

HARALD EMEIS

Meldorf, Allemagne

INTERFÉRENCES ARTISTIQUES DANS L'ŒUVRE DE ROGER MARTIN DU GARD¹

Abstract. Emeis Harald, *Interférences artistiques dans l'œuvre de Roger Martin du Gard* [The intermingling of artistic elements in the writings of Roger Martin du Gard]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXX: 2003, pp. 177-188. ISBN 83-232-1270-8. ISSN 0137-2475.

The article deals with the ways in which Roger Martin du Gard, makes use of elements drawn from other fields of artistic activity such as sculpture, painting, music, dance, and cinema, in his writings. The object of this paper is an analysis of the novelist's purpose and of the effect that the technique in question has on the reader.

La production littéraire de l'auteur des *Thibault* comporte bon nombre de références à d'autres domaines artistiques tels la sculpture, la peinture, la musique, la danse et le cinéma. On tâchera par la suite d'analyser le rôle de certaines de ces références, dans l'ordre des domaines donné ci-dessus.

Au début de la deuxième partie de *Jean Barois*, le protagoniste, qui est alors dans la «plénitude robuste» de «la trentaine» (I, 316)², proclame fièrement, dans une lettre à un ami, qu'il a «brisé toutes les chaînes» (I, 315) qui l'attachaient «à son passé» (I, 315), en particulier à son éducation religieuse et à sa femme bigote, qui vit entièrement sous l'emprise de l'Église catholique. L'«affranchissement» (I, 315) moral et intellectuel du personnage est évidemment reflété par ce détail de son installation d'alors: «Sur la cheminée, un moulage: l'*Esclave enchaîné*, de Michel-Ange, étirant hors de la matière son corps douloureux, aux épaules rebelles» (I, 317).

Plusieurs années après, lorsque Barois reçoit chez lui sa fille très croyante (qui deviendra religieuse), le moulage en question est mentionné de nouveau, de cette façon: «Sur la cheminée, *L'Esclave enchaîné* de Michel-Ange s'épuise toujours en son effort stérile» (I, 473).

¹ On utilisera l'abréviation RMG pour le nom de l'écrivain.

² RMG, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Pléiade, Gallimard, 1955, p. 316. Les autres citations tirées de ce volume seront marquées de la même façon.

Après la prise de voile de sa fille, le protagoniste, qui a abandonné entre-temps la direction du *Semeur*, publication scientifique et anticléricale, reprend la vie conjugale avec sa femme, qui est restée une catholique pieuse, très pratiquante. Voici comment l'installation de Barois est décrite alors: «Il [J. Barois] guide l'abbé jusque dans l'ancien salon, son cabinet, qu'il a meublé avec les épaves de sa vie active: ses bibliothèques, son bureau, et, sur la cheminée, seul et nu, le douloureux *Esclave enchaîné* de Michel-Ange, immuablement arrêté dans son effort» (I, 533-534).

Barois est alors fort «diminué par l'âge» et «par la maladie» (I, 558). L'abbé Lévys note dans son journal, à propos de la déchéance du protagoniste: «Physiquement, il est rongé par la tuberculose pulmonaire des vieillards (...) Moralement, son état est pire encore: il est rongé par le doute de ce qu'il a cru vrai, et par la peur de mourir» (I, 537). Dans un moment de lucidité, le malade se demande s'il n'était pas, «de toute éternité, voué à la servitude» (I, 538). L'abbé Lévys, qui a recueilli ces paroles de Barois, ajoute à ce propos dans son journal: «En parlant, il tendait la main vers un plâtre de Michel-Ange qui est sur la cheminée: – „Regardez-le! Il ne peut pas lever un bras libre!... *Peut-être n'ai-je fait comme lui, pendant des années, que le simulacre de l'affranchissement...*»» (I, 538). On sait que le protagoniste à l'approche de la mort «renie» en effet «son passé» (I, 558) et revient à la foi de son enfance («aux contes de fées qui consolent...») (I, 550) selon le romancier incroyant).

Par les propos précités de Barois, l'écrivain, on le voit, établit un rapport direct entre le sort du protagoniste et la sculpture de Michel-Ange, qui, à la manière d'un leitmotiv lui sert à symboliser le vain effort du personnage de s'affranchir de l'emprise de la religion catholique.

