

VERS UNE SEMIOTIQUE MAURIACIENNE

Une forêt de signes, Un univers de correspondances:
La planète Mauriac!

J. de Villette

En exergue du recueil de ses oeuvres, Mauriac aurait pu retranscrire le sonnet des "Correspondances"¹. Conscientes ou inconscientes, l'influence de Baudelaire sur Mauriac, l'empreinte des "figures" du poète sur l'imaginaire du romancier, l'oeuvre de Mauriac ne nous les crie-t-elle pas en chacune de ses pages?

Mauriac, lui-même, se retournant vers ses racines, dans les divers carnets de "Notes" de la fin de sa vie nous confirme une admiration, une sympathie, un irrésistible accord de sensibilités:

"Depuis Valéry, aucune voix ne s'est mêlée au choeur familial de mes poètes: *Baudelaire*, Verlaine, Rimbaud, Claudel..."²

ou bien:

"Au dedans d'une oeuvre, la beauté naissait d'un déchirement: Rimbaud, *Baudelaire*, quels carrefours de contradictions!"³

Dans un contexte tout différent, le *Bloc-Notes*⁴ nous parle du P. Maydiou, fondateur en 1934 de la revue *Sept* à laquelle collabore Mauriac:

"Je l'ai beaucoup aimé et ne l'ai guère connu. Il ressemblait à un oiseau de mer (...) entre deux voyages, il s'abattait dans mon cabinet comme un *albatros* épuisé."

Et peut-être, plus explicite encore:

"Quant aux poètes que j'ai tant aimés, je n'en veux plus connaître que ce qu'en ramène encore ma mémoire, ce vers de *Baudelaire*, cette strophe des "Contemplations", ces coquillages incorruptibles que la vague roule sur mon sable et ne remportera pas..."⁵

C'est ce "coquillage" précieux que la vague baudelairienne des "Correspondances" a roulé, sans l'emporter, sur le sable de "La Planète Mauriac"⁶, que nous nous proposons d'étudier ici. Mais prêtons encore quelqu'attention à cette connivence, à cette même longueur d'ondes entre les deux écrivains. Quoiqu'énigmatique, une remarque des *Mémoires Intérieures* vient encore éclairer notre propos. Un problème de mots croisés l'a conduit à relire "*Les Fleurs du Mal*". Puis soudain, le charme opère:

"J'étais repris. Chaque vers se désengourdissait en moi comme un *reptile* s'éveille avant que j'eusse achevé de le déchiffrer."⁷

N'est-ce pas déjà comme un prélude au roman du "*Noeud de Vipères*", dont le titre - conscient ou inconscient, mais en tout cas significatif - peut bien compter parmi "ces coquillages" que la vague de "*Spleen et Idéal*" a roulé "sur son sable".

"Ah! que n'ai-je mis bas tout un *noeud de vipères*
Plutôt que de nourrir cette dérision!"⁸

“Les belles oeuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles.”⁹

Disait Valéry.

Sous le signe de cette filiation de formes et vu le cadre restreint de ces quelques pages, mon objectif a choisi de focaliser principalement

“*Le Noeud de Vipères*”,

reconnu comme le plus complet et le plus achevé des romans mauriaciens¹⁰ et dont Mauriac écrira lui-même:

“*Le Noeud de Vipères*” est en général considéré comme le meilleur de mes romans... J’y ai atteint, me semble-t-il, l’espèce de perfection qui m’est propre.”¹¹

Cette perfection, nous allons la scruter d’abord au niveau des “figures” et “connotations”.¹²

1 FIGURES ET CONNOTATIONS

Le lecteur du *Noeud de Vipères* acquiert, au fil des pages la conviction de plus en plus forte qu’il est invité à lire dans ce récit – celui d’ “un vieil homme traqué par les siens (qui) écrit, (en) lettre réquisitoire adressée à sa femme, une sorte de ‘De profundis’ comme celui d’Oscar Wilde”¹³ – plus qu’un récit.

Mauriac parle, dans son *Journal*¹⁴ d’un “langage chiffré”, où les mots vont au-delà des mots; ils sont “signes”; ils “font signe”. A travers les limites et l’impuissance de l’écriture qui ouvrent pourtant sur une transparence, le lecteur perçoit progressivement la présence d’une véritable “sémiotique” mauriacienne.¹⁵

“Homo significans”, “homme fabricant de signes”¹⁶, n’est-ce pas un titre qui revient à bon droit à l’auteur du *Noeud de Vipères*?

Arrêtons-nous tout d’abord à la FIGURE METAPHORIQUE

Tant par sa fréquence que par son omniprésence aux temps forts du récit, la métaphore est sans doute l’une des figures les plus importantes de ce roman. Importante, elle l’est surtout parce qu’avec l’antithèse, elle représente la figure la plus chargée de signification.

Chez Mauriac, comme chez Proust, la métaphore qui est avant tout transposition de la réalité matérielle en une réalité supérieure, nous livre à la fois la personnalité du narrateur et celle de l’écrivain. Elle nous donne accès à son imaginaire, clef importante pour déchiffrer l’originalité, la spécificité de sa vision du monde.

Loin de ne dessiner qu’un motif ornemental superfétatoire, la métaphore de Mauriac joue dans la symphonie d’un état d’âme la partie essentielle et nécessaire du monde extérieur et du concret charnel.

Mauriac se dit “un métaphysicien qui travaille dans le concret”¹⁷. Grâce à un certain don d’atmosphère, lié au jaillissement de ses métaphores, il essaie, nous dit-il, “de rendre sensible, tangible, odorant... l’univers du bien et du mal”¹⁸. Sa métaphore est une façon secrète de lier le monde physique au monde moral, de suggérer une intime complicité entre le domaine de l’âme et celui de la chair et de la sensation.

Elle quête dans les données des sens de l’auteur, dans son expérience et sa connaissance des gens, des choses et surtout de sa campagne bordelaise des analogies et consonances pour éclairer tel repli du cœur ou suggérer telle complexité spirituelle ou sentimentale. Plus qu’une simple analogie, elle crée une solidarité vitale qui se tisse entre le décor et l’aventure, entre le climat physique et le climat moral. Elle fait surgir une totalité à la fois profondément psychologique et intensément poétique parce qu’atteinte jusqu’à son cœur. P-H. Simon ne définit-il pas la poésie comme ce “frisson qui naît quand l’essence d’une âme se mêle au fond des choses”¹⁹ ?

Vaste métaphore, *Le Noeud de Vipères*, par l’ample transposition de sens qu’il opère, mérite bien l’appellation de “roman poème”²⁰.

Ce qui frappe d’abord dans la riche palette métaphorique de ce langage poétique, c’est le jeu contrasté des “rayons et des ombres”, du “yin” 陰 et du “yang” 陽, du “nocturne” et du “diurne”.

Au registre “nocturne”, très abondant celui du *yin*-appartienent bien sûr! le ténébreux, le sombre, les fonds et bas-fonds, la boue.

“Rodolphe dont tu m’avais déjà souvent parlé et toujours dans les ténèbres de la chambre...”²¹.

“Ta main chercha mon front dans l’ombre”²² ... “joue... déjà assombrie”²³.

“Il est toujours aisé d’avoir recours au trouble charnel...pour faire croire à l’autre qu’on le chérit.”²⁰

“...quelqu’un respirait au fond de la chambre...autour de notre lassitude, une ombre rôdait. Du fond de l’abîme, nous ne remontions pas seuls.”²⁵.

Il est clair que cette “ombre” adultère, ce “trouble”, ces “ténèbres”, cette “profondeur” connotent une noirceur morale, une psychologie ombreuse doublant l’obscurité physique.

Ailleurs, c’est sa propre vie que le narrateur ressent comme “ténébreuse,” “boueuse,” “putride”, “corrompue”, ... “un enfer”²⁶.

“...elle traversait souvent ma vie ténébreuse”²⁷.

“...ce principe de corruption, ce secret putride, je ne fis rien pour l’arracher à la vase”²⁸.

“Ne redoute aucune peinture de cet enfer où je descendais chaque jour. Tu m’y rejetas...”²⁹.

“... ce flot bourbeux me recouvre.”³⁰.

“... je me salis moi-même”³¹.

“... j’ai relu ces dernières pages — stupéfait par ces bas-fonds en moi qu’elles éclairaient”³².

Appartiennent aussi à la face nocturne de la vie du protagoniste le repli et l’enfermement de la ligne courbe, cette figure obsédante du “cercle” qui “encercle” et surtout du “noeud de vipères” à l’étrointe étouffante et vénimeuse:

“... le *cercle* de famille se resserre *autour* de mon lit.”³³

“La famille assise *en rond* ... Oh! la belle bataille *autour* de mon magot”³⁴.

“Je connais mon coeur, ce coeur, ce *noeud de vipères*: étouffé sous elles, saturé de leur venin...”³⁵.

“J’ai comparé mon coeur à un *noeud de vipères*. Non, non: le *noeud de vipères* est en dehors de moi... elles *s’enroulaient* cette nuit, elles formaient un *cercle* hideux”³⁶

“... je me sentis ... prêt ... à écraser du talon ces *vipères emmêlées*”³⁷

“... mon crime. Il ne tenait pas tout entier dans ce hideux *nid de vipères* ... mais dans mon refus de chercher au delà de ces *vipères emmêlées*. Je m’en étais tenu à ce *noeud* immonde ...”³⁸

“Il ne me restait qu’à me mettre *en boule* et à me *tourner du côté du mur*”³⁹.

