

LA FAMILLE DANS L'OEUVRE DE MAURIAC
JUSQU'EN 1933

Mémoire pour le grade de M.A.
présenté à l'Université de Cantorbéry
par Mary A. Fitzgerald
en mars 1969

INTRODUCTION

Le drame mauriacien se déroule dans le microcosme étroit d'une famille provinciale. Comme le monde de Georges Bernanos ou de Julien Green, celui de Mauriac est essentiellement circonscrit. L'univers de Mauriac, tel qu'il le définit, est "un petit monde d'autrefois, étroitement limité et qui ne déborde qu'un peu mon propre drame".¹ Alors la famille prend une double importance dans ce "drame" de Mauriac et de ses héros: d'abord, d'un point de vue thématique, elle est un des ressorts les plus efficaces du drame même, et puis, d'un point de vue technique, elle sert de décor indispensable aux drames intérieurs des protagonistes. Dans cette thèse je me propose de traiter la famille chez Mauriac surtout d'un point de vue thématique, mais aussi d'étudier, avec moins de détail, son importance dans la technique de l'auteur.

Dans son Journal Mauriac a écrit: "ce premier devoir vis-à-vis de moi-même: extérioriser mon débat, mon drame, mon destin".² En effet toute l'œuvre de Mauriac constitue, dans une certaine mesure, une "extériorisation" de son propre drame intérieur, une projection de ses conflits profonds. Sans doute, les plus grands conflits

que Mauriac a extériorisés sont ceux entre la chair et l'esprit, et entre la nature et la grâce. Mais faisant écho à ces grands conflits, sur un ton mineur, apparaît chez Mauriac ce conflit à l'égard de tout son milieu et, en particulier, à l'égard de la famille: à savoir son amour, son acceptation morale de la famille et sa révolte contre elle. Cet aspect du drame intérieur de Mauriac a été jusqu'ici relativement négligé par ses critiques, quoique Nelly Cormeau,³ Cecil Jenkins⁴ et Donat O'Donnell⁵ en aient fait mention brièvement dans leurs études de l'œuvre de cet écrivain. En particulier Donat O'Donnell a discerné le thème de révolte dans l'œuvre de Mauriac, mais il traite cette révolte dans la mesure où elle se dirige contre toute la classe bourgeoise, plutôt que contre la famille seule. Mais j'estime que l'attitude équivoque de Mauriac envers la famille, telle qu'elle se révèle dans ses romans jusqu'au Mystère Frontenac de 1933, fournit à son œuvre une de ses tensions significatives. Car en écrivant Mauriac a tenté de trouver une solution à ses débats intérieurs. Comme Jenkins l'a dit (un peu trop catégoriquement peut-être): "His [Mauriac's] own imaginative writing is, indeed, a transcendent attempt at self-liberation through projection."⁶ Et parallèlement à son

effort de résoudre ce grand débat entre la chair et l'esprit, on peut retracer, sur un plan mineur, sa tentative de concilier son amour pour la famille et sa révolte contre elle. Je me propose dans cette thèse de retracer l'évolution jusqu'à 1933 de l'attitude équivoque envers la famille chez Mauriac, et la "résolution" de ce débat intérieur, avec son Mystère Frontenac.

Cependant, outre l'importance thématique de la famille chez cet auteur, dont je m'occuperai dans la plupart de cette thèse, il ne faut pas négliger son importance en ce qui concerne sa technique. Ses romans tirent beaucoup de leur force dramatique dans leur situation 'à huis clos', en dedans d'une famille entourée des hauts murs de son domaine. D'autres écrivains ont exploité le potentiel dramatique de la famille en tant que piège. Gide fait ressortir ce motif dans La Porte Étroite, surtout au début du récit avec sa description des hauts murs du jardin des Bucolin et des fenêtres à petits carreaux de la maison de famille. Et dans le roman Adrienne Mesurat par Julien Green l'héroïne est hantée par son emprisonnement dans la maison et le jardin de ses parents. On pourrait même, dans une certaine mesure, établir un parallèle entre certains romans de

Mauriac et le drame de la claustration dans la famille par Sartre, Les Séquestrés d'Altona. En effet, quelquefois les romans de Mauriac touchent à l'intensité d'un drame racinien avec ces "rivalités furieuses" ⁷ qui éclatent à huis clos entre les membres de la famille.

La plus grande importance de la famille, donc, dans l'œuvre de Mauriac réside en ce qu'elle sert de décor aux drames intérieurs des protagonistes. La famille elle-même ne se trouve pas vraiment au centre des romans de Mauriac. Il ne vise pas à étudier l'homme, comme l'a fait la postérité de Balzac, en fonction de la famille, même s'il y situe ses héros. Dans Le Roman il écrit:

. . . il est certain qu'au delà de la vie sociale, de la vie familiale d'un homme, au delà des gestes que lui impose son milieu, son métier, ses idées, ses croyances, existe une plus secrète vie . . .

