

## VERS UNE SÉMTOTIQUE MAURIACIENNE (suite)

J. de Villette

Roland Barthes, dans une émission radiophonique de "France-Culture" (13.03.1973), soulignait la nouvelle tendance de l'enseignement qui, de nos jours, vise plus à apprendre à lire qu'à écrire; c'est dans cette ligne, pour aider à lire et à mieux lire que viennent s'ajouter ces quelques pages à ma modeste contribution de l'an dernier dans ce même "Journal of Humanities".

Ouvrons aujourd'hui *Thérèse Desqueyroux*, ce roman qui fut couronné comme l'un des douze meilleurs du siècle par un jury présidé en 1950 par un connaisseur en la matière, la célèbre auteur de *Retraite Sentimentale*, *Vagabonde*, *Naissance du Jour*, Madame Colette, au style merveilleux et aux images superbes, qui sut dans l'écrivain Mauriac couronner un grand poète. Le texte de Baudelaire, cité en exergue, suffisait d'ailleurs à nous rendre attentif à la résonance poétique de ce roman, poétique toute baudelairienne, ouvrant sur une secrète symbolique à déchiffrer. *Le Noeud de Vipères* faisait jouer "les rayons et les ombres" pour évoquer joies et tempêtes du coeur d'un homme avare. Dans *Thérèse Desqueyroux*, c'est à un autre registre d'images que fait appel l'auteur pour nous introduire par un étonnant pouvoir de suggestion dans les dédales d'une introspection toute freudienne. La technique de ce roman d'atmosphère est très remarquable et mérite que nous nous y arrêtions quelque peu.

\*

Comme tous les romans de Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* peut se lire comme un chant, modulé à la lisière du réel et de l'imaginaire, à mi-chemin entre l'inconscient et la conscience claire et, de part en part, traversé par la quête désespérée de la communication humaine. Un chant, un enchantement, un interlude de *Carmen*, en mineur. Pierre-Henri Simon, témoignant d'une parfaite connaissance de l'art mauriacien n'écrivait-il pas:

"...Ce qui nous attire, chaque fois que nous ouvrons un nouveau roman de Mauriac, ce qui nous reste dans l'esprit quand nous l'avons lu, ce n'est pas une intrigue ni une galerie de portraits, ce n'est pas toujours un caractère, c'est une nuance d'atmosphère morale intimement fondue à une nuance d'atmosphère physique, c'est un climat rendu par un style, - une réalité spirituelle exprimée par des voies poétiques."<sup>1</sup> Mauriac, lui-même, très conscient de son art le définissait ainsi dans son journal:

"Grâce à un certain don d'atmosphère, j'essaie de rendre sensible, tangible, odorant, l'univers catholique du mal. Ce pécheur dont les théologiens nous donnent une idée abstraite, je l'incarne..."<sup>2</sup>

C'est là une affirmation majeure où s'enracine d'ailleurs l'expérience personnelle de l'auteur:

“A vingt ans, le miroir double de la terre et du ciel réfléchissait notre coeur et nous aidait à le connaître. Nous ne lisions pas directement en nous-mêmes ... le monde était à nos yeux le révélateur de l'homme.”<sup>3</sup>

Agé, Mauriac ajoute:

“Nous n'avons plus besoin maintenant de ce langage chiffré.”<sup>4</sup> Si l'homme mûr et lucide semble condamner comme un péché de jeunesse cette tentation très baudelairienne des “correspondances” du coeur et de la nature, l'artiste, lui, loin de la rejeter, l'accepte sciemment et en enrichit ses romans d'une aura de forte intensité poétique. Comment? Par l'utilisation de ce qu'il est convenu d'appeler des “FIGURES” et des “SIGNES” – connotations ou symboles – manifestation dans le langage, de deux éléments indissociables: le “signifiant”, c'est-à-dire ici le mot, l'écriture et le “signifié”, le concept, l'idée.

Des signes, c'est-à-dire des “supports de l'indicible”, connotations et indices parfois à peine perceptibles livrés, comme tels, par l'écrivain au lecteur pour que celui-ci les interprète, les déchiffre, ponts mystérieux, secrets, personnels, jetés de l'un à l'autre comme autant de liens, de fils d'une trame à tisser, à nouer et renouer tout au long de la chaîne romanesque.

C'est à une telle découverte que nous convie une lecture patiente de *Thérèse Desqueyroux*, lecture où les “signes” et les “figures”, loin d'être des données mécaniques et abstraites, sont au contraire, la traduction d'une expérience concrète et vécue de la réalité. Ainsi peut-être pourrons-nous faire le saut qui nous permettra par le jeu de l'analogie de crever l'écran des masques pour atteindre au monde de l'existence et, par delà une écriture romanesque associant la parole du narrateur et celle de l'héroïne, déchiffrer, dans le personnage de Thérèse Desqueyroux, la parabole mauriacienne de la captivité conjugale.

\*

Très vite, l'importance du thème de LA CHASSE saute aux yeux du lecteur de *Thérèse Desqueyroux*. Thème obsédant et majeur de l'oeuvre, il assume, au travers des structures de l'imaginaire mauriacien une double fonction: celle de *décor* et celle de *symbole*.

Un *décor*: la lande, terre idéale de la chasse à la palombe, nul n'en connaît mieux les secrets que Bernard Desqueyroux, “l'épais” mari de Thérèse, plus attentif à guetter sa proie qu'à vouloir comprendre ce qui, jusqu'à la fin, lui demeure, en effet, incompréhensible: l'insondable mystère de sa femme.

Comme ses métayers, pétris de la même terre que lui – terre de sable – de cendre.

“marécages, lagunes ... couleur de la cendre” (p. 29)

Homme et fils de la lande comme eux,

“ce serait (pour Bernard) la trahir, la quitter un peu plus que (...) de renoncer au patois, aux manières frustes et sauvages.” (p. 32.3).

“Vers Une Semiotique Mauriacienne (suite)”

Davantage: sent-il venir l'automne qu'aussitôt surgit en lui l'éclatement d'une nouvelle vie, la montée d'une nouvelle sève.

Homme “précis” et “méthodique”, obstinément rivé au concret et pour qui finalement, seul, le monde extérieur existe, Bernard sent sourdre au plus profond de lui l'appel irrésistible de ses vieux démons qui se confond avec l'instinct ancestral d'une race chasseresse:

“Les coqs de l'aube éveillaient les métairies. L'angélus de Saint-Clair tintait dans le vent d'est; (...). Alors s'agitait de nouveau le corps de l'homme: il s'habillait vite, en paysan (...). Il filait comme un chien à la cuisine, friand des restes du garde-manger; (...). Le brouillard avait l'odeur de l'automne. C'était l'heure où Bernard ne souffrait plus, où il sentait de nouveau en lui sa jeunesse toute-puissante. Bientôt passeraient les palombes: il fallait s'occuper des appeaux, leur crever les yeux.” (p. 76.7).