On sait qu'une reproduction de *L'Esclave enchaîné* de Michel-Ange figurait en frontispice sur les premières éditions de *Jean Barois*³, fait qui montre quelle importance cette sculpture a eue aux yeux de RMG en tant que représentation symbolique du sens de son livre. Mais la sculpture lui importait aussi pour des raisons personnelles, en tant que souvenir de son ami paternel Marcel Hébert, prêtre défroqué, dont le romancier écrit, dans *In Memoriam*: «Et je revois aussi, sur la cheminée, dominant la pièce, – dominant toute sa vie – le grand *Esclave enchaîné* de Michel-Ange, impuissant à rompre ses liens, le visage dressé vers le ciel, le corps tordu dans son vain effort vers l'affranchissement total» (I, 575). À la mort d'Hébert, en 1916, RMG hérita de cette statue, qu'il «conserva très fidèlement» comme «souvenir de M. Hébert»⁴.

Dans *Maumort*, Mme Saint-Gall est, entre autres, décrite ainsi:

Le visage, sans beauté, sans finesse, avait un certain charme, cependant. Elle eût été un parfait modèle pour une statue du Moyen Âge, une sainte Anne ou une sainte Barbe, pour le ciseau d'un sculpteur bourguignon et on imaginait fort bien son grand buste, ses épaules

³ RMG, *Correspondance générale* II, Gallimard, 1980, p. 288.

⁴ Ibid.

rondes, son masque charnu, son front bombé, taillés dans la pierre d'Autun ou de Vézelay, et le bas du corps perdu dans les plis à cassures épaisses d'une robe trop ample, couvrant les pieds et débordant sur le socle. (...) On s'imagine ainsi certaines grandes abesses de la chrétienté (...) (M, 559)⁵.

La comparaison tirée de l'art plastique paraît bien faite pour souligner le caractère et le physique robuste de la mère énergique et quelque peu virile de la famille nombreuse des Saint-Gall. La référence à la sculpture bourguignonne du Moyen Âge et la mention d'Autun et de Vézelay semblent indiquer que l'écrivain y a pensé à quelque modèle particulier, ce qui, en effet, a été le cas. Selon une note de RMG, citée par André Daspre dans son édition de *Maumort*, l'une des deux modèles pour Mme Saint-Gall (le modèle principal) a été Mme Paul Desjardins. Voici comment le romancier a décrit la femme du directeur des décades de Pontigny dans son *Journal*, après son premier séjour, en août 1922, à cette ancienne abbaye cistercienne:

Sa femme est une forte Française au visage plat, pareille aux vierges bourguignonnes sculptées dans des bois durs. Souriante, silencieuse, douce du génie de l'organisation domestique, c'est elle qui mène, non seulement la vie de l'abbaye, en régnant sur un peuple de domestiques et de femmes de chambres (il y a en moyenne une quarantaine d'invités par décade), mais encore un fort beau domaine, qu'elle dirige avec des valets de ferme, et qui, en sus du blé et du vin, fournit tous les légumes, volailles, œufs, fruits, nécessaires à la vie du monastère⁶.

On le voit: on y trouve déjà la référence à la sculpture bourguignonne (en accord avec la situation géographique de Pontigny). Et l'activité de Mme Desjardins paraît en effet bien propre à faire penser au rôle joué par «certaines grandes abesses de la chrétienté».

La référence à l'art plastique y présente donc un double aspect: d'une part, la comparaison sert à mieux caractériser le personnage; d'autre part, – et surtout – on y a affaire à une allusion à un modèle réel, qui transparaît sous le portrait du personnage.

Quant au rôle de la peinture dans l'œuvre de RMG, on peut mentionner «le christ mélodramatique de Bonnat» qui «domine» le «prétoire» lors du «procès Zola» (I, 380), dans *Jean Barois*. La mention du tableau en question de Bonnat, artiste représentatif de la peinture académique et bourgeoise de l'époque, s'accorde bien avec le martyre de Dreyfus et la condamnation inique de Zola.

Lorsque Jacques Thibault est ramené chez lui par son frère aîné, après sa fugue à Marseille, il est dit que son père «semble attendre que le fils coupable se précipite à ses genoux, comme dans le Greuze, dont la gravure est au salon» (I, 668), remarque ironique, qui paraît bien propre à souligner l'attitude rétrograde de M. Thibault et son manque de compréhension pour son fils cadet.

⁵ RMG, *Maumort*, éd. Pléiade, Gallimard, 1983, p. 559.

⁶ RMG, *Journal* II, Gallimard, 1993, p. 323-324.

Dans le deuxième chapitre de *La Belle Saison*, dont l'action se passe dans le bar-dancing Packmell, le romancier mentionne une jeune chanteuse, «une petite grue aux joues roses, qui ressembl[e] à un Lawrence» (I, 854).