8

Et c'est cette "plus secrète vie" du protagoniste qui vraiment intéresse l'auteur, cette vie qu'il nourrit par opposition au bloc de la famille. Il s'ensuit qu'un thème souvent retrouvé chez Mauriac jusqu'au Mystère Frontenac est celui de l'individu qui se dresse en révolte contre ce bloc de la famille provinciale dont Nelly Cormeau fait observer:

Entité collective éminemment réelle
 et tyrannique, qui engendre, qui choie,
 qui enserre puis qui brime et martyrise
 l'individu, patiemment dévoratrice de
 sa personnalité. 9

Mais comme je l'ai déjà indiqué, Mauriac n'a pas visé à écrire un roman "sociologique". Donc je n'ai pas l'intention de traiter la famille chez l'écrivain en tant que phénomène social. Je me bornerai à la discuter seulement telle qu'elle est représentée dans ses œuvres, d'abord d'un point de vue thématique, et puis d'un point de vue technique.

Au premier chapitre je retracerai la naissance chez Mauriac de ce conflit entre l'amour et la révolte vis-à-vis de la famille, et la première stylisation de cette attitude équivoque dans ses romans d'apprentissage, L'Enfant Chargé de Chaines et La Robe Prétexée. Puis au deuxième chapitre je me propose de montrer la rancœur et le pessimisme à l'égard de la famille qui est à la base des romans de la "grande période" de Mauriac; ils se manifestent dans la peinture des relations de famille que je traiterai dans ce chapitre. Au troisième chapitre je confronterai Le Noeud de Vipères et Le Mystère Frontenac,

puisqu'ils représentent les deux aspects antithétiques de l'attitude de Mauriac envers la famille: l'un la révolte, et l'autre l'amour. Enfin, au dernier chapitre, je me détournerai d'une étude thématique de la famille pour considérer brièvement quelques aspects de l'importance de cette dernière dans la technique l'auteur. J'examinerai dans ce quatrième chapitre comment Mauriac se sert du décor de la famille pour produire sa célèbre "atmosphère".

Mon étude du cycle de l'attitude équivoque chez Mauriac envers la famille se terminera avec Le Mystère Frontenac de 1933, car c'est là qu'il semble résoudre son débat intérieur entre l'amour et la révolte. Je n'ai pas l'intention de discuter les romans que Mauriac a écrits depuis cette date, à l'exception de La Fin de la Nuit (1935) dont je ferai mention, en passant, pour ce qui est de sa technique.

Il va sans dire que ce thème de la famille que j'ai dégagé de l'œuvre de Mauriac est relativement borné auprès des grands thèmes constants de ses romans, tels la religion et l'amour. Cependant, je tenterai de faire ressortir comment le thème de la famille s'entremêle avec les thèmes majeurs. Le conflit chez Mauriac à l'égard du cercle familial est lié, en particulier, à ce plus grand conflit qu'on discerne dans son œuvre, entre l'art et la

foi. Mais en dépit du rapport entre ces deux conflits, je n'ai pas l'intention de traiter, à proprement parler, le problème épineux de François Mauriac en tant que "romancier catholique".

Il est inévitable qu'en retraçant ce thème de l'amour et de la révolte envers la famille à travers l'œuvre de Mauriac, j'aurai recours à sa vie dans la mesure où elle illumine les attitudes manifestées dans ses romans. Pourtant je tâcherai d'éviter au lecteur ce piège que Mauriac signale dans Dieu et Mammon lorsqu'il écrit:

Or c'est précisément l'écrivain lui-même que la plupart des lecteurs d'aujourd'hui cherchent dans son œuvre.

10

Mais il me semble que chez Mauriac l'art et la vie sont mêlées inextricablement, son œuvre étant, comme je l'ai indiqué, une "extériorisation" de ses conflits intérieurs.

Mauriac lui-même a fait observer dans son Journal:

. . . il n'est pas de grande œuvre romanesque qui ne soit une vie intérieure romancée.