L'amoureux opiniâtre du concret – et rien que du concret – sourit étonné à cette métamorphose de son être. Diane, la déesse chasseresse n'aurait pas connu plus d'enthousiasme, plus de fierté ni de sûreté de soi. La vie de Bernard, c'est l'affût du gibier mais loin de s'y livrer avec l'élégance de la déesse, il y fait plutôt figure de demi-faune mal léché qui ne sait, dans ses rapports conjugaux, que se jeter cruellement sur sa proie (cf. p. 46.7)

Dans ce décor de lande et de chasse d'automne se déploie souverainement l'art du romancier. C'est que le “décor” de *Thérèse Desqueyroux* n'est pas seulement *décor*, mais tout autant *signe*. Où trouver paysage plus adéquat que cette stylisation dramatique de la nudité stérile des sables landais pour peindre l'un des plus rudes “déserts de l'amour”. Sous la plume de l'écrivain et par la *richesse métaphorique* qui lui est propre, la lande ne cesse pourtant de lui ouvrir un immense réservoir d'images où il puise à pleines mains. C'est à un continuel transfert de sens, “transposition” (méta-phore), que nous convie le jeu analogique de Mauriac qui assimile Thérèse, triste épouse d'un mûle, à un pauvre gibier humain.

Tout se passe comme si Bernard “transférait”, fût-ce inconsciemment, son instinct possessif de vieux chasseur landais à cette autre possession qui, à la différence de la première, n'offre aucune résistance apparente: sa femme. Dans sa conscience plus ou moins claire, un gibier se juxtapose à un autre gibier sans que son trop robuste bon sens n'y retrouve rien à redire: quoi de plus normal, de plus “logique”? Pour ce chasseur acharné “tout entier à sa proie attaché”, cette proie change seulement de sens en revêtant d'autres traits: ceux de Thérèse. Deux pistes parallèles s'offrent à lui, bientôt confondues dans une même vision de captivité.

Quant à Mauriac, “chasseur” lui aussi, mais de *signes* et de métaphores, son génie poétique, sans cesse aux aguets, lui permet de nouer une étroite complicité avec le jeu inconscient de son personnage.

Très consciente de la part de l'artiste, cette complicité se manifeste d'abord avec éclat dans l'image combien significative de ces palombes, jetées à demi-mortes par Bernard sur la table de la salle à manger d'Argelouse:

“Bernard, au fond de la cuisine sombre, enlevait ses bottes, racontait en patois les prises

de la journée. Les palombes captives se débattaient, gonflaient le sac jeté sur la table; Bernard mangeait lentement, tout à la joie de l'appétit reconquis – comptait avec amour les gouttes de "Fowler": "C'est 'la santé'," répétait-il." (p. 95)

Transparent ici est le *signe* de la CAPTIVITE conjugale envisagée du point de vue de l'épouse et nul besoin pour Mauriac d'explicitier davantage ce que le lecteur a compris dans ce clin d'oeil d'écrivain – clin d'oeil dont Georges Franju, dans son film, a tiré le meilleur parti en nous rendant, l'instant d'un éclair, cette sorte d'équation tragique que mesure le regard intérieur et atterré de Thérèse, cette palombe à visage humain. Sensation de captivité rendue plus explicite encore dans les lignes qui suivent, précisée par ces *signes* non équivoques de l'incommunicable:

"Un grand feu brûlait et, au dessert, il (Bernard) n'avait qu'à tourner son fauteuil pour tendre à la flamme ses pieds chaussés de feutre. Ses yeux se fermaient sur "la Petite Gironde". Parfois il ronflait, mais aussi, souvent, je ne l'entendais même pas respirer." (p. 95).

Autant de signes physiques, gestuels, qui soulignent le caractère fruste de Bernard et, ce faisant, creusent davantage, aux yeux du lecteur, le fossé d'indifférence qui sépare les deux époux. Comment d'ailleurs la palombe, ligotée dans le sac et gibier privilégié de Bernard, pourrait – elle *signifier* autre chose pour Mauriac – et pour nous – que cette lente agonie de l'amour conjugal, quand nous voyons Thérèse, lors de ses promenades avec Anne de la Trave, clamer ouvertement sa haine à l'égard de cette chasse cruelle?

"En septembre, elles pouvaient sortir après la collation et pénétrer dans le pays de la soif: pas le moindre filet d'eau à Argelouse; (...). Une de ces cabanes, qui servent en octobre aux chasseurs de palombes, les accueillait comme naguère le salon obscur. Rien à se dire; aucune parole: les minutes fuyaient de ces longues haltes innocentes sans que les jeunes filles songeassent plus à bouger que ne bouge le chasseur lorsqu'à l'approche d'un vol, il fait le signe du silence. (...) Anne, la première, s'étirait – impatiente de tuer des alouettes au crépuscule; Thérèse (...) haïssait ce jeu, (...) se bouchait les oreilles; un cri ivre s'interrompait dans le bleu, (...). (p. 35.36)

Si la recluse d'Argelouse a peine à réprimer un cri devant ce rite sanglant infligé à d'innocentes palombes, ce cri même, que de fois ne lui a-t-il pas noué la gorge lorsque, pauvre palombe humaine oubliée au coin d'un obscur salon de province, elle devait se plier non plus aux rites d'un impitoyable chasseur mais à ceux de cet autre monstre: la famille! Du reste, ce *signe* de la palombe agonisante ne constitue en réalité, dans cette thématique de la chasse, que le maillon, central sans doute, d'une chaîne plus vaste: fidèle à son procédé de variation, le romancier ne nous présente ici qu'un échantillon de son singulier bestiaire. Notons d'ailleurs à ce sujet que Mauriac, loin du sillage d'un Ronsard exaltant sur le mode végétal les attributs féminins, suivrait plutôt, dans notre roman, la démarche inverse, celle de Zola par exemple ou même parfois celle de Baudelaire ("Le Serpent qui danse") qui consiste à déshumaniser la personne humaine. Est-il en effet bestiaire moins "féministe" que celui de Thérèse

“Vers Une Semiotique Mauriacienne (suite)”

Desqueyroux? Au lecteur d'en juger. Voici d'abord, par le biais d'une comparaison saisissante, le sinistre spectacle offert par Thérèse aux obsèques de tante Clara:

“Un pilier la rendait invisible à l'assistance; en face d'elle, il n'y avait rien que le chœur. Cernée de toutes parts: la foule derrière, Bernard à droite, Madame de la Trave à gauche, et cela seulement lui est ouvert, comme l'arène au *taureau* qui sort de la nuit: cet espace vide, où, entre deux enfants, un homme déguisé est debout, chuchotant, les bras un peu écartés.” (p. 141.2)

Si l'heure de l'estocade n'a pas encore sonné pour la victime, du moins se sent-elle déjà à la merci des banderilles sournoises de la société et de la famille. Thérèse mérite-t-elle même, aux yeux de Bernard, pareille assimilation? Il est permis d'en douter si l'on en juge d'après cette décision prise à regret par un époux au seuil du dénouement conjugal:

“Bernard la lâcherait dans le monde, comme autrefois dans la lande cette laie qu'il n'avait pas su apprivoiser.” (p. 169).