“... je serrais les *poings*”⁴⁰

“... les deux bras *ramenés* contre sa poitrine ... (il) étouffait avec rage son jeune amour”⁴¹

“... ton corps *ramassé, pelotonné* ...”⁴²

“Les landes formaient à l’horizon un immense *arc* noir où le ciel métallique pesait”⁴³

Autant de lignes incurvées, autant de formes rétractées inscrivant dans l’espace ou dans la chair la fermeture de coeurs avarés, égoïstes ou hostiles, blessés ou opprimés.

Souvent, lié aussi à la face nocturne, mais se jouant maintenant d’images plus dynamiques que l’ombre et le cercle, se déploie largement l’inépuisable registre des métaphores cynégétiques. *Il faut avoir été fils d’une tribu chasseresse pour* transposer si aisément et de façon si juste les événements intérieurs ou extérieurs de la vie en scènes ou attitudes de *chasse*

“... je suis un vieillard près de mourir, au milieu d’une famille *aux aguets* qui attend ce moment de *la curée*.”⁴⁴

“... cette *meute* familiale...”⁴⁵

“... lorsqu’un chien grogne ... le reste de la *meute* commence à gronder.”⁴⁶

“La vie dans une ville de province développe chez le débauché l’instinct de ruse du *gibier*”⁴⁷

“... une divinité fantasque... le prenait, le lâchait, le ramassait... Il fermait les yeux, se laissait faire. L’échine en biais, les oreilles aplaties, il emportait en rampant l’os que je lui jetais”⁴⁸

“La dragée haute ne fait pas sauter cette espèce de *chiens*”⁴⁹

“Je le (Phili) voyais dans la pénombre, *les oreilles droites*. Ses yeux de jeune *loup* luisaient”⁵⁰

Vers une Sémiotique Mauriacienne

Et en contraste:

“Cet être toujours courant et bondissant”⁵⁰ ... “ce jeune *faon*...”⁵¹

“Je vois encore son geste joyeux ... son poing serré tenant les oreilles de la *bête au museau sanglant*”⁵²

“J'éperonnais ma vieille haine ainsi qu'un *cheval* fourbu: elle ne rendait plus”⁵³

“La future récolte couvre le coteau; mais il semble qu'elle soit là comme ces jeunes bêtes que le *chasseur* attache et abandonne dans les ténèbres pour attirer les *fauves*; des nuées grondantes tournent autour des vignes offertes”⁵⁴

La chasse, parfois, prend des dimensions plus modestes

“Je n'osais m'avouer le plaisir que je me promettais à jouer comme un *chat* avec ce triste *mulot*”⁵⁵

“Comme on achève une *bête*, je le questionnai à brûle-pourpoint... Je me faisais horreur de prolonger cette scène (comme quand on n'ose pas appuyer le talon sur le *mille-pattes*)”⁵⁶

“... comme on regarde une *araignée* aux prises avec une *mouche*”⁵⁷

“... je me sentis... prêt à briser ces frêles *insectes* dans ma main puissante”⁵⁸

“Il ressortait de tes propos que ta famille et toi vous étiez jetés avidement sur le premier *limaçon* rencontré”⁵⁹

Arche de Noé, Zoo ou Bestiaire, le *Noeud de Vipères* brosse dans ses fresques un nombre inimaginable d'animaux.

Larve⁶⁰, méduse⁶¹, chat⁶², mulot⁶³, mille-pattes⁶⁴, limaçon⁶⁵, araignée⁶⁶, loup⁶⁷, renard⁶⁸, cheval⁶⁹, vipère⁷⁰ ou crocodile⁷¹, chacun vient à son exacte place, soulignant et animant un trait de caractère, un sentiment intérieur, un désir agressif.

Mais le narrateur n'est pas tout “nocturne”. Son obsession connaît des rémissions. Et, pour fugitifs qu'ils soient, il arrive que des instants diurnes, lumineux, transparents, dilatés, traversent son existence d'éclairs d'autant plus merveilleux que le ciel qu'ils déchirent était plus noir d'orage, la baignent d'une eau d'autant plus limpide qu'elle jaillit de fonds plus boueux et putrides.

Sur le registre diurne, nous voyons le signe des *métaphores aquatiques* s'inverser. Elles ne connotent plus une destinée de boue⁷²; elles n'essaient plus de ramener à la lumière “ces bas-fonds”⁷³ d'un homme à l'heure du bilan. Il n'y est plus question non plus de la métaphore du navire⁷⁴, symbolisant les hésitations de la démarche spirituelle de Louis, “bateau ivre” rimbaldien, livré à la tempête de l'âme et secoué par les remous d'un vieux coeur endurci.

Ici, l'eau connote au contraire la pureté de l'enfance dont le reflet illumine le regard intérieur du protagoniste.

“Quand je lis les souvenirs d'enfance ... quand je vois ce paradis ...”⁷⁵

Ce “vert paradis des amours enfantines”⁷⁶, cher à Baudelaire est habité dans le *Noeud de Vipères* par deux cœurs d'enfants: Marie et Luc.

Mais lui aussi revit le miracle de l'enfance au plus profond de son désespoir grâce au souvenir de ces instants de bonheur qu'accompagne toujours le chant de quelque ruisseau:

“J'étais à Luchon, avec ma mère... L'eau de la montagne ruisselait jusque dans les rues.”⁷⁷

“Je me rappelle ce dégel de tout mon être sous ton regard, ces émotions jaillissantes, ces sources délivrées.”⁷⁸

“Cette première source rencontrée est aussi la dernière”⁷⁹

“Oui, j'étais un autre homme... Les eaux ruisselaient”⁸⁰

“Fumant devant la maison, les soirs d'été, j'écoutais leurs voix pures; cet air de Lullii: “Ah! que ces bois, ces rochers, ces fontaines...” Calme bonheur dont je me savais exclu, zone de pureté et de rêve qui m'était interdite. Tranquille amour, vague assoupie qui venait mourir à quelques pas de mon rocher”⁸¹

Écrit un an après *Le Noeud de Vipères*, ce poème de l'enfance qu'est *Le Mystère Frontenac* renferme aussi plus d'un texte où apparaît avec le même éclat ce symbolisme de l'eau. Yves, qui semble bien la transposition romanesque de l'écrivain, connaît, mieux que quiconque, les délicieux privilèges d'une enfance baignée de poésie.

“(…) en même temps qu'il s'excitait contre les siens, Yves savait obscurément que lui, lui seul, s'attachait follement à l'enfance. Le roi des Aulnes ne l'attirait pas dans un royaume inconnu. (...) Les aulnes, d'où s'élève la voix redoutablement douce, s'appellent des vergnes, au pays des Frontenac, et leurs branches y caressent un ruisseau dont ils sont seuls à connaître le nom. Le roi des Aulnes n'arrache pas les enfants Frontenac à leur enfance, mais il les empêche d'en sortir; (...)”⁸²

Ce cheminement de la métaphore aquatique, particulièrement riche dans les oeuvres de Mauriac à partir des années 28 et 30, semble très révélateur de la psychologie profonde de l'écrivain, alors en proie à la phase aiguë d'une crise spirituelle⁸³.

Le lecteur comprend vite que le ruisseau évoqué dans *Le Mystère Frontenac* n'est pas un ruisseau quelconque. De même, dans *Le Noeud de Vipères*, c'est de la métaphore de l'eau que surgira tout naturellement l'évocation de la personnalité profonde de Luc.

“... il était la nature même, confondu en elle... la joie jaillissait de lui... une source vive entre les sources... La pureté chez lui... c'était la limpidité de l'eau dans les cailloux. Elle brillait sur lui comme la rosée dans l'herbe...”⁸⁴

“La même *source* qui avait *jailli* en elle (en Marie) ... de nouveau *sourdait* à mes pieds”⁸⁵

Eau, source, ruisseau, ont fécondé dès l'enfance l'imagination de Mauriac. Il parle de lui, lorsque, dans une réflexion sur le roman, il écrit:

“Comme ces oiseaux voleurs, comme ces pies dont on raconte qu'elles prennent dans leurs becs les objets qui luisent et les dissimulent au fond de leur nid, l'artiste, dans son enfance, fait provision de visages, de silhouettes, de paroles.”⁸⁶

On pourrait ajouter: “et d'eaux cristallines.”

Le rôle de l'inconscient, marqué par son enfance girondine, semble prépondérant dans cette prédilection du romancier pour les images fluides. Chacun sait, en effet, l'importance affective accordée par l'écrivain à ce petit ruisseau de Guyenne, la Hure⁸⁷, témoin de ses jeux et de ses rêves enfantins. Ce qui est significatif, c'est que cette pureté de l'enfance, attachée à Luc et à Yves Fontenac, et reflétée par des images d'eau et de transparence, connaît aussi, grâce à la métaphore aquatique une connotation toute nouvelle, d'ordre musical.

Les eaux ruisselantes de la Hure suggèrent chez Mauriac la pureté mais aussi le nom même de *Mozart*, ce pur entre les purs:

“La musique de *Mozart* est une remontée délicieuse mais exténuante vers les *sources*. Quand nous étions enfants, entre toutes nos promenades, il en était une dont on ne pouvait parler sans que je fusse inondé de bonheur et d'inquiétude: “Nous allons aller aux sources de la Hure...”⁸⁸.