11

CHAPITRE I

L'enfance et l'adolescence dans la famille

. . . 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. 1

Une enfance provinciale au sein d'une famille pieuse fut de toute première importance dans l'inspiration littéraire de François Mauriac. Car ce fut son enfance, ou plus exactement son adolescence, qui lui fournit les conflits fondamentaux qu'il devait "retrouver" constamment dans ses romans. Il "retrouve", exploite sans cesse ce conflit entre la chair et l'esprit; mais il reprend aussi, sur un ton mineur, le conflit à l'égard de la famille, celui qui oppose l'amour et le désir adolescent de se révolter contre son milieu. C'est dans l'enfance et l'adolescence, comme j'essayerai de le montrer, que l'attitude équivoque envers la famille qu'on discerne dans toute l'oeuvre de cet auteur a son origine. Et elle s'y trouve à jamais perpétuée, puisque c'est presque

exclusivement dans ces étroites limites temporelles que Mauriac tire la matière de son oeuvre. Comme il le fait observer lui-même :

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.

2

En se peignant lui-même dans Commencements d'une Vie et dans Bordeaux ou L'Adolescence, et en peignant les héros de ses premiers romans, Mauriac présente de jeunes individus qui, tout en ressentant un profond amour pour leur famille, nourrissent des sentiments sinon de révolte, du moins d'irritation envers tous ceux qui les entourent. L'adolescent surtout, tel que Mauriac le dépeint, est un être déchiré entre ces deux tendances opposées : ou bien il se réfugie dans la stabilité de l'amour familial qu'il a connue pendant toute son enfance, ou bien il affirme sa propre individualité en se révoltant contre sa famille. La révolte, comme le critique Justin O'Brien l'indique, est typique de "l'âge ingrat", and n'est qu'une manifestation de ce qu'il appelle "the egoistic impulse, born of a heightened sense of one's own personality".³ Cependant la révolte adolescente de Mauriac, et celle des héros de ses premiers romans n'est que tiède, surtout si on la compare aux caractères de violence et de déchainement.

puissants que prennent cette révolte contre la famille chez d'autres auteurs. Par exemple, le Ménalque de Gide dans Les Nourritures Terrestres s'écrie: "Familles! je vous hais! foyers clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur." ⁴ Mais dans les premiers romans de Mauriac, aussi bien que dans ses mémoires, le thème de la révolte contre la famille est tempéré par la nostalgie de l'enfance dont ces écrits sont baignés. L'enfance, pour les protagonistes de L'Enfant Chargé de Chaînes et de La Robe Prétexte, comme pour Mauriac lui-même et pour beaucoup d'autres romanciers catholiques, est un temps de pureté et de sainteté: "cette indestructible enfance" qui existe "dans la plus souillée des créatures". ⁵ Il faut, à l'avis de Mauriac, redevenir enfant selon le commandement du Christ "Si vous ne devenez semblable à l'un de ces petits . . ." ⁶ Donc il faut accepter en même temps ce cadre qui entoure l'enfance: la famille.

En dépit de cette nostalgie de l'enfance qui remplit les premiers romans et les mémoires de Mauriac il ne faut pas sousestimer les germes de la révolte qui y apparaissent aussi. Car ces germes se développeront en la rébellion intransigeante contre la famille des œuvres de sa maturité littéraire, de Thérèse Desqueyroux et du Nœud de Vipères. Et ce motif d'"encagement", tellement accentué dans Thérèse

Desqueyroux s'établit chez Mauriac dès l'enfance, comme ses mémoires en témoignent. Donc pour illuminer les conflits à l'égard de la famille qui persistent dans toute l'œuvre de Mauriac (du moins dans celle que je traiterai jusqu'au Mystère Frontenac de 1933), il serait bon, je crois, d'en examiner la naissance, dans l'enfance et l'adolescence de l'auteur lui-même, et la première stylisation dans les œuvres de sa jeunesse.

Les mémoires:

Enfant, Mauriac éprouvait déjà le besoin de s'échapper de son milieu. Il était hanté par cette "soif d'évasion" qui le poussait, comme il le rapporte dans Commencements d'une Vie, à tenir scrupuleusement un journal où, dans son enfance de même que dans les romans de sa maturité, il trouve le moyen de "se délivrer".

"Très tôt m'a tenu le besoin d'écrire, de me délivrer par l'écriture" ⁷, écrit Mauriac dans ces mémoires. Et quelle était ce "monde étroit et janséniste" ⁸ d'où l'enfant voulait s'échapper?