Les «joues roses» de la jeune femme s'accordent avec ce que l'on sait des coloris éclatants qui marquent le style de sir Thomas Lawrence, portraitiste britannique célèbre pour l'élégance et la grâce de ses portraits. La référence à Lawrence, comme la mention de Greuze et de Bonnat, montre que le romancier se connaissait en peinture. Le nom de Lawrence confère une aura de beauté charmante et élégante à la jeune chanteuse, impression qui jure plutôt avec le fait que la «petite grue» accompagne l'orchestre «en glapissant un absurde refrain» (I, 854). Le portraitiste britannique vécut de 1769 à 1830, de sorte que sa mention ressemble à un anachronisme, comme la référence à Greuze, dans *Le Cahier gris*. Le contraste indiqué concernant la jeune chanteuse serait-il, comme dans le cas de la gravure de Greuze, l'expression d'une intention critique ou ironique de l'écrivain? D'autre part, la mention de Lawrence s'accorde bien avec un certain cachet anglo-saxon que le romancier a donné à sa description de la scène chez Packmell, où on danse le boston et où Daniel de Fontainin cite des vers de Walt Whitman dans l'original.

Dans la scène de l'opération dramatique de la petite Dédette, dans *La Belle Saison*, Rachel, qui deviendra la maîtresse d'Antoine Thibault, est décrite ainsi: «Avec son casque de cheveux roux, son col dégrafé, ses robustes bras nus, son regard libre, hardi, un rien moqueur, elle évoquait une figure de l'émeute républicaine: la *Marseillaise* sur des barricades» (I, 884). René Garguilo ne se trompe sans doute pas lorsqu'il y voit une allusion à «Delacroix»⁷. (Quoiqu'il ne le dise pas expressément, il n'est guère douteux que Garguilo y pense au célèbre tableau de Delacroix intitulé: *La Liberté sur les barricades*). Selon Garguilo, la référence picturale en question a «le mérite d'introduire quelque chose de romantique dans la figure de Rachel» et de «symbolis[er] d'avance l'effet libérateur de son amour pour Antoine»⁸.

Dans la description d'un tête-à-tête intime entre Antoine et Rachel (dans le chapitre IX de *La Belle Saison*), on relève ces lignes:

Le lit était bas, entièrement découvert. La soie rose des rideaux s'arrondissait au fond de l'alcôve, où la nudité de Rachel, glorieusement étalée, semblait reposer, comme une figure allégorique, au creux d'une coquille transparente.

– «Si j'étais peintre...», murmura Antoine.

– «Tu vois que tu es fatigué», observa Rachel avec un sourire rapide. «Quand tu deviens artiste, c'est que tu es fatigué».

Elle rejeta la tête en arrière, et son visage se perdit dans l'ombre, sur la litière flamboyante des cheveux. Une lumière rayonnait de ce corps nacré. La jambe droite, mollement abandonnée en faucille, s'enfonçait dans le matelas; l'autre, relevée au contraire et pliée, faisait saillir la courbe de la cuisse, et dressait dans le jour sa rotule d'ivoire (I, 969).

⁷ René Garguilo, *La Genèse des Thibault de RMG*, Lille, 1974, p. 157-158.

⁸ *Ibid.*, p. 158.

Cette description de Rachel est nettement inspirée par un tableau d'Adriaen Van der Werff, intitulé *Vénus embrassée par l'Amour*. Dans le catalogue de l'exposition RMG (de 1981) à la Bibliothèque nationale (où on pouvait voir une reproduction photographique de ce tableau), on trouve ce commentaire: «Martin du Gard aimait particulièrement ce tableau d'un maître flamand du XVII^e s. Il en avait une reproduction dans son bureau, l'original étant conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam. Il reconnaissait volontiers que la Vénus l'avait inspiré pour décrire Rachel» (p. 285)⁹. La description de la pose de Rachel, la luminosité de sa chair, le fond rose de l'alcôve, tout cela correspond en effet au tableau du peintre flamand.