Mais voici surgir, dernier avatar d'une riche série métaphorique, le motif de l'eau, doté ici d'une valeur métaphysique:

Comme le ruisseau du *Mystère Fontenac* n'était pas n'importe quel ruisseau, la pureté des sources n'est pas non plus n'importe quelle pureté. Au-delà même de celle, passionnément aimée, des enfants prodiges — celle de Luc, Marie, Yves — Mauriac se sent fasciné par une autre pureté:

“... le chemin de *l'enfance* où *Mozart* nous entraîne passe par Dieu. Le soupir de Rimbaud: “Par la pureté, on va à Dieu, déchirante infortuné!” exprime bien cette sorte de douleur que donne l'échec spirituel, lié pour nous à la musique de *Mozart*”⁸⁹.

Autre métaphore significative du registre diurne: le *vent*, le *souffle*.

“Le *vent* tournait autour de la maison, brassait les feuilles mortes.”⁹⁰

“Le *souffle* ... gonflait les rideaux, rafraîchissait mes yeux, comme au temps de mon bonheur”.⁹¹

“Le paysage était léger, limpide, gonflé comme ces bulles azurées que Marie *soufflait* au bout d'une paille”.⁹²

La *lumière*, surtout, est signe de joie et de résurrection.

“J’étais devenu un autre. Mon visage même, une *lumière* l’avait touché”.⁹³

“J’étais un autre homme... la nuit s’accumulait, mais sur les sommets subsistaient des camps de *lumière*...”.⁹⁴

“Les étoiles de *l’aube* palpitaient...”.⁹⁵

“Je regardais naître ce *jour* nouveau, ce *jour* de ma nouvelle vie”.⁹⁶

Parfois la lumière prend une signification plus intérieure:

“Je revenais de la terrasse vers cette fenêtre *illuminée*”.⁹⁷

“...et, invisible dans le jardin noir, je regardais ce groupe suppliant.”⁹⁸

On rencontre la même connotation contrastée entre l’ombre et la clarté d’une conscience, dans la promenade nocturne de Louis et Marinette:

“Nous fîmes quelques pas incertains *hors* de la zone *du clair de lune*, vers le bosquet de grenadiers et de seringas...

Puis un bruit, un souvenir d’une parole de l’Abbé Ardouin, entraînent la décision de sortir de “l’ombre”:

“Je ramenaî Marinette dans la *lumière*.”⁹⁹

Eau, Mozart, enfance, souffle, lumière, Dieu, reflets changeants d’une même réalité et métaphores aussi inextricablement liées dans l’inconscient de l’écrivain que peuvent l’être l’immanence et la transcendance, envers et endroit d’un même tissu.

Au lecteur de Mauriac de suivre le cheminement de ces fils entrelacés, l’ascension de ces courbes qui s’épanouissent en crescendo mystique¹⁰⁰. A lui de découvrir à travers la pureté du monde, la Pureté d’un autre monde. Tel est, en effet, le pouvoir éminemment suggestif de la métaphore mauriacienne. Ambivalence d’un langage connotant tour à tour le Mal et le Bien, le Pur et l’Impur. Comme les flots bourbeux¹⁰¹ des bas-fonds¹⁰² servent de contre-points nocturnes aux ruissellements diurnes¹⁰³ des sources limpides¹⁰⁴, de même, face à la meute familiale¹⁰⁵ assoiffée d’argent et déjà prête pour la curée¹⁰⁶, évolue devant le lecteur, aérienne, légère, souverainement détachée, la merveilleuse silhouette de Luc, aussi fraîche que celle d’un “jeune faon”¹⁴². L’inconscient de Mauriac opère-t-il le passage du négatif au positif, immédiatement le signe de sa métaphore, du même coup, s’inverse.

Autre figure mauriacienne, la PERIPHRASE occupe un rôle non négligeable dans *Le Noeud de Vipères*. Conduisant le lecteur au seuil du mystère, elle se refuse à dire l’indicible, préférant, comme la métaphore, l’allusion voilée à l’affirmation explicite. Elle ne dit pas, elle suggère, créant ainsi un climat de “suspens” dans l’esprit du lecteur.

Vers une Sémiotique Mauriacienne

Egaré dans sa nuit, le narrateur troublé, ne peut que balbutier. Mais ce langage tâtonnant crée en nous une attente anxieuse.

“Il faudrait une *force*, me disais-je. Quelle *force*? *Quelqu'un*. Oui, *quelqu'un* en qui nous nous rejoindrions tous et qui serait le garant de ma victoire intérieure aux yeux des miens;”¹⁰⁸

“Quelle *force* m’entraîne? Une *force* aveugle? *Un amour*? Peut-être un *amour*...”¹⁰⁹

Ce “*Quelqu'un*”, cet “*amour*”, il sait aussi, sous d’imperceptibles indices les reconnaître à l’œuvre dans le petit Luc:

“Peut-être le dimanche matin, semblait-il un peu plus tranquille que les autres jours, moins léger, moins impondérable et comme chargé d’une *substance inconnue*”.¹¹⁰

Autre exemple de périphrase ouvrant sur un mystère, cette “petite porte lointaine” vers laquelle convergent mystérieusement quatre regards étonnamment graves:

“Je regardais ce qu’ils regardaient; je cherchais à voir ce qu’ils voyaient... Je sentais à la fois tout proche, à portée de ma main, et pourtant à une distance infinie, un *monde inconnu* de bonté”.¹¹¹

En même temps qu’ils témoignent, chez le narrateur, d’une incapacité à démêler son drame intérieur, de tels aveux illustrent un drame parallèle chez l’écrivain: celui de l’impuissance à transcrire son univers intérieur. Suggérer par les mots une Présence au cœur du héros plutôt que nommer cette présence: telle semble bien être le talent et la vocation de Mauriac romancier. La périphrase, ici, par son imprécision volontaire creuse le mystère, là, signale les coups tragiques et répétés du Destin sans laisser d’entourer le langage du narrateur d’une “aura” prophétique. Le pressentiment prophétique s’accomplit déjà en figure lorsque Louis reconnaît en Janine le signe ultime de son destin:

“*Quelqu'un* m’avait entendu, compris. Nous nous étions rejoints: c’était une victoire”¹¹².

La victoire prophétiquement appelée il y a un instant devient désormais définitivement acquise.

Le lecteur cependant reste perplexé devant les traits anonymes de ce “*Quelqu'un*”. Identité volontairement voilée par le narrateur qui nous laisse le soin d’interpréter à notre manière l’issue de son drame:

“La pensée de ma triste vie ne m’accablait pas. Je ne sentais pas le poids de ces années désertes... comme si je n’eusse pas été un vieillard très malade, comme si j’avais eu encore, devant moi, toute mon existence, comme si cette paix qui me possédait eût été *quelqu’un*”¹¹³.

A travers cette tournure périphrastique, comment ne pas clairement distinguer le filigrane? Le poète-romancier rejoint ici le mystique et le croyant; sous une figure de rhétorique, il nous lance subrepticement un clin d'oeil et nous veut complices: à nous de traduire en langage clair le message qu'il ne peut, ni, sans doute, ne veut, livrer directement. Chacun ici aura compris que sous ce "quelqu'un" se profile un autre "Quelqu'un," Dieu.

C'est encore à notre complicité que Mauriac fait appel, lorsque parfois il utilise dans son récit la SYNECDOQUE.

En substituant la partie au tout, cette figure, comme la périphrase, connote le mystère.

"(...) n'est-ce pas (dira le narrateur) que beaucoup rapetissent une espérance, qu'ils défigurent un *visage*, ce Visage, cette Face?"¹¹⁴

La connotation est ici d'autant plus évidente que l'écrivain a voulu lui-même préciser le sens de la minuscule: "un visage" devient "ce Visage" comme le "signifié" devient "Signifié".

Ailleurs, une main énigmatique surgira de l'imagination inquiète du narrateur, suggérant, elle aussi l'indicible:

"Inlassablement j'ai cherché à perdre cette clé qu'une *main* mystérieuse m'a toujours rendue, à chaque tournant de ma vie (le regard de Luc après la messe dans ces matinées de dimanche, à l'heure de la première cigale... Et ce printemps encore, la nuit de la grêle...)." ¹¹⁵

Un mystère plane sur l'identité de cette "main". Il est laissé à l'intuition du lecteur d'y reconnaître la main de la Providence qui guide Louis dans sa nuit. L'insistance anxieuse du narrateur pour nous préciser les signes du Destin frappant à sa porte nous fournit la meilleure clef pour connaître de quel destin il s'agit.

Évocatrice du même mystérieux destin, cette voix qui parle ou se tait au coeur du narrateur:

"Qu'il est étrange dans ces commencements de la vie où un peu de bonheur nous est départi, qu'aucune *voix* ne nous avertisse: "Aussi vieux que tu vives, tu n'auras pas d'autre joie au monde."¹¹⁶

"La mort ... rôde autour de moi ... je l'entends"¹¹⁷.

"...il existe en moi une touche secrète, celle qu'éveillait Marie... et aussi le petit Luc..."¹¹⁸

Visage, main, voix ou murmure au secret du coeur, autant de figures synecdotiques renvoyant au même "Quelqu'un" désigné déjà par les tournures périphrastiques.

Mais c'est surtout l'ANTITHÈSE qui représente dans *Le Noeud de Vipères* la figure privilégiée pour suggérer l'univers psychologique, mythique ou mystique de l'écrivain.

C'est d'abord l'obsession psychique que l'on peut déchiffrer dans l'antagonisme qui structure le récit: celui de l'incommunicabilité et de la communicabilité. L'incommunicabilité – cette fermeture statique et négative de l'être à l'autre dans ses deux manifestations essentielles: le silence et le secret va bientôt se muer dans une communication effective, positive et dynamique. A la guerre souterraine, se substitue ainsi la guerre ouverte menée par les deux camps adverses selon la même triple stratégie: la feinte, le guet, le complot.