A ce que Mauriac raconte dans Commencements d'une Vie, il semble que la piété de l'enfance de Mauriac n'ait été qu'un certain bienfait, car il fut à la fois enrichi, mais dans une certaine mesure refoulé par cette religion de

son enfance. D'un côté Mauriac dépeint la piété extrême, touchant à une austérité "janséniste" qui caractérisa la religion de la famille Mauriac, comme, par exemple, dans cette peinture de la dévotion des enfants (que l'on trouve, soit dit en passant, reproduite dans beaucoup de ses romans⁹):

Nous savions que l'Être Infini exige des enfants qu'ils dorment les mains en croix sur leur poitrine. Nous entrions dans le sommeil les bras repliés, les paumes comme clouées sur notre corps, étreignant les médailles bénites et le scapulaire du Mont-Carmel que pour le bain même il ne fallait pas quitter. 10

Mais réciproquement cette enfance pieuse avait ses joies aussi, telle "la tendresse céleste des messes de Première Communion"¹¹ qui imprégnait la vie des enfants Mauriac. En comparant la jeunesse de Mauriac à celle de Gide, on voit que la même atmosphère puritaine et fermée régnait dans la famille des deux enfants. Mais tandis qu'un climat puritain ne laisse à André Gide que le ressentiment de la "servitude familiale" et de la religion:

Tu ne sais pas ce que peut faire de nous une première éducation puritaine. Elle vous laisse au coeur un ressentiment dont on ne peut plus jamais se guérir . . . si j'en juge par moi. 12,

Mauriac se sent enrichi par sa première éducation religieuse,

quelque étroite qu'elle ait pu être :

Bien loin que la religion ait enténébré mon enfance, elle l'a enrichie d'une joie pathétique. Ce n'est pas à cause d'elle, c'est malgré elle que je fus un enfant triste . . .

13

C'est seulement pendant son adolescence que le vrai conflit entre la religion et son individualité se réalisera.

Pendant l'enfance de l'auteur cette religion lui donna, comme il le dit, "plus de joies que de peines".¹⁴

Si cette révolte du jeune individu contre le bloc de la famille ne se déclare pas pleinement pendant l'enfance, on peut encore en discerner les premiers germes dans Commencements d'une Vie. Déjà se manifeste ce goût de la solitude qui marque la première étape de la rébellion.

Fait observer Mauriac :

Jamais je n'eus comme dans ces premières années le goût de la solitude.

15

Justin O'Brien traite de cet isolement de soi, caractéristique de l'adolescent¹⁶, et cite comme cause "l'égoïsme infini de l'adolescence"¹⁷ dont parle Rimbaud. De toute façon ce désir de la solitude n'est qu'une autre manifestation, ou plutôt le prélude de la rébellion plus ouverte de la pleine adolescence. Dans Bordeaux ou l'Adolescence

on voit s'aiguiser chez Mauriac ce désir de la solitude.

Il se plaint:

Au collège, dans la famille, je faisais
partie d'un tout, je n'existais qu'en 18
fonction d'un groupe.

Et il raconte que le plus grand désir de son enfance et de sa jeunesse était d'"avoir une chambre où j'eusse été seule . . . quatre murs entre lesquels j'eusse été un individu, où je me fusse retrouvé enfin." 19 Cependant ce désir de l'adolescent d'affirmer sa propre individualité ou de "se retrouver", comme il l'appelle, se heurte à l'étouffement de son milieu. Tout cela constitue pour Mauriac le "tragique" de Bordeaux: à savoir "une prodigieuse vie individuelle refoulée, sans expression, sans épanouissement possible." 20 C'est maintenant, pendant l'adolescence, que le conflit entre l'adolescent et sa famille, et la révolte, se sont vraiment déclarés; et quoiqu'ils soient supprimés dans une grande mesure de ces mémoires, Bordeaux ou l'Adolescence, on peut encore y en discerner les traces. Il faut, cependant, avoir recours à la fiction de Mauriac pour percevoir toute la force des sentiments de rébellion que nourrit l'adolescent envers la famille; car "à l'abri de la fiction," a dit l'auteur, "je me livre tout entier, dans une sécurité profonde." 21

Même si, comme je le crois, Mauriac est près d'exprimer sa

vraie attitude envers la famille dans Bordeaux ou l'Adolescence où, en cherchant à définir la nature équivoque de son amour pour sa ville natale, il écrit:

Le sentiment que nous inspire notre
ville procède au vrai, de la haine et
de l'amour, comme tout sentiment
profond, comme tout ce qui nous tient
à cœur. 22

Pourtant, c'est de ses œuvres fictives, plutôt que de ses souvenirs qu'il faut déduire ses vrais sentiments vis-à-vis de la famille. Comme l'auteur lui-même l'indique:

Seule, la fiction ne ment pas; elle
entr'ouvre sur la vie d'un homme une
porte dérobée par où se glisse, en
dehors de tout contrôle, son âme
inconnue. 23

Les premiers romans:

En considérant ces questions des relations entre le jeune individu et sa famille, et de sa révolte naissante, il est intéressant d'examiner les premières œuvres de Mauriac, ses "romans d'apprentissage", L'Enfant Chargé de chaînes et La Robe Prétexzte. Car écrits si près de sa propre jeunesse, et leurs héros reflétant à un tel degré leur créateur, ces premiers romans contiennent des parallèles étroites avec les mémoires, Commencements d'une Vie et Bordeaux ou l'Adolescence. Mauriac lui-même a dit que

de tous ses romans, il s'est reflété particulièrement dans ces deux premiers, L'Enfant Chargé de Chaînes et La Robe Prétexte.²⁴ Pourtant, il n'a pas simplement "transplanté" telle quelle l'expérience fournie par son enfance et son adolescence. Déjà, quoiqu'avec infiniment moins d'habileté que dans les romans de sa maturité, il commence à "transposer". Il "transpose" les grands thèmes de ce qu'il appelle son "Bordeaux intérieur"²⁵, de ce temps de l'enfance et de l'adolescence dont naît toute son oeuvre. On peut observer ce processus de la "transposition" (qui s'applique, en effet, à toute la matière que tire Mauriac de la réalité), dans ce thème que j'ai dégagé de l'attitude équivoque de l'adolescent envers sa famille.

Le premier roman de Mauriac, L'Enfant Chargé de Chaînes, écrit en 1913, évoque cette même nostalgie de l'enfance que l'on a vue dans les mémoires de Mauriac. Jean-Paul Johanet, le jeune héros, est obsédé par la recherche de "l'eau toute pure de l'enfance"²⁶: idéalisme tout à fait vain, car il faut s'adapter à la médiocrité de la vie. C'est cette nostalgie de l'enfance qui donne à ce roman une grande partie de la poésie dont il est baigné; on rapporte qu'Apollinaire lui-même a dit de L'Enfant Chargé de Chaînes que "cela est d'un poète"²⁷. Comme dans les mémoires de Mauriac, par contraste avec la nostalgie de

l'enfance qu'éprouve l'adolescent, on trouve dans son premier roman la révolte du jeune héros contre son milieu et ses origines. D'abord, en s'affiliant à l'union "Amour et Foi", organisation socialiste à Paris, Jean-Paul renie ses origines bourgeoises et terriennes. Mais un fois cette entreprise ratée, la révolte de Jean-Paul se manifeste sous une forme qui est beaucoup plus fréquente chez Mauriac: à savoir une liaison avec une coquette. Pendant peu de temps, il réussit à soutenir cette révolte. Mais enfin, inévitablement, ayant renoncé à sa maîtresse Liette, l'enfant prodigue rentre à la maison de famille, et à un mariage avec sa cousine Marthe, qui fait partie aussi du cadre de son enfance. Chez Jean-Paul c'est la nostalgie de l'enfance qui l'a emporté sur sa révolte.

Le protagoniste de ce roman, comme son créateur, est "l'enfant chargé de chaînes". Il n'est pas capable de se débarrasser des "chaînes" de cette culpabilité dont son éducation religieuse l'a imprégné. Vers la fin du roman Jean-Paul prie:

Seigneur, après tant d'efforts et de larmes, pourquoi suis-je resté l'enfant chargé de chaînes? . . . mes plus honteuses actions demeurent autour de moi. Elles me pressent comme une escorte. Je suis leur prisonnier." 28

Cependant pour Jean-Paul, Marthe sa cousine incarne la grâce: "pour lui la grâce divine prenait la forme d'un

amour humain".²⁹ Mais quelque idéalisé que soit ce mariage de Jean-Paul et Marthe, il a son côté bourgeois et médiocre aussi. Jean-Paul se rend compte que Marthe a "une pauvre petite âme ménagère"³⁰ comme les autres jeunes filles. Pourtant il faut accepter tout cela, car Marthe incarne, aussi bien que la grâce, le monde de son enfance vers lequel il gravite constamment:

O mon enfance, se disait Jean-Paul,
c'est vers vous toujours que je
reviens . . . 31

Dans La Robe Prétexte de l'année suivante (1914) le conflit qui s'établit dans l'âme du jeune protagoniste, Jacques, entre son amour pour la famille et sa rébellion contre elle est devenu beaucoup plus pressant. Bien qu'il conserve un profond attachement pour son enfance, chez Jacques la révolte contre la famille est plus marquée que chez Jean-Paul, son prédécesseur. Dès maintenant, en effet, ce motif de révolte contre la famille deviendra de plus en plus marqué, jusqu'au Noeud de Vipères, et presque, enfin, à l'exclusion de toute trace d'amour pour la famille.