Le ton rose de l'alcôve de Rachel est déjà mentionné dans ces lignes, qui terminent le chapitre III de *La Belle Saison*: «Il [Antoine] apercevait, dans le fond, par les portes ouvertes, un lit sous des soies roses; et le soleil levant faisait de cette alcôve lointaine et si proche, un vaste calice de fleur, baigné d'aurore» (I, 886)

Dans une lettre du 18 octobre 1920, RMG prie son ami Jean Fernet de lui acheter au Rijksmuseum d'Amsterdam des «photos du n^o 2634: *La Vénus et l'Amour de Werff*», commission que l'écrivain commente et précise ainsi: «C'est ma trouvaille de Hollande, tout le monde en raffole ici, (...) Il y a deux sortes d'épreuves, l'une lisse et assez sombre, dans les sépias; l'autre mate et bien plus lumineuse, plus rosée de ton. C'est cette dernière dont je voudrais 3 ou 4 tirages»¹⁰. (Le 8 novembre 1920, le romancier «ravi»¹¹ notifie à Fernet qu'il a bien reçu les photos désirées.) On voit que c'est bien une reproduction de la deuxième sorte («plus lumineuse, plus rosée de ton») qui a servi de modèle au romancier pour sa description du corps nu de Rachel, glorieusement étalé dans son alcôve rose, baignée d'aurore.

La remarque incomplète d'Antoine: « – „Si j'étais peintre...” », doit sans doute signifier qu'il ferait, dans ce cas, un beau nu de sa maîtresse séduisante, – ce que Van der Werff a fait de son modèle. La comparaison de Rachel à «une figure allégorique» va parfaitement avec la figure de Vénus dans le tableau du peintre flamand. Le fait que la «figure allégorique» est située «au creux d'une coquille» peut être vu comme une allusion supplémentaire à la figure de Vénus, cette fois à celle peinte par Botticelli dans son célèbre tableau représentant la naissance de Vénus. Le qualificatif «transparente», attribué à la coquille, peut probablement être considéré comme un indice caché de la part de l'écrivain subtil, renvoyant à l'allusion picturale contenue dans le passage cité de son roman. Les points de suspension (après le mot «peintre») peuvent sans doute être vus de la même manière. Dans le deuxième chapitre de *La Belle Saison*, on trouve un indice encore plus net: le romancier y mentionne même le nom du peintre flamand; car l'un des habitués du bar-dancing Packmell, un «superbe mâle» sportif aux «yeux bleus» (I, 847) «qui jadis avait préparé Centrale» (I, 846-847), y est désigné par le nom de

⁹ Cf. de même: R. Garguilo, op. cit., p. 156-157.

¹⁰ RMG, *Correspondance générale* III, Gallimard, 1986, p. 89.

¹¹ Ibid., p. 92.

«Werff» (I, 838), appellation que RMG avait utilisée dans sa lettre du 18 octobre 1920 à Jean Ferney, comme on l'a vu.

Dans une scène de *L'Été 1914*, Daniel de Fontanin, qui a entraîné Jacques Thibault dans son atelier, montre à celui-ci «plusieurs toiles représentant toutes, à quelques détails près, le même nu» (II, 274)¹², fait qu'il explique ainsi à son ami:

– Tout ce que j'ai appris, (...) je l'ai toujours tiré de l'étude tenace d'un même modèle... Pourquoi changer? On obtient bien davantage de soi, quand on s'obstine à revenir sans cesse au même point de départ; quand il faut, chaque fois, recommencer, et aller plus loin, dans un même sens... Si j'avais été romancier, je crois que, au lieu de changer de personnages à chaque livre nouveau, je me serais accroché aux mêmes, indéfiniment, pour creuser... (II, 275).

Il n'y a guère de doute que Daniel y est le porte-parole du romancier, qui y parle de sa propre méthode telle qu'il l'a appliquée dans *Les Thibault*.

Dans la scène en question de *L'Été 1914*, Daniel cite «ce mot terrible» «de Whistler parlant de Burne-Jones: „Ça ressemble à quelque chose qui *serait* très bien...”» (II, 274). Le nom de Burne-Jones est cité de nouveau dans *Maumort*, où le protagoniste dit de sa tante Pauline Chambost, une «femme-enfant, une femme-fleur» (M., 518) délicate et distinguée, d'extraction anglaise:

Burne-Jones a peint de ces longues femmes aux membres graciles et disproportionnés, aux hanches étroites, aux bras et aux jambes étirés en longueur. Et je pense aussi à certains dessins de Rops, à ses femmes au minois chiffonné aux pommettes un peu saillantes, aux yeux caves, aux lèvres trop sensuelles. (M., 518).

Les «longues mains étroites» de sa tante rappellent à Maumort les «mains» d'un «portrait (non identifié) peint par «Velasquez» (M., 539).

Le portrait du personnage semble donc – en partie du moins – être inspiré par des modèles picturaux (comme dans le cas de Rachel, dans *La Belle Saison*). En plus, on peut dire que les références à la peinture vont bien avec la «[n]ature spontanément artiste» (M., 538) de la tante de Maumort, qui «avait rapporté d'Italie un carton d'aquarelles, prises dans la campagne romaine, et qui eussent enchanté Goethe» (M., 538).