Cette lutte se répercute au niveau de la conscience du narrateur, dans le combat que s'y livrent la haine et l'amour, le mal et le bien.

L'auteur nous brosse alors tout un paysage intérieur dont le paysage extérieur prolonge et souligne le jeu pathétique des *clairs-obscurs*, des "rayons et des ombres".

"L'azur foncé au zénith, pâlisait contre les collines endormies"¹¹⁹.

"Au bas des montagnes, la nuit s'accumulait, mais, sur les sommets subsistaient des camps de lumière."¹²⁰

"L'ennemi avait campé là cette nuit; il avait tenu conseil sous les étoiles"¹²¹.

"Je riaais... appuyé contre un piquet de vigne, face aux pâles étendues de brume ou des villages avec leurs églises, des routes et tous leurs peupliers avaient sombré. La lumière du couchant se frayait un difficile chemin jusqu'à ce monde enseveli"²⁴⁹.

Le combat moral se dessine ainsi en filigrane sous l'antagonisme de la lumière et de la brume.

Mais la domination de la nuit – physique et morale – n'est pas toujours victorieuse; la terre par un rude effort sait parfois se libérer et émerger de nouveau dans la clarté:

"L'épaule des collines soulevait le brume, la déchirait. Un clocher naissait du brouillard, puis l'église à son tour en sortait, comme un corps vivant."¹²³

Après les combats de l'âge mûr, la paix du soir de la vie s'annonce et l'antagonisme des rayons et des ombres commence à connoter aussi le jeu de la mort et de la vie:

"... appuyé contre ce piquet de vigne... face aux prairies resplendissantes d'Yquem, où le soleil déclinant s'était posé... tandis que je revenais vers la maison; pénétré jusqu'au cœur par la paix qui remplissait la terre, les ombres s'allongeaient, le monde entier n'était qu'acceptation; au loin les côtes perdues ressemblaient à des épaules courbées: elles attendaient le brouillard de la nuit pour s'allonger peut-être, pour s'étendre, pour s'endormir d'un sommeil humain."¹²⁴

Les illusions de jeunesse, l'inanité des cumuls de fortune apparaissent alors sous leur vrai jour, mais il reste difficile de lâcher prise.

“L’humidité pénétrante... nous laisse sans courage, le soir, pour *quitter le brasier* du salon. Minuit sonne et nous ne pouvons nous résigner à *monter*; et les *tisons*, patiemment accumulés, *s’écroulent* dans la cendre...”¹²⁵

Tension ou détente, lutte ou rémission, on peut se demander s’il s’agit vraiment des phases d’un combat lucide et volontaire ou s’il ne s’agit pas plutôt d’un grand affrontement manichéen des forces du Bien et du Mal où le narrateur est immergé impuissant.

Telle Thérèse Desqueyroux, telle déjà la Phèdre de Racine, Louis semble mené malgré lui, malmené même, et comme écartelé par *deux dynamismes contraires* qui se partagent son cœur. Ne se sent-il pas ballotté comme “une épave” au gré capricieux du flux et du reflux d’une marée?

“Je t’ai laissé entendre que j’avais renoncé à cette vengeance... Mais c’était méconnaître ce mouvement de marée qui est celui de la haine dans mon cœur... tantôt elle s’éloigne et je m’attends... Puis elle revient et ce flot bourbeux me recouvre.”¹²⁶

Le jeu des métaphores maritimes exprime avec bonheur ce mythe de l’alternance cher à Mauriac. Alternance inscrite en outre dans le rythme même de cette phrase qui, grâce aux coupes et à la place des adverbes “tantôt”, “puis” épouse bien le mouvement du flux et du reflux intérieurs:

“Et *tantôt* elle s’éloigne/et je m’attends...
Puis elle revient / et ce flot bourbeux me recouvre.”

Nous assistons ainsi à un retour cyclique, à cette alternance, chère aussi au Montherlant de Port-Royal, de ces deux forces qui aspirent l’homme de Mauriac, le projettent hors de lui-même, faisant de son être le centre d’un cyclone intérieur.

Quel que soit le pôle de l’antithèse – haine ou amour – le narrateur insiste aussi fortement sur le rôle et le caractère *inconscients* de ces deux forces aveugles.

S’agit-il du “motif” de la *haine*, il ne trouve pas de termes assez forts pour la caractériser: c’est tantôt une “fièvre”¹²⁷, tantôt une “furie”¹²⁸, tantôt une “fureur”¹²⁹, tantôt une “obsession”¹³⁰ ou une “folie”¹³¹, dont il se sent à peine responsable.

“Quel jour ouvrent sur moi ces dernières lignes, écrites la nuit de la grêle! N’étais-je pas au bord de la *folie*? Non, non, ne parlons pas ici de *folie*. Que la *folie* ne soit pas même nommée”¹³².

Reconnaissons, cependant, que Louis passe ici par un état d’égarement mental, bien proche de la folie.

Au “motif” de la haine, répond en contrepoint le “motif” antithétique de *l’amour*. Mais là encore, l’inconscient est maître de la destinée de Louis qui reste ballotté au gré de vents contraires. Nous retrouvons inversées les mêmes métaphores

Vers une Sémiotique Mauriacienne

maritimes, filées selon le mode mauriacien de la variation:

“Enfin je suis détaché. Je ne sais quoi, je ne sais qui m'a détaché, Isa, des amarres sont rompues; je dérive. *Quelle force m'entraîne?* Une force aveugle? Un *amour?* Peut-être un amour...”¹³³.

Les connotations d'un univers spirituel sous-jacent à chaque terme sont ici renforcées par la juxtaposition non équivoque du signifiant et du signifié: “force” et “amour”.

Quant au rôle de l'inconscient, la présence même des interrogations et des expressions de l'indéfini (“je ne sais quoi”, “je ne sais qui”) le trahit clairement. Aux prises avec ces forces qui le transcendent tout entier, le narrateur se sent souvent réduit à l'état d’“épave”:

“J'errais à travers la pièce assombrie, me cognant à l'acajou et au palissandre d'un mobilier lourd, *épave* ensablée dans le passé d'une famille où tant de corps aujourd'hui dissous, s'étaient appuyés, étendus”¹³⁴.

Navigateur sans boussole (“j'errais”), Louis tâtonne dans “la nuit privée d'étoiles” avant d'échouer, “épave” misérable contre un néant. Une “épave”, terme qui suggère bien les profondeurs abyssales de l'inconscient dont il semble surgir. Le lecteur pourrait croire à l'engloutissement définitif du naufragé. Mais il réapparaît en finale de cette image encore longuement filée:

“... et moi, *j'errais* alentour, dans la pénombre encombrée d'acajou et de palissandre. Je tournais impuissant autour de ce bloc humain...”¹³⁵.

Résultante pitoyable et pathétique de deux forces mythiques antithétiques qui cohabitent en lui,

“...la *haine* le soutenait, la *haine* mais aussi *l'amour*.”¹³⁶, le narrateur est plus la proie de ces forces que leur incarnation. Ce n'est pas lui qui forge son destin. C'est le Destin qui le forge. Le clair-obscur du visage intérieur de Louis se dessine au rythme des grands coups de pinceau de la rhétorique antithétique du vieux combat mythique du Bien et du Mal, de la Haine et de l'Amour. Rhétorique qui par son double volet devient “significative” puisqu'elle conduit le lecteur à interpréter des signes et l'oriente par là même vers une herméneutique. En effet, au-dessus des moments les plus noirs du drame intérieur de Louis, une lumière d'espoir et d'amour demeure suspendue; et un coeur aussi desséché par la haine et l'avarice¹³⁷ que celui du héros du *Noeud de Vipères* demeure toujours secrètement exposé à l'attraction d'une force qui le rendra peut-être à l'amour.

“Ce fut l'état de péché et c'est l'état de grâce qui ont fait le jour et la nuit de l'humble monde que j'ai imaginé- ces ténèbres traversés de rayons”¹³⁸.

Mais pris dans ce jeu antithétique de la haine et de l'amour, c'est tout le récit

que nous découvrons structuré par *deux univers antinomiques* dont l'âme de Louis est le théâtre et l'enjeu.

Capable du Bien comme du Mal, de Dieu comme de Satan, également offert aux rayons et aux ombres qui se projettent sur son âme comme sur un écran des plus sensibles, le protagoniste évoque avec nostalgie cette "part intacte"¹³⁹ de lui-même, à côté de ces "bas-fonds"¹⁴⁰ qu'éclaire sa confession.

Si, à certaines heures, Louis se sent un "monstre"¹⁴¹, il veut néanmoins qu'on le prenne aussi pour "un autre"¹⁴². *Dualité inhérente aux êtres* et perceptible dans la bipolarité des termes: Louis oscille entre deux pôles antithétiques d'égal magnétisme et ce qu'illustrent, avant tout, ces antithèses récurrentes qui jalonnent le récit, c'est cette lutte de l'homme avec lui-même avant de découvrir dans une fragile et précaire synthèse l'ultime illumination.

Dualité inhérente aussi au monde matériel, écho d'un autre monde, le *monde spirituel*. L'antithèse établit une "correspondance" entre le réel, le microcosme et l'Idéal, le macrocosme.

Bornons-nous ici à souligner cette dualité présente au coeur du monde sous forme d'une antithèse connotant tout à la fois, chez le narrateur, le bonheur et le pressentiment de sa destruction:

"Le *clair de lune* éclairait la natte. Le vent du Sud qui traverse les Landes, portait jusqu'à notre lit l'odeur d'un *incendie*"¹⁴³.