Sa mère morte et son père disparu à Tahiti, Jacques est régi par un triumvirat féminin, se composant de sa

grand'mère, de sa tante, et d'une religieuse, sœur Marie-Henriette. Le retour à la maison de l'oncle, brebis égarée de la famille, détermine une révolte chez Jacques contre cette matriarchie surprotectrice. Jacques raconte sa conversation avec l'abbé Maysonave:

J'assurai fiévreusement à l'abbé que ma famille exagérait les soins de préservation, que je commençais d'étouffer au milieu de ces vieilles personnes . . . j'affirmai que notre maison sentait le moisi.

32

Mais l'abbé reconnaît que l'enfance préservée de Jacques l'a défendu jusque-là contre l'appel de la chair. Donc il lui conseille de prolonger cette enfance: ". . . c'est un trésor que vous amassez, toutes ces claires journées!" 33

Ce n'est que plus tard que, sur le point de céder à la tentation de la chair, Jacques se rend compte de la faiblesse de cet argument de l'abbé, et en effet de toute son éducation religieuse: à savoir que "l'ignorance du mal délivre du mal". 34

Il est intéressant d'observer comment Mauriac a encore une fois "retrouvé" dans ce roman "le monde étroit et janséniste" 35 de son enfance. L'éducation religieuse de Jacques, comme celle de Mauriac a été austère. On trouve même ce détail de l'enfance pieuse de Mauriac reproduit dans ce roman, où la grand'mère croise les

mains de l'enfant, Jacques, sur sa poitrine avant le sommeil. Pourtant on retrouve aussi dans La Robe Prétexte cette joie de la première communion que Jacques se rappelle avec ferveur et amour: ". . . ma première communion demeurait l'événement qui dominait ma vie," ³⁶ écrit-il. Mais la religion qu'impose la grand'mère à la famille a, sans doute, son aspect janséniste et répressif, cette "moisissure" contre laquelle Jacques se rebelle; l'étouffement par la grand'mère de l'amour tout innocent et enfantin de Jacques et sa jeune cousine Camille en témoigne.

Quelque pressant que soit ce désir de se révolter chez Jacques, l'acte de révolte, la soumission à la tentation de la chair, ne se réalise pas. Sur le point de céder aux vices parisiens, incarnés par la coquette Liette, l'enfant prodigue quitte Paris et rentre à sa "source", au sein de la famille, pour y épouser sa jeune cousine Camille. Mais cette tentative de rejoindre l'enfance est marquée d'un certain désenchantement. Camille, pendant son absence, s'est métamorphosée en vraie "femme de famille" qui compte le linge et se pique de tenir la clef de chaque armoire. Il semble que le mariage de Jacques ne sera que la transition d'un ménage

étouffant à un autre.

Comme l'on a vu dans ces deux premiers romans, la naissance de l'esprit de révolte chez l'adolescent coïncide avec l'éveil du désir sexuel, et pour Mauriac, peut-être, n'en est qu'un aspect moins important. Néanmoins, ce besoin de l'adolescent de se définir hors de la famille est aussi d'une importance considérable. Justin O'Brien cite l'opinion d'un spécialiste, que "the two main problems of the adolescent are the breaking away from home and the establishment of a normal sexuality".³⁷ Jean-Paul et Jacques ne réussissent ni à l'une ni à l'autre de ces entreprises. Le cycle de la révolte est presque identique dans les deux premiers romans: la révolte est suivie par le retour de l'enfant prodigue et par le mariage avec la cousine, qui lie le protagoniste même plus étroitement à la famille. Ce cycle se répétera en partie dans Le Mal de 1924 où Fabien, après une affaire de cœur tempétueuse avec Fanny Barrett, rentre à la maison et à sa directrice de conscience, sa mère.

La tiédeur de la révolte chez les deux jeunes protagonistes des premiers romans, et leur impuissance à supplanter leur enfance viennent, il me semble, de ce qu'ils sont profondément attachés, comme leur créateur,

au "paradis perdu" qu'est pour eux leur enfance. Pour eux, comme pour Mauriac, ces trois éléments du "paradis perdu" - l'enfance, la foi et la famille - sont mêlés inextricablement: l'amour de l'une implique l'amour des autres. La conception de l'enfance considérée comme un "paradis perdu" apparaît surtout chez des auteurs catholiques. Il est intéressant, en passant, d'opposer cette conception au cynisme mordant à l'égard du "paradis" de l'enfance d'un Jean-Paul Sartre:

C'était le Paradis. Chaque matin,
je m'éveillais dans une stupeur de
joie, admirant la chance folle qui
m'avait fait naître dans la famille
la plus unie, dans le plus beau
pays du monde.

38

Néanmoins, si l'on peut reprocher à l'incroyant Sartre un cynisme excessif dans son attaque de la "mauvaise foi" de son enfance, on peut également reprocher à Mauriac son penchant pour une sentimentalité larmoyante qui se manifeste quelquefois dans son panégyrique.