Mieux qu'un long développement, cette comparaison renforce en nous, s'il en était besoin, l'idée que nous nous faisons de Bernard, fidèle jusqu'à la fin à sa triste image. Mais c'est sans doute par la récurrence quasi obsédante de métaphores cygénétiqes que Mauriac parvient le mieux à suggérer la détresse de son héroïne. Chassée, certes elle l'est, mais plus encore encerclée sans trêve par autrui – ou se croyant telle. Ainsi voyons-nous le roman constellé de métaphores qui sont autant d'instantanés de l'âme de Thérèse, de son moi tragique et inquiet. Il suffit par exemple de la suivre pas à pas, tout au long de son interminable retour à Argelouse, pour constater que ce retour pathétique, ce double voyage, qui se situe à la fois dans l'espace – la lande du Bazadais – et dans le temps intérieur de Thérèse, prend, du début jusqu'à la fin, l'allure d'une sinistre chasse à courre:

“Cette odeur de cuir moisi des anciennes voitures, Thérèse l'aime... Elle se console d'avoir oublié ses cigarettes, détestant de fumer dans le noir. (...) Elle enlève son chapeau, appuie contre le cuir odorant sa petite tête blême et ballottée, livre son corps aux cahots. Elle avait vécu, jusqu'à ce soir, d'être *traquée*; maintenant que la voilà sauvée, elle mesure son épuisement.” (p. 18).

“*Traquée*”, toujours traquée par la malveillance d'autrui mais plus encore peut-être, dans son délire de la persécution, par elle-même, par une conscience morbide en proie à l'obsession permanente. Oui, tel est le sombre destin de cette sœur moderne de Phèdre. À peine vient-elle d'entendre le verdict retenu contre elle: “non-lieu”, qu'elle “plonge” aussitôt dans son avenir, celui des retrouvailles – et quelles retrouvailles! – avec Bernard, en attendant de revenir bientôt à la surface de son passé tout proche, vécu juste avant sa libération:

Quelles seront les premières paroles de Bernard dont le faux témoignage l'a sauvée? Sans

doute ne posera-t-il aucune question, ce soir... mais demain? Thérèse ferme les yeux, les rouvre et, comme les chevaux vont au pas, s'efforce de reconnaître cette montée. Ah! ne rien prévoir. Ce sera peut-être plus simple qu'elle n'imagine. Ne rien prévoir. Dormir... Pourquoi n'est-elle plus dans la calèche? Cet homme derrière un tapis vert: le juge d'instruction... encore lui... Il sait bien que l'affaire est arrangée. (...) "Rappelez vos souvenirs, madame. Dans la poche intérieure de cette vieille pélerine - celle dont vous n'usez plus qu'en octobre, pour

LA CHASSE A LA PALOMBE,

n'avez-vous rien oublié, rien dissimulé?" (...) Sans perdre son GIBIER des yeux, le juge dépose sur la table un paquet minuscule, cacheté de rouge. (p. 19).

Ainsi, au point d'intersection des différents *temps* de Thérèse - passé, présent, futur - vécus par un Moi somnambulique, perce la métaphore tragique qui assimile l'héroïne à une pauvre proie humaine. De même, à relire les dernières pages du roman précédant la délivrance de la recluse, nous la voyons semblable à elle-même, conforme

"à l'image de ce pays aride et où rien n'est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers nomades" (p. 124).

Un accord profond, une "correspondance" parfaite s'établissent dans cette ultime évocation de la protagoniste, prise pour ainsi dire "dans sa motte", confondu avec un paysage dont elle se sent étroitement solidaire:

"Elle n'aurait osé franchir aucun seuil; elle sortait de chez elle par une porte dérobée, évitait les maisons; un cahot lointain de charrette suffisait pour qu'elle se jetât dans un chemin de traverse. Elle marchait vite, avec un coeur angoissé de *gibier*, se couchait dans la brande pour attendre que fût passée une bicyclette." (p. 144.5).

Mais plus *significatif* encore, l'instant suprême, celui où l'héroïne, prisonnière de son mari malade, entend résonner autour d'elle, telle une biche aux abois, l'hallali de ce monstre aux mille visages: la famille:

"Thérèse était demeurée seule à Argelouse; mais quelle que fût sa solitude, elle percevait autour d'elle une immense rumeur; *bête tapie* qui entend se rapprocher la meute;<sup>5</sup> accablée comme après une course forcenée - comme si, tout près du but, la main tendue déjà, elle avait été soudain précipitée à terre, les jambes rompues." (p. 117).

Une chasse donc, un encerclement et, par le fait même, un EMPRISONNEMENT. Déjà, toutes ces variations successives qui faisaient de Thérèse la proie de Bernard, offerte en holocauste sur l'autel de l'égoïsme familial, orientaient le lecteur dans la même direction. Leur but, leur *sens* étaient un but, un sens unique. Dans un tel contexte, "signes" et "figures" avaient la même connotation, évoquaient le même univers: celui de la possession déshumanisante, avec ses relents de cruauté et son avant-goût de sang, de mort. La thématique de la prison ne marque, quant à elle, qu'un aboutissement, si l'on peut dire "logique", du processus enclenché par Bernard:

pourchasser quelqu'un, l'encercler, soit, mais à quelle fin? L'emprisonnement tout à la fois physique et moral de Thérèse sera la réponse à cette question. Une prison aux mille facettes, tant il est vrai qu'une fois encore – et sur le mode désormais habituel de la variation – l'imaginaire mauriacien se plie, comme d'instinct, au double procédé rhétorique de la figure et du signe.