Tout le drame de Louis se trouve condensé dans ce raccourci suggestif: antithèse d'un signifiant visuel: 'le clair de lune' et olfactif: 'l'odeur'. Juxtaposition contrastée de signifiés: d'un bonheur romantique et de son total anéantissement.

Orage vécu obsessionnellement par le narrateur et dont l'écho hante sans cesse son imagination fiévreuse:

"... parfois le *vent* imitait, dans les frondaisons, le bruit d'une *averse*. La *lune*, à son *déclin*, éclairait le plancher et les pâles *fantômes* de nos vêtements *épars*"¹⁴⁴.

Ici, l'antithèse oppose des signifiants d'ordre auditif: "le vent", "le bruit d'une averse" à d'autres, d'ordre visuel: "la lune à son déclin", "les pâles fantômes de nos vêtements épars" pour suggérer l'antinomie des signifiés: les promesses d'un printemps de bonheur (les frondaisons) et les larmes d'un coeur qui saigne (l'averse), qui en sonnent le glas; les dernières heures de joie (la lune à son déclin) et déjà la mort de l'amour (les pâles fantômes), et la séparation des coeurs (nos vêtements épars). Comment mieux nous plonger dans l'intensité du drame intérieur de Louis après les révélations d'Isa en cette fameuse nuit du retour de Venise.

Si intensément présente et si hautement signifiante au niveau du récit, cette *figure antithétique* ne l'est pas moins au niveau du système des personnages¹⁴⁵.

Janine, petite fille de Louis, ayant seule assisté à l'agonie de son grand père, écrit à la famille qui a cru représenter *l'image de la vertu* devant un vieil homme *méchant et révolté*:

“De toutes nos forces, nous étions tournés vers les biens matériels, tandis que grand-père me comprenez-vous si j'affirme que, là où était son trésor, là n'était pas son cœur?”¹⁴⁶

D'un côté, le clan des *'honnêtes gens'*, plus ou moins fidèles et dévots, paisiblement livrés au matérialisme de l'argent et aux vanités bourgeoises; d'un autre côté des *pêcheurs* inquiets qui cachent sous la frénésie de leurs passions la soif d'un absolu divin.

Le monde mauriacien se construit sous la menace du double échec des croyants qui trahissent Dieu et des incroyants qui le manquent et pourtant on ne le voit jamais vidé d'espérance en grande partie grâce au message en contrepoints que nous adresse des *êtres* naturellement *purs*, comme Luc, Marie, ou véritablement *saints*, comme l'abbé Ardouin. Ils passent comme de limpides rayons de l'Idéal déchirant un instant la lourde opacité d'un univers desséché et haineux et y allumant un désir.

Mais au-delà de ce jeu multiple et varié de figures et de connotations, le lecteur du *Noeud de Vipères* se voit encore affronté à un jeu subtil de correspondances.

II – UN UNIVERS DE CORRESPONDANCES

Nous avons déjà mentionné l'étroite parenté qui unit Mauriac à Baudelaire. Chez l'un comme chez l'autre, la spécificité des rapports entre signifiant – l'écriture, et signifié – le sens, place le lecteur en face d'un univers analogique¹⁴⁷ où toutes choses “se répondent”, selon le terme même du sonnet des “Correspondances”¹⁴⁸.

Avec Mauriac et dans le sillage de Baudelaire, nous voici amenés non plus seulement à parcourir la réalité d'un oeil distrait mais à la lire ou à la relire, à la déchiffrer¹⁴⁹.

Nous voici promus interprètes de “signes” qui fusent de toutes parts, “confuses paroles” chères au poète.

Profondément enracinés dans la réalité matérielle, voici d'abord les SIGNIFIANTS GESTUELS qui campent une silhouette, trahissent un sentiment stylisent le sens d'une relation.

Ainsi, *les signes de la main* peuvent être positifs ou négatifs. Tantôt, ils connotent avec insistance l'emprise implacable de la mort toute proche déjà:

“Je pose ma main sur ma poitrine, je tâte mon cœur”¹⁵⁰.

“On dirait une *main qui se pose* sur mon épaule gauche, qui l'immobilise dans une fausse position, comme ferait quelqu'un qui ne voudrait pas que je l'oublie”¹⁵¹.

Tantôt, ils trahissent un sentiment tacite mais violent: une colère,

“Je serrais les poings”¹⁵².

une cupidité invétérée,

“Je vis les *mains* fine d’Hubert *s’ouvrir* toutes grandes et *se refermer*”¹⁵³.

la générosité héroïque d’une mère,

“Elle me disait qu’elle nous laisserait les salons du rez-de chaussée et qu’elle se contenterait d’une chambre au troisième... De ses doigts déformés, Maman *froissait* le feston de la camisole”¹⁵⁴.

Les mains qui se rapprochent ou se serrent disent aussi la tendresse ou sa nostalgie,

“... nos *mains se touchaient*”¹⁵⁵.

mais aussi,

“Je *saisis* ton bras que tu *dégageas*”¹⁵⁶.

“Les gestes les plus ordinaires de *tendresse*, une *main serrée*... tout m’enchantaient”¹⁵⁷.

“Je *pris sa main* comme j’aurais fait à un enfant malheureux”¹⁵⁸.

Les mains caressent les visages pour dire la sympathie ou la pitié:

“Je m’apitoyais sur ma jeunesse, ma grande *main* de paysan *glissa* le long de ma joue non rasée, déjà assombrie d’une barbe dure...”¹⁵⁹.

Mais la caresse peut aussi cacher une indifférence hypocrite,

“Tu me *tapotais* la joue, tu m’embrassais et prenais la porte”¹⁶⁰

Pourtant les bras savent aussi embrasser avec une chaleur sincère

“Marie... je la prenais de force *dans mes bras* mais elle se’y blotissait volontiers...”¹⁶¹.

“Maman était dans l’allée des roses... Je *l’embrassai* avec plus de tendresse que d’habitude. Elle dit à mi-voix : ‘Mon chéri...’ Mon coeur était prêt d’éclater.”

Et lorsque Louis rêve de recommencer à neuf sa vie conjugale, il crie sa soif d’amour en réclamant un geste,

“Si tu *m’ouvrais le bras*?”¹⁶².

Il est encore un autre geste de la main, *le geste du mouchoir*, qui ponctue très curieusement les temps forts de la courbe sentimentale du narrateur. Au temps de la première lune de miel, sur un banc de Superbagnères:

“Je *l’essayai les yeux* et cachai ce mouchoir entre ma chemise et ma poitrine”¹⁶³.

Puis, lorsque la cause de ce mystérieux chagrin se dévoile et que l'ombre d'un comparse a changé l'amour en haine, le geste s'inverse avec violence:

“Je courus jusqu'à mon bureau, j'ouvris le tiroir fermé à clef; j'en tirai un petit *mouchoir* froissé, le même qui avait servi à essuyer tes larmes... je le pris, j'y attachai une pierre... et je le *jetai* dans cette mare que chez nous on appelle “gouttin.”¹⁶⁶

Enfin, lorsque, entre Marinette et Louis rôde la tentation d'adultère, nous voyons ressurgir le premier jeu de figures avec les mêmes signes de jeune femme assise sur un banc, d'yeux en pleurs, de mouchoir:

“Je... la fis asseoir sur le banc. Je lui *essuyai les yeux* avec mon mouchoir”¹⁶⁵.

Parallélisme triple, riche de signification!

Si les *main*s s'appuient sur un piquet de vigne¹⁶⁶, ou que les *bras* s'accouident à la fenêtre ou au parapet de la terrasse¹⁶⁷, c'est que *l'avare* se repaît du spectacle de ses biens, de ses vignes de Calèse; il y fonde la sécurité de sa vie.

L'appui de la tête sur l'épaule du partenaire connote la confiance:

“*J'appuyais* ma figure contre ton épaule et ton cou”¹⁶⁸.

“Tu *t'appuyais* à moi ou tu l'attachais à mon bras”¹⁶⁹.

“... comme une enfant, elle (Marinette) *appuyait* sa tête contre mon épaule”¹⁷⁰.

Mais si le coeur se refuse, alors la tête sévade du creux de l'épaule du partenaire et se redresse:

“*Ta tête ne reposait plus* au creux de mon épaule”¹⁷¹, note le narrateur; en effet, commente-t-il:

“L'espace infini qui séparait nos corps étendus était devenu infranchissable”¹⁷².

Désormais, en proie à une amère solitude, il ne restera plus à Louis qu'à rouler sa tête sur un dur dossier.

“... je laisse *rouler ma tête* contre le *dur dossier*...”¹⁷³.

Plus subtils, les SIGNIFIANTS D'ORDRE OLFACTIF connotent souvent dans le récit l'idée de bonheur; un bonheur à résonance proustienne¹⁷⁴, tant y est prépondérant le rôle de la mémoire affective:

“Les tilleuls des allées d'Etigny, c'est toujours leur *odeur* que je sens après tant d'années quand les tilleuls fleurissent”¹⁷⁵.

“Tout ce que je respirais, je le respire encore: ce *parfum* que j'aime, cette odeur de

condre du vent lorsqu'il y avait eu... des landes incendiées."¹⁷⁶

Avec une obsession très baudelairienne, le narrateur se plaît à évoquer les odeurs qui hantent encore son souvenir:

"Je me rappelle *l'odeur* de tes joues mouillées, *l'odeur* de ce chagrin inconnu ... je *respirais* cette petite fille en larmes"¹⁷⁷.

"Je me souviens de ton *odeur* nocturne"¹⁷⁸.

"La jeune fille *odorante* des nuits de Bagnères"¹⁷⁹.