Pour en revenir à mon sujet de la révolte contre la famille, il semble que ce conflit des forces opposées de la rébellion et de l'amour s'est établi chez Mauriac dès l'adolescence, à en juger par le témoignage de ses souvenirs, et par l'aveu plus franc qui se glisse par "la porte dérobée" ³⁹ de ses premiers romans. Et cette

impulsion de se révolter contre la famille s'est "congelée", pour ainsi dire, avec tous les autres conflits de la jeunesse, dans les bornes de son "Bordeaux intérieur" pour y servir toujours de substance à ses romans. Le thème de la révolte contre la famille n'était en aucune façon épuisé par la peinture des deux adolescents de L'Enfant Chargé de Chaînes et de La Robe Prétexte. Cette révolte doit éclater de nouveau, sans l'adoucissement de l'affection pour la famille que l'on trouve dans ces deux premiers romans. Elle doit éclater chez Thérèse Desqueyroux, et chez le veillard Louis dans Le Noeud de Vipères. En effet, l'acte même d'écrire constitue pour Mauriac un acte de révolte, une "délivrance":

. . . la vocation littéraire surgit souvent en réaction contre un milieu trop étouffant. Un jeune être se délivre dans un cri, et ce cri, c'est son œuvre.

CHAPITRE II

Les relations de famille : pessimisme et révolte

Le Désert de l'Amour, ce
pourrait être le titre
de mon œuvre entier. 1

Dans les œuvres de la maturité littéraire de François Mauriac non seulement le territoire des relations charnelles, entre les amants, mais aussi celui des relations familiales est marqué de l'aridité d'un "désert". Chronologiquement ce désert des relations familiales s'étendra de 1922 jusqu'à l'"oasis" du Mystère Frontenac de 1933. Dans les grandes œuvres de 1922 à 1932 on ne trouve plus cette nostalgie de l'enfance dont les premiers romans sont baignés, comme Mauriac lui-même l'indique dans la préface de la nouvelle édition du Baiser au Lépreux:

Sur le plan littéraire au moins, l'adolescent veule était bien mort en moi dès 1922. Tous les récits qui suivront seront amers et durs et, Le Mystère Frontenac mis à part, ne marqueront plus aucune complaisance pour cette molle enfance trop préservée. 2

Mais si "l'adolescent veule", obsédé par la

nostalgie de son enfance était bien mort (du moins jusqu'à sa résurrection avec Le Mystère Frontenac), l'adolescent en révolte contre son milieu ne l'était pas: son "cri" prenait un penchant satirique qui hante ces œuvres de 1922 à 1932, et se transformait en un pessimisme fondamental à l'égard de la possibilité de l'amour dans la famille. Évidemment cette "amertume" et cette "dureté" que l'auteur discerne dans son œuvre dès 1922 ne sont pas limitées seulement à son traitement de la famille; elles caractérisent sa vision entière à ce moment-là. L'univers sombre de Mauriac a évolué dans le même esprit que la conception pascalienne, "la misère de l'homme sans Dieu".

La conception de l'amour chez Mauriac est déterminée par son attitude "janséniste". Avant d'aller plus loin il faut qualifier ce terme de "jansénisme" tel qu'il s'applique à Mauriac. Au premier chapitre j'ai fait mention du "jansénisme" de l'enfance de Mauriac: "jansénisme" n'est qu'une étiquette commode pour décrire ce que M. Turnell a bien défini comme un "particularly sombre, joyless, puritanical brand of Catholicism . . . the religion of guilt and gloom and scruples".³ L'attitude "janséniste" qui persiste dans l'œuvre de Mauriac dénote sa vision particulière plutôt qu'une doctrine. De toute

façon, c'est son attitude janséniste qui exige que l'amour dans son univers soit, sur le plan humain, toujours tragique, la seule vraie fin de l'amour se trouvant en Dieu. Mauriac a défini ce problème de l'amour en des termes philosophiques et quasiment existentiels:

Tout mon œuvre romanesque illustre ce que les philosophes appellent aujourd'hui "le problème de l'autre" - cet acharnement à posséder l'autre non en tant qu'objet passif, et que je vois, mais en tant que sujet et qui me voit, en tant qu'être inaccessible qui me regarde. 4

Et sur le plan humain on ne peut posséder l'autre qu'en tant qu'"objet passif". Même dans la famille, si l'amour existe (ce qui semble très rare d'après les romans de 1922 à 1932), il n'est peut-être qu'une manifestation de ce désir de posséder qu'est, selon Mauriac, tout amour humain, que ce soit charnel, maternel, filial ou fraternel. Comme Mauriac le dit de Félicité Cazenave, sa "genitrix":