Le nom de Goethe, qui, dans le cas de Pauline Chambost, sert à souligner les dons artistiques du personnage, se trouve déjà dans *Le Pénitencier*, où il est dit de Lisbeth Fruhling, la jeune bonne alsacienne des Thibault:

Elle voulut voir ce qu'il traduisait, et s'attendrit devant un lied de Goethe qu'elle savait par cœur, et que même elle chantait:

*Fliesse, fliesse, lieber Fluss
Nimmer werd' ich froh...*

¹² RMG, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Pléiade, Gallimard, 1955, p. 274.

La poésie allemande avait le don de lui tourner la tête. Elle fredonna plusieurs romances dont elle expliquait les premiers vers. Ce qu'elle trouvait de plus beau était toujours puéril et triste:

Si j'étais un petit oiseau-hirondelle
Ah, comme vers toi je m'envolerais!... (I, 768-769).

Les vers chantés par la jeune Alsacienne sont bien choisis, en accord avec son triste sort. Le fait que les paroles du «*lied* de Goethe» sont citées dans l'original s'explique sans doute par le désir du romancier de créer l'impression d'un certain dépaysement et d'une plus grande authenticité. Dans la scène en question, la jeune bonne sentimentale est encore comparée à «*Mignon, pleurant sa patrie*» et à «*la jeune reine prisonnière*» dans «*Marie Stuart*» (I, 769) de Schiller, ce qui, évidemment, constitue un grossissement romantique de la part du romancier, qui ainsi entoure l'amour de Jacques et de Lisbeth d'une atmosphère poétique, tout en se moquant gentiment de leur sentimentalité puérile.

Au début de *La Belle Saison*, il est dit d'Antoine Thibault, jeune médecin, qui accompagne son frère à l'affichage des résultats de l'examen d'entrée de l'École Normale Supérieure:

Il jeta vers son cadet un coup d'œil paternel, et fredonna, la bouche close: «*Dans mon cœur... Dans mon cœur... Ah, je ne peux plus me débarrasser de cette mélodie que la petite Olga chantonnait ce matin. C'est de Duparc, je crois. Pourvu qu'elle n'oublie pas de rappeler à Belin la ponction du sept. Dans mon cœur na-na-na...*» (I, 814).

Quelques minutes plus tard, en pensant à un autre de ses malades, Antoine se rappelle de nouveau la mélodie dont il ne peut pas se débarrasser: «*Dans mon cœur... Dans mon cœur na-na-na-na...*» (I, 817). Le soir du même jour, en retournant chez lui en taxi, après la visite d'un malade, Antoine est de nouveau hanté par la mélodie en question, comme l'indiquent ces lignes:

«*Dans mon cœur... na-na-na...*» Le ronron du moteur soutenait son chant. «*Dans mon cœur... dort!*» fit-il tout à coup. «*Oui, c'est ça: Dans mon cœur dort na-na-na-na... C'est agaçant de ne pas pouvoir retrouver les paroles. Qu'est-ce qui peut bien dormir dans mon cœur?... Le cochon qui sommeille?*» songea-t-il en souriant; et, de nouveau, sa pensée l'entraîna vers les perspectives amusantes de la soirée chez Packmell. Une aventure galante?... Il se sentit heureux de vivre et, et comme porté par un désir latent (I, 860).

Comme on le sait, Antoine, au lieu de passer sa soirée dans le bar-dancing nommé, est appelé au chevet de la petite Dédette accidentée qu'il doit opérer d'urgence. Voici comment la réaction du jeune médecin est décrite lorsque la réussite de l'intervention in extremis se dessine:

Le souffle devenait plus régulier. Il dut faire effort pour ne pas changer de place; il avait une envie puérile de siffler, de chanter. «*C'est-mieux-que-rien-na-na-na-na*», fredonna-t-il en lui-même, sur l'air qui l'obsédait depuis le matin. «*Dans mon cœur... Dans mon cœur dort... na-na-na-na... Dort quoi? – Ah, j'y suis!*» songea-t-il brusquement: «*Un clair de lune! Un clair de lune d'été!*»

Dans mon cœur dort un clair de lune,

Un beau clair de lune d'été... »

Il eut une seconde de délivrance, de véritable joie.

«Et la petite est sauvée», pensa-t-il. «Il faut qu'elle soit sauvée!

Un beau clair de lune d'été... » (I, 878).