"L'humide et tiède nuit pyrénéenne, qui *sentait* les herbages mouillés et la menthe, avait pris aussi de ton *odeur*. Sur la place des Thermes, que nous dominions, les feuilles des tilleuls autour du kiosque à musique, étaient éclairées par les réverbères"¹⁸⁰

"Depuis des années, je sentais vivre mon enfant, je la *respirais* ... elle traversait ma vie ténébreuse d'un brusque souffle"¹⁸¹.

"Maman était dans l'allée des *roses*"¹⁸².

Mais si l'affectivité s'inverse en aversion, les agréables parfums de tilleuls, de menthe ou de roses se transforment en "odeur acide" suffocante ou en odeur de brûlé:

"... son *odeur acide* luttait victorieusement contre celle de la table à dessus de marbre rouge. Je la priai d'ouvrir plus largement la fenêtre"¹⁸³.

"Le vent du Sud portait jusqu'à notre lit *l'odeur d'un incendie*"¹⁸⁴.

Ainsi, rien n'échappe à l'odorat de Louis comme à celui de Mauriac. Toutes les nuances olfactives y sont notées scrupuleusement, mais surtout cet échange, cette osmose entre deux mondes distincts: celui de la nature et celui de l'être aimé.

A cette correspondance entre la nature et le paysage intérieur, la NOTATION AUDITIVE vient apporter sa complicité:

"J'étais à Luchon...Le *trot* menu des ânes, les *sonnailles*, les *claquements* de fouets m'éveillaient le matin. *L'eau* de la montagne ruisselait... Des petits marchands *criaient* les croissants et les pains au lait. Des guides passaient à cheval..."¹⁸⁵.

"Tout ce que j'entends encore après quarante cinq années, je l'entendais: les coqs, les cloches, un train de marchandises sur le viaduc..."¹⁸⁶.

Proust, on le voit est encore au centre de cette réflexion du narrateur où présent et passé s'interpénètrent pour atteindre à la permanence d'un moi réfractaire au temps.

Les notations auditives ou l'imagination auditive, c'est aussi l'écho du retour de l'obsession:

Vers une Sémiotique Mauriacienne

“Je croyais les entendre s’interroger les uns les autres: “Le trouves-tu sortable?”, “La mère n’est pas possible...”¹⁸⁷.

“Nous avons beau savoir que c’était le froissement des feuilles d’un tilleul contre la maison; il nous semblait toujours que *quelqu’un respirait* au fond de la chambre”¹⁸⁸.

Mais le signifiant sonore peut aussi connoter la violence d’une rupture d’ordre moral, ici, le brusque effondrement de la passion d’avarice au coeur du protagoniste,

“Un *sifflement* de bête, puis un *fracas* immense en même temps qu’un éclair ont rempli le ciel... je suis détaché... des amarres sont rompues”¹⁸⁹.

Des variations dans les descriptions de sons connotent différentes nuances affectives:

“Tu te rebiffas, je me souviens. J’ai encore dans l’oreille cette *voix spéciale* que tu prenais alors, lorsque ta vanité était en jeu!”¹⁹⁰.

“... ta voix même *changeait* dès que tu le nommais – *moins aigüe*, avec une sorte de *tremblement*, de *roucoulement*...”¹⁹¹.

“Je saisis ton bras que tu *dégageas*, avec un *grognement* presque animal”¹⁹².

Et en contraste, lorsqu’il se souvient du ton affectueux de sa mère:

“Elle dit à *mi-voix*: ‘Mon chéri’...”¹⁹³.

Les signifiants auditifs sont encore au rendez-vous pour exprimer la nostalgie de l’enfance:

“J’*écoutais* leurs *voix pures*; cet *air de Lulli*: ‘Ah! que ces bois, ces rochers, ces fontaines...’ Calme bonheur... Zone de pureté et de rêve...”¹⁹⁴.

Suggèrent aussi parfois cette idée de pureté associée à celle du bonheur, les SIGNIFIANTS VISUELS:

Sous une forme voilée, allusive, c’est le retour du motif obsédant de l’eau.

“L’eau de la montagne ruisselait”¹⁹⁵

Evocation d’instantanés merveilleux vécus dans un cadre choisi. “Paysage choisi” aussi, selon l’expression de Verlaine, que l’âme-soeur du protagoniste – Isa – qui a su métamorphoser, fut-ce l’espace d’un bref moment, un coeur qui ne croyait plus à l’amour.

“Oui, j’étais un autre homme, ... un jour sur la route de la vallée du *Lys*, nous étions descendus de la victoria. Les *eaux* ruisselaient: j’écrasais du *fenouil* entre mes doigts...”¹⁹⁶.

En fait, à l'obsession inconsciente d'un signifiant donné, perceptible dans le parallélisme: "L'eau ruisselait."

"Les eaux ruisselaient." s'ajoute un autre signifiant

visuel: "La vallée du Lys", qui, associé lui-même à un

signifiant olfactif: "le fenouil", connote l'idée d'un bonheur pur, sans nuage.

Nous avons déjà parlé du contraste, hautement significatif de ces deux signifiants visuels que sont l'ombre et la lumière et de leur connotation morale ou mythique d'un combat du Bien et du Mal.

"Au bas des montagnes, la *nuit* s'accumulait, mais, sur *les sommets*, subsistaient des camps de *lumière*... J'eus soudain la sensation aigüe, la sensation presque physique qu'il existait un *autre monde*, une réalité dont nous ne connaissons que l'ombre..."¹⁹⁷.

Contrastés topographiques et visuels au service aussi d'une métaphysique platonicienne: cette "ombre", reflet de la réalité suprême de l'Idée, n'est-elle pas celle que perçoivent sur les parois de leur caverne les prisonniers évoqués dans *La République* et finalement nous-mêmes, esclaves des mêmes apparences?

Ailleurs, est l'Idée: "sur *les sommets*", tandis que nous sommes voués à habiter le royaume de "l'ombre".

Clair-obscur symbolique, digne du pinceau de Rembrandt, où signifiant et signifié se répondent presque terme à terme.

Le narrateur insiste sur le substrat matériel, physique, de sa méditation. Il est bien lui aussi ce "métaphysicien qui travaille dans le concret", évoqué dans le *Journal*¹⁹⁸. Non moins métaphysique, sans pour autant quitter le domaine du concret, l'ensemble du chapitre XI où le mythe de la nuit, spirituelle s'oppose à celui de la lumière. Promesse de l'aube, d'une aube nouvelle pour le héros, ces étoiles obstinées de la fin de la nuit, annonciatrices d'une renaissance. Signes qui ne trompent pas et auxquels le narrateur répond de son regard attentif:

"La *tempête* semble finie. Les *étoiles* d'avant l'aube palpitent. Je croyais qu'il replenissait, mais ce sont les feuilles qui s'égouttent"¹⁹⁹.

Puis voici, parachevant tous ces signes visuels, celui de l'éclair qui zèbre tout à la fois la voûte constellée et le ciel intérieur du narrateur:

"Un *sifflement* de bête, puis un *fracas* immense en même temps qu'un *éclair* ont rempli le ciel. Dans le *silence* de panique qui a suivi, des bombes, sur les coteaux, ont éclaté, que les vigierons lancent pour que les nuages de grêle s'écartent ou qu'ils se résolvent en eau. Des fusées ont jailli de ce coin de *ténèbres* où Barsac et Sauternes tremblent dans l'attente du fléau."²⁰⁰

Forêt de signes que ce passage où *l'ouïe*: "sifflement fracas immense" et jusqu'à ce "silence de panique" augurant le pire pour le vigneron, est presque plus sollicitée, comme nous l'avons vu, que la *vue*: "éclairs – "ténèbres", signifiants visuels contrastés

pour connoter la tempête spirituelle qui secoue le cœur de l'avare.

Rapprochement non moins pertinent d'INTERSIGNÉS – visuels et auditifs – ces deux textes dont le premier prend une valeur prémonitoire par rapport au second. La révélation fatale vient d'éclater dans le ciel du narrateur. Seule la nature peut adoucir sa souffrance morale.

Accompagnons—le

“au bord de cette cuve immense où la *vendange future* ferment(e) dans le sommeil des feuilles bleues”²⁰¹ ;

“Je descendis vers la terrasse. De grêles arbres à fruits se dessinaient vaguement au-dessus des vignes. L'épaule des collines soulevait la *brume*, la déchirait. Un clocher naissait dans le *brouillard*. puis *l'église* à son tour en sortait, comme un *corps vivant*.”²⁰²

Paysage de vignes, cher entre tous à l'écrivain que ce “point de vue magnifique sur la vallée de la Garonne”, noté dans le *Journal* de Mauriac²⁰³. Paysage surtout lourd d'appels et riche en signes pour la conscience troublée du narrateur: “brume” et “brouillard” sans doute atmosphériques, mais plus encore symboliques d'un état d'âme. Flou du paysage extérieur en accord avec le flou de la conscience qui tâtonne à l'aube d'une nouvelle vie. Renaissance passagère du héros souffrant, à la vue du “clocher” qui perce “la brume”; puis de “l'église”, ce “corps vivant”. Nul doute qu'à cet instant précis le narrateur, comme l'écrivain²⁰⁴, ne voie réellement se dresser à l'horizon tel clocher familier: peut-être celui de Langon, à l'ombre duquel vécut la sombre *Genitrix* ou celui de Saint Macaire, berceau de Brigitte Pian, *La Pharisienne*.