Rien d'étonnant d'ailleurs que resurgisse ici avec le même bonheur, avec la même justesse de touche, le vieux démon métaphorique de Mauriac. D'entrée de jeu, nous sommes prévenus: voulons-nous tenter de corner le “monstre” ou même l'approcher, force nous est d'être prudents, de suivre pas à pas l'écrivain:

“(…) que de fois (note-t-il dans sa préface, feignant de s'adresser à Thérèse) ai-je admiré, sur ton front vaste et beau, ta main un peu trop grande! que de fois à travers les *barreaux* vivants d'une famille, t'ai-je vue tourner en rond, à pas de *louve*; et de ton oeil méchant et triste, tu me dévisageais.” (p. 6).

En réalité, c'est une double métaphore qu'utilise ici le romancier: celle de la prison, bien sûr – les barreaux – mais aussi, apparition liminaire du féroce bestiaire de *Thérèse Desqueyroux*, celle de l'animal capturé: la “louve”. Métaphores du reste complémentaires et convergentes dans la mesure où, nous l'avons dit, cette thématique de la capture conduit, inéluctablement, à celle de l'emprisonnement. Unique occurrence, simple “hapax”, cette métaphore des “barreaux” ou obsession d'écrivain? Qu'on en juge par cette définition sans complaisance de la famille, formulée plus loin dans le roman, avec un arrière-goût gidien d'amertume et d'horreur, (le célèbre: “famille, je vous hais!” des *Nourritures terrestres*):

“Thérèse laissa éteindre sa cigarette; l'oeil fixe, elle regardait cette cage aux *barreaux* innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux, où, immobile, accroupie, le menton aux genoux, les bras entourant ses jambes, elle attendrait de mourir.” (p. 58.9).

Qui ne saisit ici la ressemblance frappante d'un passage à l'autre? Dans le second nous est précisée, en quelque sorte, la demeure de la victime – la “cage” – cependant que le regard blanc de Thérèse, son “*oeil fixe*.. de nocturne se substitue à celui de la “*louve*”, à l' “*oeil méchant et triste*”. Une cage, la famille? Certes, comme l'était déjà cette union de prison contractée avec Bernard

“le jour étouffant des noces, dans l'étroite église de Saint-Clair où le caquetage des dames couvrait l'harmonium à bout de souffle et où leurs odeurs triomphaient de l'encens” (p. 43).

Oui,

“ce fut ce jour-là que Thérèse se sentit perdue, elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait”. (p. 43).

Mais là ne s'arrête pas le calvaire de Thérèse dont la plainte et les tourments, traversant les siècles, rejoignent une fois encore ceux de Phèdre: "Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire." (Phèdre, v. 161).

Mais, pour oppressante que soit cette prison morale que constituent pour Thérèse son mariage avec Bernard et son alliance avec sa famille, il en est une plus cruelle encore, parce que plus sournoise et plus implacable: la prison du monde extérieur. De refuge dans la nature, pas question pour l'héroïne de Mauriac, plus proche en cela de Baudelaire que des Romantiques. Qu'est-ce en effet pour elle qu'Argelouse sinon le lieu princier du spleen, un de ces lieux où souffle, où suinte l'ennui? Un enfer, ce paysage baudelairien<sup>6</sup> qui distille, à qui veut bien s'en imprégner, sa dose régulière et obstinée d'interminable angoisse:

"Jusqu'à la fin de décembre (chuchote Thérèse) il fallut vivre dans ces ténèbres. Comme si ce n'eût pas été assez des pins innombrables, la pluie ininterrompue multipliait autour de la sombre maison ses millions de *barreaux* mouvants." (p. 104).

Et voici ce nocturne d'octobre, sorte de "chant d'automne" mauriacien, marqué d'une "synesthésie" toute baudelairienne:

"La dernière nuit d'octobre, un vent furieux (...) tourmenta longuement les cimes, (...). Enfin la pluie sur les tuiles, (...). Elle (Thérèse) se lève, pieds nus; ouvre la fenêtre; les ténèbres ne sont pas froides;<sup>7</sup> mais comment imaginer qu'il puisse un jour ne plus pleuvoir? Il pleuvra jusqu'à la fin du monde." (p. 145, 148, 150).

Sombre prison qu'Argelouse, prison morale qui n'a d'égal que son double: la prison physique de son paysage, d'un cadre qui étouffe sa victime. Prison pour ainsi dire fermée à double tour sur l'héroïne, réduite à "tourner en rond", tel un fauve, dans sa cellule de condamnée: sa chambre. Mais voici le degré supérieur de cet univers carcéral. Baudelaire ici n'est plus au rendez-vous de l'imaginaire mauriacien mais Pascal, dont la métaphore célèbre du "cachot"<sup>8</sup> a pu inspirer l'auteur de *Thérèse Desqueyroux*. Encore faut-il marquer la différence, sensible, entre les deux écrivains. Chez Mauriac, nul souci de transmettre à son lecteur le vertige cosmique de Pascal! Nulle tentative non plus de généralisation. Tout au contraire: le désir d'explorer le cœur humain et, singulièrement ici, la prison humaine dans ses moindres replis, dans sa dimension la plus individuelle, la plus personnelle. Paris est la capitale du cauchemar conjugal pour Thérèse qui

"souhaitait de rentrer à Saint-Clair comme une déportée qui s'ennuie dans un *cachot* provisoire est curieuse de connaître l'île où doit se consumer ce qui lui reste de vie" (p. 48).

Ainsi le mariage, vécu comme "déportation", n'annonce-t-il dans cette comparaison qu'un avenir à peine plus lumineux: au "cachot" succédera "l'île", à l'ombre la pénombre conjugale et, finalement, à la prison une autre prison. Du moins Thérèse veut-elle encore céder à la douce tentation du rêve avant de connaître le cruel et amer



“Vers Une Semiotique Mauricienne (suite)”

réveil de la réalité. Ainsi espère-t-elle, l'espace d'un éclair, secouer ses lourdes chaînes:

“Elle ne le haïssait pas; mais quel désir d'être seule pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit où elle souffrait! Simplement qu'il ne soit plus là; qu'elle puisse ne pas se forcer à manger, à sourire; qu'elle n'ait plus ce souci de composer son visage, d'éteindre son regard; que son esprit se fixe librement sur ce désespoir mystérieux: une créature s'évade hors de l'île déserte où tu imaginais qu'elle vivrait près de toi jusqu'à la fin; elle franchit l'abîme qui te sépare des autres, les rejoint – change de planète enfin... mais non: quel être a jamais changé de planète?”