La chanson qui obsède Antoine y joue évidemment le rôle d'un leitmotiv intimement lié à l'action, reflétant les changements survenant dans l'état d'esprit du personnage, dont le portrait y gagne en réalisme par la liaison de l'obsession musicale avec les préoccupations professionnelles du jeune médecin. La récurrence du motif musical y paraît habilement motivée par la recherche des paroles de la chanson qui échappent d'abord à Antoine, jusqu'au moment où il se souvient enfin de la version correcte avec un sentiment «de délivrance, de véritable joie», qui coïncide avec son soulagement à la vue du mieux survenu dans l'état de la petite opérée.

Dans le dernier chapitre de *La Belle Saison*, qui contient la description de la séparation douloureuse d'Antoine et de Rachel, qui ne se reverront plus, les deux amants malheureux échouent dans un restaurant du Havre où une troupe de musiciens ambulants fait irruption, jouant chacun d'un instrument, «violon, guitare, tambourin, castagnettes», chantant «à pleine voix et se démen[ant] comme des diables» (I, 1044), intermède qui sert évidemment de contraste pour faire ressortir la souffrance des deux amants, dont ils est dit qu'après le départ de «ces fous», «il leur sembla que leur mal redoublait» (I, 1044).

Quand Rachel a quitté Le Havre à bord de *la Romania* (I, 1046), Antoine, inconsolable, erre à travers la ville en attendant le départ du train de Paris. Poussé par le désir de revoir le lieu où il a dîné pour la dernière fois avec sa maîtresse, il entre dans la taverne en question, où tout lui paraît changé.

Le jour implacable de la verrière transformait ce lieu de plaisir en un vaste hangar, sordide et glacé; les chaises s'entassaient sur les tables; l'estrade des musiciens – avec ses pupitres renversés, son violoncelle couché dans un cercueil noir, son piano recouvert d'une toile cirée semblable à la dépouille écailleuse d'un pachyderme – flottait parmi cet océan de poussière comme un radeau chargé de cadavres (I, 1049).

Cette vision lugubre (qui n'est pas sans rappeler *Le Radeau de la Méduse* de Géricault) symbolise évidemment l'état d'esprit d'Antoine, désespéré par la perte de son amante.

Réfugié à la gare, Antoine y entend des bribes d'une vieille chanson, ce qui est décrit ainsi:

Contre la porte vitrée de la salle, une vieille, accroupie et dont il voyait se balancer la nuque grisonnante, berçait un enfant et psalmodiait, d'une voix presque jeune mais sans timbre, cette ancienne chanson, éœurante de douceur, que Mademoiselle chantait souvent à Gise, autrefois:

– A la pê-che des mou-les,

Je ne veux plus aller, ma-man...

Ses yeux s'emplirent de larmes. Ne plus rien entendre, ne plus rien voir! (I, 1049-1050).

La réponse affective d'Antoine à l'écoute de la chanson démontre à quel degré son équilibre est ébranlé par la perte de Rachel. Les paroles de la chanson pourraient en plus, peut-être, exprimer la détermination d'Antoine de ne plus tomber amoureux d'une femme afin d'éviter une nouvelle souffrance de ce genre à la séparation.

Au cours d'une soirée d'été (dans *La Belle Saison*), Jacques Thibault surprend Jenny de Fontanin en train de jouer du piano, ce qui est décrit, entre autres, ainsi: «Il approchait toujours. Il cherchait à reconnaître ce que jouait Jenny: la mélodie, comme incertaine, semblait se balancer quelque temps, flotter entre le rire et les larmes, pour s'épanouir enfin dans une région supérieure où la joie et la douleur n'existent plus» (I, 965). La mélodie ainsi caractérisée est celle de la «Troisième Étude de Chopin» (II, 573), qui accompagne l'histoire d'amour de Jacques et de Jenny à la manière d'un leitmotiv.

Dans *La Sorrellina*, la nouvelle écrite par Jacques, on trouve ce reflet transposé de la scène en question:

A l'angle de la villa, une bouffée au visage, le son du piano. Sybil. La baie du salon est ouverte. Que joue-t-elle? Déchirants soupirs, plaintive interrogation qui s'élève dans la douceur du soir. Inflexions humaines, phrase parlée et pourtant insaisissable, à jamais intraduisible en langage clair. Il écoute, il approche, (...) Elle joue. La volute des sons s'enroule à cet instant merveilleux. Sanglot vite étouffé, détresse qui s'allège et plane et demeure suspendue avant de se resoudre miraculeusement dans le silence, comme dans l'espace un vol d'oiseau, fuyant (I, 1179-1180).