Mais voici offerte à la fois à Isa et au lecteur peut-être encore hésitant à entrer dans le jeu symbolique, la clef qui dissipe toute ambiguïté d'interprétation. Les signifiants visuels n'étaient là que pour traduire une autre réalité, combien supérieure, celle du signifié:

“Toi qui t'imagines que je n'ai jamais rien compris à toutes *ces choses*... j'éprouvais pourtant, à cette minute, qu'une créature rompue comme je l'étais peut chercher la raison, le *sens* de sa défaite; qu'il est possible que cette défaite renferme une *signification*. que les événements, surtout dans l'ordre du cœur, sont peut-être des *messagers* dont il faut *interpréter le secret*...”²⁰⁵.

Clef d'une destinée qui, vue superficiellement, pourrait paraître vouée à l'échec. Pure apparence seulement, car, pour Louis, l'univers sensible est peuplé de messages qu'il doit apprendre à déchiffrer pour mieux y lire, comme en surimpression, le code de l'unique Réalité: celle de l'Au-delà.

Avec quelle insistance le narrateur n'évoque-t-il pas cet univers métaphysique manifesté dans un concret accessible à tous.

Et voici l'ultime reproche d'incompréhension:

“Oui, j'ai été capable, à certaines heures de ma vie, d'entrevoir *ces choses* qui auraient dû me rapprocher de toi”²⁰⁶.

Echo sonore et symbolique de cette brève méditation, cet autre signe qui n'échappe pas à la conscience tragique du personnage :

“La *cloche* de Saint-Vincent, qui éloigne la grêle, sonnait à toute volée, comme quelqu'un qui chante, la nuit, parce qu'il a peur. Et soudain, sur les tuiles, ce bruit comme d'une poignée de cailloux... Des grêlons! Naguère, j'aurais bondi à la fenêtre.”²⁰⁷

Ambivalence de ce signifiant à connotation religieuse, car, s'il s'applique parfaitement à l'*orage* physique et spirituel, il exprime également l'*exultation* intérieure, faite de sérénité et de détachement, joie conquise de haute lutte sur soi-même mais lutte victorieuse puisque, lorsque retentit le bruit tant redouté du vigneron: la grêle, il ne “bondit” plus “à la fenêtre”. Ce qu'à son lever, le narrateur n'avait fait que pressentir obscurément en contemplant un paysage matinal baigné de brume, se vérifie, ici, à la tombée de la nuit dans toute sa clarté symbolique.

Ce n'est là, en fait, qu'un exemple, parmi tant d'autres, de signifiants auditifs. *Le Noeud de Vipères* abonde, en effet, en notations de ce genre qui, loin d'être gratuites, se réfèrent le plus souvent à un drame intérieur chez le personnage. Signifiants qui se proposent aussi peut-être clin d'oeil malin du romancier!— d'interroger, par le biais du protagoniste, le lecteur lui-même sur le sens de son destin:

“J'entendais les grives dans le lierre du peuplier carolin, le bruit d'une *barrique roulée*”²⁰⁸

Voici en quelques mots surgir *l'automne*. Puis, immédiatement à la suite, discrètement ironique, nous est précisé le référent:

“C'est une chance que d'attendre la *mort* dans l'unique lieu du monde où tout demeure pareil à mes souvenirs.”²⁰⁹

Le lecteur pourrait croire à une rémission de l'angoisse du narrateur. Ce serait méconnaître sa capacité à s'écouter lui-même sans relâche, à tout écouter autour de lui pour distinguer, dans l'univers sensible, l'écho de son drame. Le bruit alors s'amplifie, étonnamment complice de cette destinée:

“Seul le *vacarme* du moteur remplace le *grincement* de la noria que faisait tourner l'ânesse. (Il y a aussi cet horrible avion postal qui annonce l'heure du goûter et s'agit le ciel.)”²¹⁰

“*Bourrasque*” et “*tumulte*”²¹¹ font eux aussi irruption, accompagnant de leurs houles successives la conscience désemparée du narrateur avant d'atteindre le sombre crescendo de la “*tempête*”²¹².

Bruits moins violents sans doute, mais plus sourds et donc plus sournois, porteurs du pire, ces “*roulements* dans le ciel”²¹³ ou encore ce “*grondement* du train sur le viaduc”²¹⁴, auquel feront écho, dans le ciel noir de Calèsc ces “*nuées grondantes* tourn(a)nt autour des vignes offertes”²¹⁵.

Aufant de bruits retentissant dans la conscience traquée du narrateur avec cette

force de signes du Destin et jalonnant sa titubante démarche spirituelle.

D'ailleurs, qu'il soit gestuel, olfactif, visuel ou auditif, le signifiant mauriacien se reconnaît toujours à sa fonction de révélateur. Révélateur de l'homme de Mauriac à lui-même dans l'inlassable quête de son être profond, de son moi authentique.

Tels ces clochers de Martinville²¹⁶ qui "signalaient" leur identité mystérieuse au narrateur du *Temps perdu* et l'aidaient à découvrir sa vraie vocation, les "signes" perçus par le héros du *Noeud de Vipères* constituent pour lui autant de semonces discrètes, d'interrogations brûlantes, de vibrants messages.

N'est-ce pas aussi, éternellement répercuté, cet "appel de chasseurs perdus dans les grands bois", déjà entendu par le poète des "Phares"²¹⁷.

Chez l'auteur du *Noeud de Vipères*, le monde tangible, réel, décrit dans le récit à travers le jeu des signifiants, laisse émerger la vision d'un monde surnaturel qui est pour le romancier Mauriac celui de l'ultime référentiel de l'homme.

CONCLUSION

Peuplée de signes²¹⁸, véritable "forêt de symboles", la réalité mauriacienne apparaît secrète, mystérieuse, hiéroglyphique. Mauriac, romancier de l'homme concret, poète sourcier de jaillissements imprévisibles, et prophète du destin, a su créer un univers qui invite le lecteur à y lire un surplus de sens inépuisable et toujours indéfiniment présent²¹⁹.

Parole, parabole: mots de même racine aux résonances étrangement fraternelle aventure du langage d'où surgit l'avènement d'un "sens" qui ne cesse d'être fêté dans une harmonie poétique. Ce n'est pas, en effet, le moindre paradoxe de la "figure" et du "signe" mauriaciens que ce double pouvoir de suggérer l'indicible d'une expérience du moi sans pour autant amputer l'oeuvre de son message ultime. Il y a dans *Le Noeud de Vipères* une valeur, une "axiologie" du signe qui est à rechercher du côté d'un dilemme pathétique entre l'immanence et la transcendance, la rhétorique et l'apologétique, le charnel et le mystique, et dans une "universalité de la théophanie"²²⁰. Ne peut-on reconnaître là ce qui authentifie la vision d'un écrivain en lui conférant sa marque propre, son style?

A travers toute cette "forêt de signes" se trouve et s'affirme la permanence de structures intérieures qui définissent et qualifient son originalité.

Projection vivante de son inconscient, miroir fidèle de son imaginaire, la sémiotique de Mauriac est une activité positive et créatrice à travers laquelle le romancier, tantôt allègrement, tantôt plus douloureusement s'efforce de coïncider pleinement avec lui-même et cherche à découvrir une perspective vraie sur lui-même, sur la vie, sur les hommes.

Parcelles de son essence, éclats brûlants de son secret, écho pathétique de son moi profond, aventure de l'écriture, la littérature, pour l'auteur du *Noeud de Vipères* est, tout aussi authentiquement une "aventure d'être"²²¹.

NOTES

SIGLES ET ABBREVIATIONS UTILISES

- p. 11 à 287 Sans autre indication, les renvois sont à:
François MAURIAC, *Le Noeud de Vipères*, B. Grasset, 1932
Collection Poche.
- M.F.* renvoie à: F.MAURIAC, *Le Mystère Frontenac*, B. Grasset, 1933
- O.C.* VIII, XI renvoie à: F.MAURIAC, *Les Oeuvres Complètes*, Grasset, Paris,
Arthème Fayard, 1950-56, vol. VIII et XI.
- B.N.* renvoie à: F.MAURIAC, *Bloc-notes*, Paris, Flammarion, 1959.
- M.I.* renvoie à: F.MAURIAC, *Mémoires Intérieurs*, Flammarion, 1962.
- N.M.I.* renvoie à: F.MAURIAC, *Nouveaux Mémoires Intérieurs* Paris,
Flammarion, 1965.
- Moi* renvoie à: F.MAURIAC, *D'autres et Moi*, Paris, Grasset, 1966.
- S.M.* renvoie à: SIMON Pierre-Henri, *Mauriac*, Seuil, 1953
- S.L.* renvoie à: SIMON Pierre-Henri, *Histoire de la Littérature au XXème*
siècle, Armand Colin, 1967
- B* renvoie à: BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard
"Bibl. de la Pléiade", 1961.
- P* renvoie à: M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris,
Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1954.
- V* renvoie à: P. VALÉRY, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la
Pléiade", 1960.

1. *B*, p. 11.
2. *N.M.I.* p: 78.
3. *Ibid.*, p. 321.
4. *B.N.* p. 174.
5. *N.M.I.* p. 11.
6. J. Touzot, *La Planète Mauriac* Klincksieck, 1985.
7. *M. I.* p. 47.
8. *B.* p. 3.
9. *V* p. 477.
10. *S.M.* p. 75.
11. *Moi* p. 256.
12. G. Genette, *Figures I*, Seuil, 1966. p. 191.
13. *Moi* p. 256.
14. *O.C.* XI p. 115.
15. R. Barthes, *Poétique du Récit* Seuil, 1977. p. 52.
16. G. Genette, *Op. cit.* p. 188.
17. *O.C.* XI p. 154.
18. *Ibid.* p. 154.
19. *S.M.* p. 41.