Comparaisons ou, comme dans le cas présent, métaphores surgissent au détour d'une variation imprévue pour suggérer le même univers: celui de la prison conjugale. Pas seulement conjugale d'ailleurs à en juger par ces réflexions de Jean Azévêdo formulées métaphoriquement à Thérèse:

“Regardez (...) cette immense et uniforme surface de gel où toutes les âmes ici sont prises; parfois une crevasse découvre l'eau noire: quelqu'un s'est débattu, a disparu; la croûte se reforme... car chacun, ici comme ailleurs, naît avec sa loi propre; ici comme ailleurs chaque destinée est particulière; et pourtant, il faut se soumettre à ce morne destin commun...” (p. 93).

La prison de deux cœurs ne serait donc qu'un microcosme, simple reflet d'une prison plus vaste, collective, sorte de monstrueux macrocosme où chacun épie et s'épie sans trêve. Son nom: la famille. C'est elle qui dicte sa loi d'airain non seulement à Thérèse mais à son amie, Anne de la Trave. Car en vérité la réclusion concerne, fût-ce partiellement, cette dernière, réduite elle aussi à se mouvoir dans un espace clos tout proche de l'espace carcéral. Témoin, l'extérieur de la maison des la Trave à Saint-Clair:

“Du côté de la grand-place les volets en sont toujours clos; mais, à gauche, une grille livre aux regards le jardin embrasé d'héliotropes, de géraniums, de pétunias.” (p. 63).

L'intérieur est-il plus rassurant? Au lecteur d'en décider:

“Entre le couple la Trave embusqué au fond d'un petit salon ténébreux, au rez-de-chaussée, et Anne errant dans ce jardin d'où il lui était interdit de sortir, Thérèse allait et venait, confidente, complice.” (p. 63.4).

Témoin encore cette évocation d'Anne, soeur de captivité de Thérèse pourchassée comme elle, partageant avec elle un véritable régime de liberté surveillée:

“... elle écrase des fleurs qu'elle ne voit pas, longe les grilles à pas de biche, cherchant une issue.” (p. 65).

A travers cette variation de “la grille” évocatrice, comme toutes les autres, du même

univers carcéral, variation elle-même renforcée par une métaphore cynégétique – “à pas de biche” – qui souligne les liens cruellement fraternels unissant deux êtres traqués (souvenons-nous de la préface du roman décrivant Thérèse tournant en rond, “à pas de louve”!), nous est livrée, en réalité, non pas tant une métaphore carcérale qu’un des “signes”, un des maillons de cette longue chaîne d’indices et de symboles qui ponctuent la lecture de *Thérèse Desqueyroux* et en constituent la clé.

\*

Que des “signes” divers – visuels, olfactifs, gestuels, auditifs – peuplent notre roman n’est pas fait pour surprendre un lecteur de Mauriac. Expression en langage “codé” de l’inexprimable, de l’indice romanesque, ils constituent autant d’appels lancés à notre sagacité, à notre perspicacité. “Codés”, ils demandent à être “décodés”, déchiffrés, interprétés. Reste à connaître ce “code” qui les régit, le sens profond du “message” qu’ils nous tendent. En réalité, c’est toujours le même sens, toujours le même message, car tous connotent, suggèrent le même univers, le même monde irrémédiablement clos de la prison humaine. De tous ces signes, *les signes visuels* sont peut-être les plus immédiatement perceptibles au lecteur de *Thérèse Desqueyroux*. Notons d’abord que, dans le roman, tout se passe comme si l’héroïne quittait un monde clos pour en retrouver, presque instantanément, un autre, réplique exacte du premier. Telles sont du moins, à l’état latent, les indications – les indices – proposées à notre lecture. Un monde clos? De véritables prisons, devrait-on dire, en raison du contexte et de l’atmosphère de l’oeuvre, des prisons successives, habitées ou seulement traversées par Thérèse. Voici la première:

“L’avocat ouvrit une porte. Thérèse Desqueyroux, dans ce couloir dérobé du palais de justice, sentit sur sa face la brume, et, profondément, l’aspira. (...) L’avocat cria: “Non-lieu”, et, se retournant vers Thérèse: “Vous pouvez sortir: il n’y a personne.” (p. 7).

Sortir, oui, mais pour aller où? Les portes du tribunal à peine refermées, voici que s’ouvrent devant l’acquittée celles d’une autre prison: cette calèche qui, de la modeste sous-préfecture de B., conduira Thérèse à la gare de Nizan. Un autre lieu clos, sorte de prison lui aussi, l’y attend:

“...ce petit train qui s’arrête indéfiniment à chaque gare.” (p. 19).

Voici justement Saint-Clair où elle descendra:

“(...) jusqu’à Argelouse, dix kilomètres à parcourir en carriole (telle est la route qu’aucune auto n’oserait s’y engager la nuit). Le destin, à toutes les étapes, peut encore surgir, la délivrer.”

Vaine supputation: ce même destin, décidément tenace, obstiné, ne cesse de faire peser sur elle sa terrible chape de plomb. D’ailleurs, voici Argelouse, terme monstrueux mais “logique” de cet itinéraire, si l’on peut dire carcéral. Argelouse et son salon provincial, autre prison pour Thérèse avant qu’elle en connaisse l’ultime, la plus hideuse: sa chambre. Au strict point de vue de la narration des faits et de leur déroulement

chronologique, dans des lieux et un espace bien déterminés, le “temps” de Thérèse est déjà un temps de l’emprisonnement successif. Mais plus profondément encore, ce temps, dans lequel interfèrent sans cesse, avec la fulgurance de l’éclair, passé, présent et futur, ce temps intérieur auquel, en définitive, Thérèse ne peut, ou ne veut? jamais échapper, se révèle, pour cette raison même, un temps fondamentalement carcéral. Mais voici le miracle: dans ce paysage qui l’entoure se lèvent – du moins le croit-elle – des signes indubitables d’une précaire liberté. Mirage. Illusion. Si l’empoisonneuse dessille ses yeux d’éternelle captive c’est seulement pour découvrir la prison du monde extérieur:

“Au bout du fossé, les lanternes d’une calèche, dont la capote était baissée, éclairaient deux croupes maigres de chevaux. Au-delà se dressait à gauche et à droite de la route, une *muraille* sombre de forêt. D’un talus à l’autre, les cimes des premiers pins se rejoignaient et, sous cet arc, s’enfonçait la route mystérieuse. Le ciel au-dessus d’elle, se frayait un lit encombré de branches.” (p. 11).

Une vraie “muraille”, cette lande, peuplée de pins hostiles. Plus qu’une muraille: une véritable armée, lancée – du moins le pense Thérèse – à l’assaut de la sombre maison d’Argelouse:

“Thérèse demeurait debout devant la fenêtre; elle voyait un peu de *gravier blanc*, sentait les *chrysanthèmes* qu’un grillage défend contre les troupeaux. Au-delà, une *masse noire* de chênes cachait les pins; mais leur odeur résineuse emplissait la nuit; parcs à *l’armée ennemie*, invisible mais toute proche, Thérèse savait qu’ils *cernaient* la maison. Ces gardiens, dont elle écoute la plainte sourde, la verraient languir au long des hivers, haletier durant les jours torrides; ils seraient les témoins de cet étouffement lent.” (p. 130).