La transposition de la mélodie en paroles, dans l'un et l'autre cas, paraît assez frappante et en accord avec les morceaux en question.

Dans une scène de *L'Été 1914*, Jenny, sur la prière de Jacques, se met au piano et joue de nouveau la «Troisième Étude de Chopin» (II, 573). Il est dit alors des deux amoureux:

Il se tenait debout, les bras croisés, dans l'ombre, derrière elle afin qu'elle ne le vît pas. Il fermait nerveusement les yeux, pour refouler ses larmes; et, le cœur brisé de douceur, il écoutait trembler dans le silence ce chant de félicité nostalgique. Aux dernières notes, elle se leva, toute droite, recula, et vint s'appuyer contre lui. (II, 573).

Le morceau de Chopin y a donc pour effet de rapprocher les deux amants, – ce qui n'empêche pas Jacques, comme on le sait, de quitter Jenny par la suite pour réaliser son projet pacifiste aussi héroïque que chimérique.

Pendant le trajet, dans la charrette d'Andrejew, vers le lieu d'où l'avion piloté par Meynestrel doit s'envoler, les «cahots» de «la voiture» et les gémissements des «ressorts», des «arceaux en bois» éveillent «dans la mémoire de Jacques un rythme, une phrase musicale tendre et nostalgique, et que, d'abord, il ne reconnaît pas... L'étude de Chopin! Jenny... Le jardin de Maisons-Laffitte... Le salon de l'avenue de l'Observatoire... Le soir, si proche, si lointain, où, sur sa prière, Jenny s'est mise au piano...» (II, 723).

Ce dernier souvenir flottant de son amour de Jenny ne peut pas retenir le pacifiste décidé sur la voie choisie. Quand l'avion monte, le «grondement du moteur» paraît à Jacques «comme la projection musicale de son exaltation; comme une orchestration symphonique», «un fabuleux hymne triomphal» (II, 730). Puis survient la chute tragique de l'avion, qui mène au terrible martyr de Jacques et, finalement, à sa mort. Le contraste entre les sensations musicales exaltantes du jeune idéaliste et la chute brutale de l'avion est clairement agencé pour faire ressortir le caractère tragique de la péripétie.

La description de la longue agonie de M. Thibault est ponctuée par des citations d'une vieille chanson, qui joue le rôle d'un leitmotiv. Comme dans le cas de la chanson qui obsède Antoine dans *La Belle Saison*, le moribond, au début, ne se rappelle que quelques bribes de la chanson en question, dont le texte complet est reconstitué progressivement au cours de la description (avec l'aide de Mlle de Waize), procédé qui explique la récurrence de la chanson d'une manière plausible, tout en maintenant l'intérêt du lecteur (curieux de connaître la chanson entière).

Monture... petit coursier, comment donc?... (I, 1154).

Il [M. Thibault] se tourna joyeusement vers Antoine, et se mit à fredonner, d'une voix jeune:

– Monture guillerette,
Hop, Jip... petit coursier...
La... la... la... lamourette...
Hop... hop... au rendez-vous!

– «Ah ! je ne sais plus», fit-il, agacé. (I, 1155).

Voilà les deux premières mentions de la chanson en question. Par la suite, le vieillard moribond réussit à recomposer «peu à peu» «le début» de la vieille chanson, à quoi s'ajoute «le refrain», «surgi inopinément des ténèbres»:

Monture guillerette,
Trilby, petit coursier,
Tu sers mon amourette
Micux qu'un beau destrier!
.....
Hop! Hop! Trilby, trotline!
Hop! Vite! Au rendez-vous! (I, 1159).

Dans la scène suivante, le romancier, en faisant chanter la romance à Mlle de Waize sur la demande du moribond, donne la version intégrale de la chanson en fournissant les deux lignes qui manquent à la première strophe et les paroles de la deuxième partie (cf. I, 1160).

Vers la fin de sa terrible agonie, le père Thibault, «d'une voix que ses hurlements [ont] éraillée, (...) chantonn[e] encore une fois ce refrain de son enfance, que Mademoiselle lui avait réappris:

Hop! Hop! Trilby trotline!
Hop! Vite! Au rendez-vous!» (I, 1283).