20. *Ibid.*, p. 45.
21. p. 21.
22. p. 65.
23. p. 67.
24. p. 70.
25. p. 59.
26. p. 181.
27. p. 181.
28. p. 60.
29. p. 71.
30. p. 87.
31. p. 91.
32. p. 148.
33. p. 136.
34. p. 78.
35. p. 150.
36. p. 186.
37. p. 202.
38. p. 249.
39. p. 215.
40. p. 65.
41. p. 65.
42. p. 67.
43. p. 119.
44. p. 45.
45. p. 87.
46. p. 168.
47. p. 71.
48. p. 213.
49. p. 269.
50. p. 139.
51. p. 142.
52. p. 138.
53. p. 228.
54. p. 149.
55. p. 207.
56. p. 211.
57. p. 202.
58. p. 202.
59. p. 63.
60. p. 201.
61. p. 224.
62. p. 206.
63. p. 206.
64. p. 211.

65. p. 63.
66. p. 202.
67. p. 136.
68. p. 70.
69. p. 228.
70. p. 186.
71. p. 164.
72. p. 87.
73. p. 148.
74. p. 256.
75. p. 25.
76. *B.* p. 64.
77. p. 37.
78. p. 42.
79. p. 44.
80. p. 46.
81. p. 94.
82. *M.F.* p. 108.
83. *S.L.* p. 177.
84. p. 140.
85. p. 143.
86. *O.C. VIII*, p. 289.
87. *S.M.* p. 125.
88. *O.C. XI*, p. 231.
89. *O.C. XI*, p. 231.
90. p. 257.
91. p. 61.
92. p. 248.
93. p. 46.
94. *Ibid.* p. 46.
95. p. 61.
96. p. 66.
97. p. 255.
98. p. 124.
99. p. 124.
100. *S.M.* p. 32.
101. p. 87.
102. p. 148.
103. p. 37.
104. p. 140.
105. pp. 87, 232.
106. p. 45.
107. p. 142.
108. p. 254.
109. p. 153.

110. p. 142.
111. p. 204.
112. p. 265.
113. p. 267.
114. p. 151.
115. p. 273.
116. p. 44.
117. p. 18.
118. p. 150.
119. p. 245.
120. p. 46.
121. p. 186.
122. p. 249.
123. p. 68.
124. p. 250.
125. p. 268.
126. p. 87.
127. p. 14.
128. p. 14.
129. p. 25, 36, 37.
130. p. 87.
131. p. 36, 63, 157.
132. p. 157.
133. p. 153.
134. p. 256.
135. p. 274.
136. p. 133.
137. p. 31, 51, 52, 85, 205, 216.
138. "Message à Rex" 1933, in *S.M.* p. 60.
139. p. 46.
140. p. 148.
141. p. 12, 70, 165, 250.
142. p. 46.
143. p. 20.
144. p. 59.
145. R. Barthes, *op.cit.* p. 115, 167.
146. p. 287.
147. On se souvient du texte célèbre de "L'Invitation au voyage" en prose, où Baudelaire, s'adressant "à la femme aimée, à la soeur d'élection" écrit: "Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton *analogie*, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance*?" *B.* p. 303.
148. *B.* p. 11.
149. p. 68.

150. p. 17, 18.

151. p. 18.

152. p. 65.

153. p. 239.

154. p. 48.

155. p. 128.

156. p. 65.

157. p. 42.

158. p. 123.

159. p. 67.

160. p. 16.

161. p. 94.

162. p. 151.

163. p. 46.

164. p. 69.

165. p. 124.

166. p. 249.

167. p. 148, 119.

168. p. 45.

169. p. 46.

170. p. 123.

171. p. 60.

172. p. 60.

173. p. 152.

174. Dans "Vue sur mes romans", Mauriac a reconnu lui-même sa dette envers la *Recherche*: "Il faut encore en revenir à ce qui m'apparente à Proust: je n'observe pas, je ne décris pas, *je retrouve*, et ce que je retrouve, c'est le monde étroit et janséniste de mon enfance pieuse, angoissée et repliée et la province où elle baignait, (...) Tout s'est passé comme si la porte eût été à jamais refermée en moi, à vingt ans, sur ce qui devait être la matière de mon oeuvre." *S.M.* p. 42.

175. p. 37.

176. p. 66.

177. p. 45.

178. p. 123.

179. p. 181.

180. p. 45.

181. p. 181.

182. p. 67.

183. p. 207.

184. p. 20

185. p. 37.

186. p. 66.

187. p. 49.

188. p. 59.

189. p. 152, 153.

190. p. 61.
191. p. 65.
192. p. 66.
193. p. 67.
194. p. 94.
195. p. 37.
196. p. 46.
197. p. 46.
198. *O.C. XI*, p. 154.
199. p. 151.
200. p. 152.
201. p. 120.
202. p. 68.
203. *O.C. XI*, p. 108.
204. C'est encore Mauriac qui note dans son *Journal* ces lignes éclairantes:
"Deux vieilles charmilles descendent vers la terrasse et le point de vue: Saint-Macaire, Langon, les Landes, le pays de Sauternes. (...) A force d'avoir été contemplé par les êtres que j'ai aimés et par ceux que j'ai inventés, ce paysage est devenu pour moi, humain, trop humain; divin aussi. A travers lui, je vois les osséments des miens qu'il recèle et dans chacune de ces pauvres églises dont les clochers jalonnent le fleuve invisible, la petite hostie vivante." (*O.C. XI*, p. 107.)
205. p. 68.
206. p. 68.
207. p. 152.
208. p. 17.
209. p. 17.
210. p. 17.
211. p. 148.
212. p. 151.
213. p. 148.
214. p. 35.
215. p. 149.
216. "En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je *sentais* (déclare le narrateur), que je n'allais pas au bout de mon impression, que *quelque chose* était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois." p. t. I, p. 180.
217. *B.* p. 14.
218. Mauriac lui-même nous invite à lire *Le Noeud de Vipères* dans ce sens. Au-delà de l'itinéraire, jalonné de signes, du narrateur, c'est sur une constante interprétation de signes, sur une véritable herméneutique, que se fondent les rapports au sein de la famille. Entre Louis et Isa bien sûr (p. 47) mais aussi entre le narrateur et sa famille (p. 75). Notons surtout l'obsédante récurrence du mot *signe* (pp. 44, 75, 85, 151, 236, 242, 270) et du mot *interpréter* (pp. 44, 68, 45). Citons, par exemple, ce passage clef, tragiquement prémonitoire pour Louis: "Il y eut

pourtant des *signes*, mais que *j'interprétais* mal. Te rappelles-tu cette nuit, sur un banc (dans l'allée en lacets qui montait derrière les Thermes)? Soudain, sans cause apparente, tu éclatas en sanglots (...) Ma jeunesse ne savait pas *interpréter* ces râles, ces suffocations." (p. 45).

219. G. Genette, *Op. cit.* p. 159.
 220. G. Durand, *L'Imagination Symbolique*, Paris, P.U.F. p. 127.
 221. J. P. Richard, *Littérature et Sensation*, Seuil, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, l'Immarion, 1965.
 BARTHES Roland ... *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1966.
 Littérature et Réalité, Paris, Seuil, 1971.
 Poétique du Récit, Paris, Seuil, 1977.
 BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade" 1961.
 DELFAU Gérard, *Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil 1977.
 DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F. 1964.
 Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, 1965.
 GENETTE Gérard, *Figures I*, Seuil, 1966.
 GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et Figuration*, Seuil, 1983.
 GLISSANT Edouard, *L'Intention Poétique*, Seuil, 1969.
 MAUCUER Maurice, *Thérèse Desqueyroux, Mauriac*, Coll. "Profil d'une oeuvre"
 Hatier, 1970.
 MAURIAC François, *Le Baiser du Lépreux*, B. Grasset, Coll. "Poche" 1922
 Le Désert de l'Amour, B. Grasset, Coll. "Poche" 1925.
 Thérèse Desqueyroux, B. Grasset, Coll. "Poche" 1927
 Le Noeud de Vipères, B. Grasset, Coll. "Poche" 1932
 Le Mystère Frontenac, B. Grasset, Coll. "Poche" 1933
 La Fin de la Nuit, B. Grasset, Coll. "Poche" 1935
 Genitrix, B. Grasset, Coll. "Poche" 1937
 Les Chemins de la Mer, B. Grasset, Coll. "Poche" 1939
 La Pharisienne, B. Grasset, Coll. "Poche" 1941
 Oeuvres Complètes, Paris, Arthème Fayard, 1950 1956
 "Bibl. Grasset".
 Mémoires Intérieurs, Paris, Flammarion 1962
 Nouveaux Mémoires Intérieurs, Flammarion 1965
 D'Autres et Moi, Paris, Grasset, 1966
 PROUST Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la
 Pléiade" 1954.
 RICHARD Jean-Paul, *Littérature et Sensation*, Seuil, 1954.
 RICOEUR Paul, *La Métaphore Vive*, Seuil, 1975.
 SÉAILLES André, *Présence Littéraire, Mauriac*, Bordas, 1972.

Vers une Sémiotique Mauriacienne

SHOSHANA Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, 1978.

SIMON Pierre-Henri, *Mauriac*, Seuil, 1953.

SIMON Pierre-Henri, *Histoire de la Littérature Française*, Armand Colin, 1967.

TOUZOT Jean, *La Planète Mauriac*, Klincksieck, 1985.

VALERY Paul, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1960.