A travers un vocabulaire militaire précis, “*muraille*”, “*armée ennemie*”, “*cernaient*”, c’est en réalité un arrêt de mort que signe – et que signifie – pour Thérèse le paysage d’Argelouse. Du moins l’entend-elle ainsi, interpellée qu’elle est, par des signes, sollicitée par des appels funèbres: ces “*chrysanthèmes*” et surtout ce “*gravier blanc*” associé à la “*masse noire*” des chênes, exemples significatifs de l’art mauriacien, du goût inné de l’écrivain pour la qualification antithétique qui, dans le cas présent, connote le même univers de mort. Car chez Mauriac *l’antithèse* n’a rien à envier, comme “figure”, à la métaphore. Non moins importante que cette dernière, elle pourrait même sans doute détenir l’ultime clé du roman. Davantage: s’il est vrai que le mythe, par certains aspects, est l’expression dans l’art, au sens le plus large du terme, d’une lutte, d’un combat entre les forces de vie et les forces de mort, entre les puissances de l’ombre et celles de la lumière, ne peut-on pas dès lors parler, grâce au génie antithétique de Mauriac, d’une certaine *mythologie* de *Thérèse Desqueyroux*? Mythologie secrète, certes, inscrite en filigrane dans un décor peuplé de signes visuels contrastés, à l’image de ce dédoublement, de cette surimpression qu’opère la conscience rêveuse de l’héroïne:

“Naguère, à l’époque des grandes vacances ou de la rentrée des classes, Thérèse Larroque

et Anne de la Trave se faisaient une joie de cette halte à la gare de Nizan. Elles mangeaient à l'auberge (...) puis allaient, se tenant par la taille, sur cette route si ténébreuse ce soir; mais Thérèse ne la voit, en ces années finies, que blanche de lune." (p. 23).

Cohabitation précaire de deux états opposés dans leur nature même – présent: "ténébreuse" et passé: "blanche" – aussi opposés que peuvent l'être, dans la conscience égarée de Thérèse, la réalité et le rêve, vécus tour à tour comme cauchemar ou comme délivrance. Même vision antithétique dans ce passage, fortement marqué, comme tant d'autres, par ce péché, au demeurant très mauriacien, de la "ruminantion" mentale, qui fait s'entrecroiser, se télescoper dans le moi de l'héroïne, ses différents temps intérieurs – passé, présent et futur – :

"Du fond d'un compartiment obscur, Thérèse regarde ces jours purs de sa vie – purs mais éclairés d'un frêle bonheur imprécis; et cette trouble lueur de joie, elle ne savait pas alors que ce devait être son unique part en ce monde. Rien ne l'avertissait que tout son lot tenait dans un salon ténébreux, au centre de l'été implacable (...)" (p. 34).

Les *signes olfactifs*, quant à eux, évoqués le plus souvent sous cette forme d'antithèses vigoureuses, traduction du "couple": prison – air libre, ponctuent sans relâche narration ou monologues intérieurs. Mais plus question désormais de prison: ces signes, ces indices nous livrent tout au contraire l'envers du décor. A l'air raréfié de la prison, des différentes prisons traversées successivement par Thérèse, se substituent, grâce à la complicité bienveillante de la nature, les bouffées d'air pur de la délivrance. Plus question également ici de signes olfactifs en quelque sorte "négatifs", témoins d'un malaise d'autant plus profond chez l'héroïne qu'ils annoncent le pire, sa lente disparition du monde des vivants ("*Thérèse (...) sentait les chrysanthèmes*" (p. 130), mais bien plutôt de signes "positifs", expression voilée mais non moins évidente d'une liberté recouvrée, d'une soif de vie étanchée. Ainsi s'explique chez Thérèse Desqueyroux, dès les premières lignes du roman, – nous l'avons vu – cette aspiration presque goulue de la brume vespérale, "signe" chez elle d'une authentique renaissance. Une manière pour elle, enfin libérée, d'exprimer ses retrouvailles avec la vie, de célébrer de nouvelles noces avec le monde extérieur:

"L'odeur de fournil et de brouillard n'était plus seulement pour elle l'odeur du soir dans une petite ville: elle y retrouvait le parfum de la vie qui lui était rendue enfin; elle fermait les yeux au souffle de la terre endormie, herbeuse et mouillée; s'efforçait de ne pas entendre les propos du petit homme aux jambes courtes arquées qui, pas une fois, ne se retourna vers sa fille; (...)" (p. 9).

Et voici, variation fugitive des impressions premières éprouvées par Thérèse à sa sortie du tribunal, cette notation lapidaire du romancier:

"Elle aspira de nouveau la nuit pluvieuse, comme un être menacé d'étouffement; (...)" (p. 11).

Plus que la joie de la simple délivrance, c'est une joie biologique, “élémentaire”, au sens propre du terme, que semble savourer Thérèse dans cet accord profond de son être avec le monde qui l'entoure. Dès lors, ne nous étonnons pas du prodigieux pouvoir attribué à l'odorat dans un tel contexte romanesque. Révélateurs du Moi profond de Thérèse, fût-ce comme témoins muets et impuissants de son inlassable quête de liberté, les signes olfactifs connotent, grâce à la transparence du langage mauriacien, toute la passion, contenue, toute la soif, refrénée, de vivre qui habite le personnage. Et soulignons une fois encore, dans ce culte frénétique de l'odeur, sinon l'influence, du moins l'étroite parenté qui unit Mauriac à Baudelaire.