Le romancier y ajoute ces phrases en guise de commentaire: «Antoine, gêné, évita de lever les yeux. *Au rendez-vous...*, songeait-il. C'est d'un goût déplorable... Qu'est-ce que Jacques doit penser?» (I, 1284). Le «rendez-vous», par une tournure ironique, y signifie évidemment la rencontre avec la mort, qui attend le moribond (sens qui est présent dès le début). L'intérêt puéril, monomane, que M. Thibault montre pour la chanson en question témoigne de sa déchéance mentale sous l'effet de son mal, qui l'a fait retomber en enfance. Les paroles de la romance gaie et charmante contrastent d'une manière frappante avec l'implacable description réaliste de l'horrible agonie du père Thibault, dont l'horreur est rehaussée par ce contraste. Le procédé de mêler une chanson gaie ou frivole à l'horrible spectacle d'une agonie n'est pas entièrement nouveau. On trouve le même procédé dans la description de la mort d'Emma Bovary et dans le récit de l'agonie de Romaine dans *Sœur Philomène* des frères Goncourt.

Quant à la danse, il en est assez souvent question dans l'œuvre de RMG. Ainsi André Mazerelles, dans une scène de *Devenir!*, considère-t-il «le boston» comme le «préliminaire» «le plus complet, le plus troublant» «du jeu d'amour», offrant «un rythme qui s'élançait et retombe, des caresses, des poursuites, des trêves, des palpitations, des étreintes soudaines: tout le spasme!...» (I, 47). Peu après, dans la même scène de *Devenir!*, on relève ces lignes, qui décrivent la danse de deux femmes dans une boîte de nuit et qui illustrent les propos précités de Mazerelles sur la nature du boston:

Leur couple reste le dernier. La musique s'obstine; c'est un match. Léda s'abandonne, mais la petite sauvagesse la tient ferme. Enivrée par le grand espace vide, par tous ces yeux qui la déshabillent, elle s'offre, se reprend, fuit, poursuit, échappe encore; c'est elle qui semble conduire l'orchestre avec les soubresauts de ses reins. Enfin la musique cesse, le couple s'élançait une dernière fois, victorieux, et retombe, exténué, au milieu des applaudissements. (I, 48).

Le caractère érotique de cette description, on le voit, est assez marqué.

La description de la danse (de nouveau un boston) au cours de laquelle Daniel de Fontanin réussit à subjuguier Rinette, dans *La Belle Saison* (cf. I, 856), est empreinte d'un érotisme semblable. La danse y est froidement employée comme un moyen stratégique par le jeune séducteur habile. Terpsichore y sert pour ainsi dire d'entremetteuse. Cela s'applique aussi au cas de Lisbeth Fruhling, qui rencontra son premier amant à la «Tanzschule» (I, 770).

Le film africain, vu par Antoine et Rachel dans *La Belle Saison*, s'achève «par un sauvage tam-tam» qui met en scène deux nègres qui dansent devant une foule de noirs comme des «forcenés», «en un délire cadencé, à la fois guerrier et lascif», mimant «tour à tour l'excitation du combat et les convoitises de l'amour» (I, 999). Là, encore, on le voit, l'élément érotique est bien présent.

Le film africain mentionné est précédé des «actualités» et d'un «film à grand spectacle» (I, 994). La projection se passe en septembre 1910 dans un cinéma

parisien de l'époque avec un orchestre qui accompagne l'action montrée sur l'écran. Les actualités sont représentées par ces lignes, qui fournissent des repères historiques pour la fabulation du roman et annoncent déjà indirectement la Première Guerre mondiale qui se prépare:

AUX GRANDES MANŒUVRES

*M. Fallières en conversation
avec l'attaché militaire allemand*

L'AVENIR DU SERVICE DE RENSEIGNEMENT

*Atterrissage en monoplane de Latham, qui apporte
de précieuses indications au général en chef.
Le Président de la République se fait présenter
le courageux aviateur.*

Le «film à grand spectacle», qualifié d'«idiot» (I, 994) par Antoine, ressemble à un film d'action de nos jours à juger d'après la séquence décrite par le romancier, qui met en scène «une jeune fille à cheval, poursuivie par une trentaine d'Indiens qui galop[ent] à ses trousses comme une meute» (I, 997). Le film africain, qui montre entre autres «des „jeunes filles” peuhls, le torse nu, (...) pil[ant] le grain dans de hauts vases de bois» (I, 998), peut être classé comme une sorte de documentaire ethnologique et géographique.

Agitée par la vue des films (surtout par les images du film africain), Rachel fait à Antoine des confidences sur son passé; son premier amour, son enfant décédé et – surtout – sur ses expériences africaines en compagnie de Hirsch, son amour démoniaque qu'elle va rejoindre à la fin de *La Belle Saison*, dénouement qui est déjà amorcé dans la scène en question par la fascination qu'exerce le film africain sur Rachel, dont le portrait y gagne encore en mystère et en exotisme.