En réalité, Martin du Gard est parvenu très vite à une certitude sur le Grand Problème : il ne croyait ni en Dieu ni en la vie éternelle.

De très bonne heure, il a fait cette découverte essentielle qui bouleverse aussi les héros asiatiques de Malraux : « la seule chose que l'Occident lui (Hong, le terroriste) eût enseignée avec assez de force pour qu'il lui fût impossible de s'en délivrer, c'était le caractère unique de la vie » *(les Conquérants)*. Il faut y songer : à partir du moment où un homme, comme tant d'hommes de la présente génération, a acquis cette conviction résumée dans la formule célèbre : Dieu est mort, à partir de ce moment, il n'est plus pour lui qu'un seul bien, irremplaçable : la vie, la vie qui est unique. Il n'existe plus de rémission dans une autre existence, dans un au-delà. Malraux écrit encore : « La tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, qu'à partir d'elle rien ne peut plus être compensé ».

Avec Martin du Gard, le problème n'est pas posé par un homme nerveux, passionné (le Jacques des *Thibault*), mais par un homme

lucide, qui raisonne, en pleine maîtrise (autant que faire se peut) de son équilibre: à peu près, Antoine Thibault. Cette préoccupation est commune à tous les grands écrivains contemporains, non seulement à Malraux, mais encore à Duhamel et à son Salavin, dont toute l'aventure intellectuelle et spirituelle est contenue dans la recherche de la solution de ce problème: peut-on être un saint sans Dieu? Ce n'est pas un hasard si le premier roman de Martin du Gard s'intitulait *Une Vie de Saint*. Il importe peu que Martin du Gard ait ensuite rejeté cet ouvrage comme indigne du public. Ce qui importe ici, c'est que, comme dans toute œuvre de débutant, se découvre du premier coup l'intention essentielle.

A ce problème, Martin du Gard n'a pas apporté de réponse à valeur générale. Il ne croyait pas qu'il fût en mesure de délivrer un «message», de dicter à ses lecteurs, à ceux qui recouraient à lui, une réponse toute faite. Il tenait que la construction d'une vie est affaire individuelle, éminemment personnelle. Ses deux héros, Antoine et Jacques, confrontés l'un et l'autre à ce même problème, prennent des attitudes diamétralement opposées: Jacques se lance dans l'aventure révolutionnaire, persuadé, un peu comme certains héros de Malraux, qu'il faut rendre d'abord à l'humanité des conditions de vie qui permettent à tous d'accéder à la dignité humaine. Antoine se tient à l'écat du tourbillon politique; il conquiert d'abord son équilibre personnel et c'est cet équilibre qu'il met au service des autres, dans l'exercice de sa profession de médecin. Entre les deux attitudes, et bien d'autres qui sont possibles, Martin du Gard ne tranche pas, même si Antoine est certainement plus proche de son cœur. Mais l'un et l'autre, le révolté comme l'homme d'ordre, abordent la grande question avec la même sincérité et la même lucidité. Toutes les voies sont bonnes, que l'on emprunte dans la franchise. Nous y revenons: être vrai devant la vie comme devant l'œuvre littéraire.

Seuls sont à rejeter ceux qui trichent, ceux qui, comme le vieux père Thibault, n'ont pas le courage de regarder en face et le problème et eux mêmes. C'est pour cette raison que l'agonie du père Thibault est si atroce: parce que, à cette heure-là, la dernière, c'est la vie elle même qui contraint à la sincérité l'homme qui l'a toujours fuie.

Mais, sur cette voie, Martin du Gard a toujours su qu'un danger insidieux le guettait: le piège tendu par les années qui s'écoulent, le piège de la faiblesse. C'est pour cette raison que toute son œuvre est dominée par un thème fondamental: celui du *vieillissement*. Telle est aussi la raison pour laquelle ses romans ne sont jamais le récit d'une

crise. Le drame qu'il raconte n'est pas un moment, fût-il le sommet, d'une vie : il est le drame de cette vie qui se déroule, qui exerce sur l'individu son lent travail de développement, de destruction. Le premier roman publié par Martin du Gard s'intitulait *Devenir*, et cette notion de Devenir est synonyme de vieillissement.

> « Ce thème du vieillissement m'a toujours obsédé. Il a tenu une grande place dans la plupart de mes livres » (*Journal*, LII).

En 1940, il confiait à André Gide qu'il voulait écrire le livre du vieillissement (id., XCIX). Lorsqu'il s'observait lui même, il revenait sans cesse à cette même pensée :

> 23 mars 1941 : « 60 ans aujourd'hui. Cette année, j'ai, très net, le sentiment d'un vieillissement ».
> 20 janvier 1947 : « Année de vieillissement sensible ».

Et voici la pathétique confidence :

> « Le moment où un écrivain vieillissant prend conscience que ses ambitions ont été démesurément supérieures à ses possibilités, est un événement intérieur dramatique » (id., CXIX).