Peut-être d'ailleurs est-ce cette joie mais aussi ce besoin quasi animal de humer l'air, la pluie, le vent, d'entrer par toutes les fibres de son être en contact avec l'immense orchestre du monde, peut-être est-ce cette joie, cette jubilation et ce besoin de vibrer intensément au chant de la terre profonde, cette faculté, toute mauriacienne, d'être poreux au monde extérieur, qui expliquent tant d'attitudes, tant de gestes “significatifs” chez Bernard comme chez Thérèse Desqueyroux. S'il est vrai en effet que la “maison” représente trop souvent chez Mauriac le lieu privilégié de fermentation des passions - il suffit par exemple de penser à cette haine mutuelle du vicil avocat du *Noeud de vipères* et de ses enfants, qui secoue le toit de Calèse -, lieu de suffocation à la fois physique et morale pour ceux qui doivent y vivre, il n'en va pas de même, on s'en doute, pour son contraire: la nature. Ici, nul danger d'asphyxie, non seulement physique, mais, péril plus redoutable, mentale. Nul risque d'étiollement pour le moi du personnage immergé, par simple contact, au sein de la Terre-mère. Au resserrement physique de la “maison” mauriacienne comme à sa capacité de concentration des passions répond ici, dans un mouvement contrasté, l'invitation de la nature à une dilatation de l'être. Qui, du reste, pourrait reprocher à Thérèse à travers ses regards furtifs et avides lancés au monde extérieur, ce qui n'est pour elle qu'une cure, trop passagère d'air mental? En tout cas un tel souci explique, à n'en pas douter, le retour obsédant des mêmes gestes, apparemment très familiers mais en réalité si lourds de sens, qui scandent la grise existence de Thérèse comme autant de *signes* tout à la fois révélateurs d'une paralysie momentanée de l'être et de sa volonté tenace d'y échapper. Ainsi, trouve-t-elle clos volets et fenêtres dans sa sinistre demeure qu'aussitôt la recluse, menacée d'étouffement, éprouve un besoin vital de les ouvrir tout grands:

“Thérèse murmure: “Argelouse... jusqu'à la mort...” Elle s'approcha de la fenêtre, l'ouvrit.” (p. 128).

Et plus loin:

“Au salon, Thérèse était assise dans le noir. (...) Elle se leva, ouvrit la fenêtre, sentit le froid de l'aube. Pourquoi ne pas fuir? Cette fenêtre seulement à enjamber. La poursuivraient-ils? La livreraient-ils de nouveau à la justice? C'était une chance à courir. Tout, plutôt que cette agonie interminable. Déjà Thérèse traîne un fautoeil, l'appuie à la croisée.” (p. 135.6).

Au-delà du geste en soi quotidien et banal qu'elle représente, cette fenêtre ouverte

sur le monde extérieur laisse entrevoir un appel: l'espoir et peut-être la promesse d'une aube meilleure. Un signe, un besoin radical et, pour ainsi dire, *existentiel*, donnant la mesure d'un tel destin:

"Thérèse se lève, (...) passe enfin dans sa chambre, emplit d'eau le verre, rompt le cachet de cire, hésite entre les trois boîtes de poison. La fenêtre était ouverte; les coqs semblaient déchirer le brouillard dont les pins retenaient entre leurs branches des lambeaux diaphanes. Campagne trempée d'aurore. Comment renoncer à tant de lumière?" (p. 139).

Prise de vertige devant le chant séducteur de la terre, victime d'elle ne sait quelle tentation – mourir ou survivre –, Thérèse, une fois encore, entend sourdre en elle l'irrésistible appel de la liberté. Mais déjà, rappelons-nous, alors qu'elle était seulement jeune mariée, se considérant à demi-recluse dans sa chambre nuptiale, elle cédait, sinistre présage, à cet irrésistible besoin d'hygiène mentale:

"Ce dernier soir avant le retour au pays, ils se couchèrent dès neuf heures. Thérèse avala un cachet, mais elle attendait trop le sommeil pour qu'il vînt, (...) penchée sur le gouffre de pierre qu'un seul tombereau, à cette heure avant l'aube, faisait retentir. (p. 59 et 61).

Longue, trop longue à venir sera l'heure de la délivrance et pourtant c'est elle qui retentira, une première fois d'abord, aux confins imprécis du réel et du rêve, dans le Moi halluciné du personnage:

"Elle n'avait plus peur d'Argelouse; il lui semblait que les pins s'écartaient, ouvraient leurs rangs, lui faisaient signe de prendre le large." (p. 168).

Vision? sans doute, mais qui a le mérite, en anticipant sur son destin, de laisser entrevoir à Thérèse, dans l'euphorie trompeuse de ce qu'elle considère comme un "signe", l'espoir d'un avenir plus prometteur. C'est dans ce sens et par un contraste saisissant avec le paysage landais du début du roman que l'on peut voir ici un changement complet dans la vie du personnage: à l'hostilité des pins, "muraille sombre" des premières pages, succède, de leur part, une capacité d'accueil inattendue, à l'espace clos et quasi carcéral se substitue un espace ouvert, presque illimité. C'est dans ce sens aussi qu'il faut interpréter le message muet, bien que très éloquent, d'un tel diptyque, dont la seule présence "signale" des secrets à qui sait lire.

Le pôle négatif du *signe auditif* – le silence –, seulement négatif par cette absence presque totale de notation auditive tout au long du roman, voilà sans doute qui retiendra plus encore l'attention du lecteur de *Thérèse Desqueyroux*. Un silence pesant, lancinant, mortel. Silence conjugal, le plus évident peut-être au premier abord, dans ces lourds et interminables tête-à-tête entre Bernard et Thérèse, victimes l'une et l'autre de cette forme, tragique entre toutes, de l'incommunicabilité que constitue la mécontente conjugale.

Pourquoi d'ailleurs, récuserait-on ce qui, dans ce contexte provincial et familial, a valeur d'institution, de loi?

“Vers Une Semiotique Mauriacienne (suite)”

“(…) il faut se soumettre à ce morne destin commun; quelques-uns résistent: d’où ces drames sur lesquels les familles font silence. Comme on dit ici: “il faut faire le silence...”” (p. 93).

Silence surtout d’Argelouse: un silence oppressant à la mesure d’un autre silence: celui de deux coeurs oppressés. Dès le début du roman, le décor est planté:

“Le cauchemar dissipé, de quoi parleront-ils ce soir, Bernard et Thérèse? Elle voit en esprit la maison perdue où il l’attend; elle imagine le lit au centre de cette chambre carrelée, la lampe basse sur la table parmi les journaux et les fioles... Les chiens de garde que la voiture a réveillés aboient encore puis se taisent; et de nouveau règnera ce silence solennel, comme durant les nuits où elle contemplait Bernard en proie à d’atroces vomissements.” (p. 15).

Le silence... Ce mot est sans doute l’un des mots clés de l’oeuvre, ce motif, un des motifs majeurs de ce drame de l’incommunicabilité. En voici peut-être, formulée sur à peine deux pages, la plus nette illustration. Nous sommes au terme d’un dîner conjugal:

“Les savates de Baljonte traînaient encore à la cuisine; puis elle apportait les bougeoirs. Et c’était le silence: le silence d’Argelouse! Les gens qui ne connaissent pas cette lande perdue ne savent pas ce qu’est le silence: il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante (nous croyons entendre dans la nuit, le sanglot que nous retenions).”

Ce fut surtout après le départ d’Azévédo que je l’ai connu, ce silence. (...) J’incline à croire que ce Parisien n’en pouvait plus de silence, du silence d’Argelouse (...). Peut-être travaillait-il à sa table, et Paris grondait au loin; le silence, c’était lui qui le créait, (...) ce silence était son oeuvre et ne s’étendait pas plus loin que la lueur de sa lampe, que les rayons chargés de livres... (p. 95-7).

Ce temps fort du roman traduit, mieux qu’aucun autre peut-être, non seulement l’intolérable pesanteur physique du silence mais encore, plus profondément, son puissant impact psychologique sur Thérèse. Car il y a bien ici complicité, accord profond du paysage et du personnage, et, en définitive, correspondance de deux silences, extérieur et intérieur. Le silence d’Argelouse est un piège auquel Thérèse n’aura pas su – ou voulu, – résister, tant il épouse, croit-elle, les moindres contours de son angoisse éternelle. Un silence qui colle à la peau ou, pour être plus exact, à la conscience, parfait écho, si l’on peut dire, d’un autre silence: celui du moi tragique du personnage. Silence consubstantiel à Thérèse dans la mesure où sa souffrance voit en lui son prolongement. Un piège qui fait de sa victime la dupe inconsciente – ou consentante – d’un paysage qui a nourri en elle les rêves amers de l’hallucination. Du moins est-ce la constatation lucide que fait Thérèse, au terme de son cauchemar, à l’heure indécise du réveil:

“Thérèse aimait ce dépouillement que l’hiver finissant impose à une terre déjà si nue; pourtant la bure tenace des feuilles mortes demeurait attachée aux chênes. Elle découvrait que le silence d’Argelouse n’existe pas. Par les temps les plus calmes, la forêt se plaint comme on pleure sur soi-même, se berce, s’endort et les nuits ne sont qu’un indéfini chuchotement.” (p. 170).

Un tel silence, fictif ou réel, imaginé ou vécu, n’est pas sans évoquer, pour sa résonance tragique, le silence même de ces deux prisons que sont, l’un pour l’autre, Thérèse et Bernard Desqueyroux. Silence de deux Moi juxtaposés mais jamais confondus, de deux consciences rigoureusement hermétiques l’une à l’autre. Silence aussi qui plane au coeur de cette inlassable chasse humaine à laquelle se livre, en la personne de sa femme, l’égoïste Bernard.

\*

Ce sont ces deux thématiques complémentaires - celles de la CHASSE et de la PRISON - à connotations convergentes, qui assurent un lien, une unité de lecture à l’ensemble du roman. Convergence de sens fondée, nous l’avons vu, sur l’existence d’un lexique spécifique, appartenant à ces deux univers et constituant ainsi de véritables “réseaux connotatifs”<sup>9</sup> qui tissent sous nos yeux la trame du personnage de Thérèse. C’est grâce, en effet, à ces réseaux et par la double vertu, la double alchimie du “*signe*” - qui suggère - et de la “*figure*” - qui explicite -, que nous voyons se nuancer progressivement, tout au long de l’oeuvre, le visage intérieur de Thérèse sculpté avec complicité, avec amour par Mauriac. Et ce sont eux, ces réseaux, fils tenus mais tenaces, tissés au coeur du Moi égaré de Thérèse, dans les replis les plus secrets de sa prison mentale, qui nous auront permis, en définitive, de surprendre, fût-ce furtivement, le regard immobile de la captive comme de suivre pas à pas, à la frontière indécise du réel et de l’hallucination, sa démarche incertaine et titubante de biche pourchassée.

## NOTES

1. Pierre-Henri SIMON, *Mauriac*, p. 52.
2. Mauriac, *Journal II*, p. 154.
3. et 4. idem, p. 115.
5. Mauriac affectionne particulièrement ces métaphores qui traduisent l’encerclement de la victime. Qu’on se souvienne notamment, dans *Le Noeud de vipères*, du célèbre passage où le héros, au comble de la haine et en proie au délire de la persécution familiale, associe dans sa conscience traquée des images militaires et cynégétiques:

“Depuis aujourd’hui (note-t-il), depuis cette journée de Pâques, après cette offensive pour me dépouiller, au profit de votre Phili, et lorsque j’ai revu, au complet, cette *meute* familiale assise en rond devant la porte et m’épiant, je suis obsédé par la vision des partages, - de ces partages qui vous jetteront les uns contre les autres: car vous vous battrez comme des chiens autour de



mes terres, autour de mes titres (...). Tu t'approches de ma porte; tu écoutes; tu regardes par la serrure: ma lampe me dénonce. Tu reviens vers la meute; (...). Tu étais mon ennemie et mes enfants sont passés à l'ennemi." (NV p. 87).

6. Même ton, même atmosphère à la fois physique et morale, même métaphore enfin – celle des "barreaux" – dans ces vers du dernier poème de "*Spleen*" des *Fleurs du mal* (Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1961) que dans ce passage de notre roman:

"Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D'une vaste prison imite les *barreaux*,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux," (p. 71).

7. Voici le début de "*Chant d'automne*" (op. cit., p. 54):

"Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!  
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours?"

8. Voir le fragment célèbre des *Pensées* de Pascal, "Disproportion de l'homme":

"Que l'homme (écrit Pascal), étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature; et que de ce petit *cachot* où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même, son juste prix." (Pascal, *Pensées*, Larousse, 1965, p. 109).

A noter d'ailleurs que Pascal lui-même s'est ici souvenu, selon son habitude, de Montaigne:

"Tu ne vois que l'ordre et la police de ce petit caveau où tu es logé."  
("Apologie de Raimond Sebond", II, p. 12, Montaigne, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade" 1962.)

9. Expression due à Henri Mitterand dans: "Corrélations lexicales et organisation du récit" (*La Nouvelle critique*, numéro spécial: "Linguistique et littérature", 1968, p. 22).

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966. *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977.

BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade" 1961.

MAURIAc François, *Le Noeud de Vipères*, B. Grasset, Coll. "Poche" 1932, *Thérèse Desqueyroux*, B. Grasset, Coll. "Poche" 1927, *Oeuvres Complètes*, Paris, Arthème Fayard "Bibl. Grasset", 1950-1956.

MITTERAND Henri, *La Nouvelle Critique*, N° spécial, 1968.

PASCAL Blaise, *Les Pensées*, Larousse, 1965.

SIMON Pierre-Henri, *Mauriac*, Seuil, 1953, Coll. "Ecrivains de toujours".

cf. aussi: *Journal of Humanities East/West*, Vol. 5, June 1987, "Bibliographie", p. 303.