C'est dans cette perspective qu'il faut placer les très nombreux récits d'agonies que l'on rencontre dans ses romans, parce que c'est alors le moment où aucune tricherie n'est plus possible, celui sur lequel va se jouer toute une vie — puisqu'il n'existe pas de tribunal dans l'au-delà. Lente agonie de Jean Barois se débattant contre ses fantômes et qui, pour leur échapper, au dernier moment appelle un prêtre. Agonie épique du vieux père Thibault. Agonie absurde de Jacques tombé au cours de son dernier effort pour empêcher la guerre. Agonie surtout d'Antoine, dans le bouleversant *Epilogue* des *Thibault :* Antoine lucide jusqu'au bout, et notant jusqu'à l'ultime instant non tellement les progrès de la maladie que le déroulement de son expérience intérieure.

Martin du Gard ne l'a jamais caché : il a très longtemps vécu dans la terreur de la mort, une terreur qu'avaient entretenue en lui quatre ans de guerre et son dramatique accident d'auto. Il a vécu avec un perpétuel sentiment du provisoire. A André Brincourt, il confiait : « Ce qui tourne dans ma tête, c'est la ronde des *Jamais plus* ».

C'est d'après ce contexte que son œuvre littéraire prend son vrai sens. Martin du Gard ne croyait pas à une survie ; pour lui, écrivain, la seule survie possible était celle de son œuvre. Il l'affirmé nettement à Jean Delay :

« La clé secrète de ma vie aura été l'horreur de la mort et de l'oubli ».

Mais il ajoutait aussitôt que l'espérance de la survie de son œuvre était pour lui ce qu'était pour un chrétien la croyance en l'immortalité de l'âme. Aussi, à partir de 1937, cette œuvre achevée, ayant conscience de n'avoir plus rien à dire, n'est-il sorti de son silence que lorsqu'il lui semblait qu'on touchait à ce problème, devenu pour lui le problème unique: par exemple, lorsque François Mauriac interpréta dans un sens chrétien les derniers mots prononcés par Gide sur son lit de mort (« C'est toujours cette lutte entre le raisonnable et ce qui ne l'est pas »). Alors Martin du Gard protesta avec violence, s'efforçant de rendre à ces mots ce qu'il estimait être leur vrai sens. Et il réclama pour son ami disparu le respect dans le seul bien qui lui restait désormais: le respect de sa mort.

Martin du Gard a senti monter en lui l'approche de la mort, cette mort qui lui semblait la seule évidence indiscutable de la vie. D'après le témoignage de tous ceux qui l'ont approché, il avait fini par surmonter sa terreur: « Je vous parle de l'autre rive », disait-il à un visiteur. Ce n'était ni forfanterie ni désir secret d'obtenir une contradiction. Pendant des semaines, il classa ses manuscrits, ses papiers qu'il destinait à la Bibliothèque Nationale; il les mit en caisse lui même comme son bien le plus précieux (le plus précieux non seulement parce que bientôt il ne resterait plus de lui que ces feuilles, mais parce que bientôt ces feuilles *saraient* lui même). Et sa mort fut ce qu'il avait espéré: une affaire privée, Il refusait les visites, il avait aboli autour de lui tout ce qui touchait au cérémonial de la mort. Selon un témoin oculaire, les dernières heures furent paisibles et surtout simples:

« On bavarde avec les riens de circonstance. Tout se passe comme s'il n'était aucunement question de cet événement tout proche qu'on nomme la mort. Pas de mots historiques ».

Mais en face de son lit de mourant il avait fait placer la reproduction de cette œuvre qu'il aimait entre toutes et qu'on retrouve si souvent dans ses romans, *l'Esclave* de Michel-Ange. Elle était pour lui le symbole de l'homme prisonnier de ses mythes. La présence de cette reproduction était un appel qu'il s'adressait à lui même, afin de ne pas céder à la défaillance de Jean Barois, de ne pas s'affoler au dernier moment, de rester fidèle à lui même et de ne pas s'en remettre à un prêtre du soin de l'affranchir de l'angoisse. Autant qu'on puisse l'imaginer, les derniers moments de Martin du Gard durent être ceux

d'Antoine Thibault, illustrés par cette ultime ligne écrite par le héros au moment où il va mourir : « Plus simple qu'on ne croit ». Cette ligne du personnage romanesque rejoint celles de Martin du Gard écrivant en conclusion de son *Journal* personnel, après qu'il eût constaté que son grand œuvre, les *Mémoires du Colonel de Maumort*, ne serait jamais achevé :

« Et puis, au fond, tout cela n'a pas tant d'importance ».

Il ajoutait encore cette réflexion, empruntée à Buffon (*Histoire naturelle de la mort. De la Vieillesse et de la mort*) :

« La vie commence à s'éteindre longtemps avant qu'elle s'éteigne entièrement ».

Tel est l'écrivain (non l'homme de lettres) que la France vient de perdre. Telle est la leçon de sa vie et de son œuvre. Henri de Montherlant, dont les préoccupations et l'esthétique sont pourtant si différentes de celles de Martin du Gard, disait de lui : Martin du Gard était un écrivain français vivant qu'on pouvait *respecter*.

La leçon dernière de Martin du Gard, celle qui repose sur sa vie et sur son œuvre, est une leçon de dignité.

MAURICE DESCOTES