Peut-être n'y a-t-il pas plusieurs amours. Peut-être n'est-il qu'un seul amour. Cette vieille femme se meurt de ne posséder plus son fils: désir de possession, de domination spirituelle, plus âpre que celui qui emmêle, qui fait se pénétrer, se dévorer deux jeunes corps. 5

Je vais aborder les romans de la "grande période"

de Mauriac, de 1922 jusqu'à son Nœud de Vipères de 1932, du point de vue des relations familiales, pour montrer comment sa révolte contre la famille, établie dès l'adolescence, persiste dans les œuvres de sa maturité littéraire, prenant un penchant satirique ou pessimistique. Trois genres de relations familiales seront discutés ici: relations entre époux, entre père et fils, entre mère et fils, tous manifestant ce "désert de l'amour", cette négation à l'égard de l'amour dans la famille, caractéristique de cette période chez Mauriac.

Les époux

Au sujet des Climats d'André Maurois, Mauriac a écrit:

. . . il [Maurois] a touché ici au drame essentiel de notre époque, au conflit secret de chaque foyer, à l'insoluble débat de l'homme et de la femme que le hasard attelle ensemble et courbe sous le même joug "jusqu'à la mort d'un des conjoints". 6

Depuis Le Roman de la Rose, en effet, ce "drame du couple" a fourni un grand thème à la littérature bourgeoise. De nos jours, cependant, parmi tous les "grands" romanciers français Mauriac est remarquable par son pessimisme constant lorsqu'il traite ce sujet. Certes, André Gide a

souvent décrit cet "enfer" qu'est à son avis le mariage, dans Les Faux-Monnayeurs, par exemple :

J'ai souvent remarqué, chez des conjoints, quelle intolérable irritation entretient chez l'un la plus petite protubérance du caractère de l'autre, parce que la "vie commune" fait frotter celle-ci toujours au même endroit. Et si le frottement est réciproque, la vie conjugale n'est plus qu'un enfer. 7

Mais cet enfer de la vie conjugale demeure, en grande partie, dans le domaine de l'esprit, tandis que chez Mauriac il est à la fois physique et chargé d'émotions.

L'attitude de Mauriac envers le côté physique du mariage est influencé par son point de vue "janséniste". A plusieurs reprises dans son œuvre un de ses personnages énonce la doctrine de Pascal sur le mariage; par exemple Claude Favereau dans La Chair et le Sang qui considère que le mariage, même chrétien, est "la plus périlleuse et la plus basse des conditions du christianisme, vile et pré^{ju}diciable selon Dieu" ⁸, Mme Dézaymeries aussi, dans Le Mal, fait écho à cette opinion ⁹. Et à en juger par quelques descriptions de l'amour physique des époux, Mauriac ne semble pas se désassocier de cette hérésie. Les peintures des relations sexuelles qu'il présente, par exemple, dans Thérèse Desqueyroux et Le Baiser au Lépreux constituent, peut-être, un des aspects plus répugnants

de son traitement du mariage. Néanmoins, si Mauriac semble condamner le côté physique du mariage, il a une certaine sympathie pour les époux dans leur recherche de l'amour :

. . . l'instinct de la créature est de s'attacher à un seul être . . . Nous nous attachons désespérément à ce simulacre d'amour unique, parce que nous sommes créés pour l'unique amour. 10

Dans le premier de ses "grands romans", Le Baiser au Lépreux, l'auteur présente le mariage désastreux de Jean Péloueyre et de Noémi d'Artiailh. Ce mariage invraisemblable de Noémi, "jolie comme un tableau" ¹¹, avec Jean, le "lépreux", est un des mariages de raison qui abondent chez l'auteur. Arrangé par les parents avec la collaboration du curé, il se présente simplement comme un mariage de convenance. Pour M. Jérôme, le vieux père formidable de Jean, "il importe que les Péloueyre fassent souche et que rien d'eux ne risque de passer à tante Félicité ni à Fernand Cazenave" ¹², et la famille d'Artiailh qui est "à la côte" réussit à convaincre Noémi que :

. . . on ne refuse pas le fils Péloueyre; on ne refuse pas des métairies, des fermes, des troupeaux de moutons, des pièces d'argenterie,

le linge de dix générations bien rangé
 dans des armoires larges, hautes et
 parfumées, - des alliances avec ce
 qu'il y a de mieux dans la lande. 13

Comme partout, la loi de la famille provinciale dans le mariage est de posséder. Les jeunes filles, telle Noémi dans Le Baiser au Lépreux, ou May dans La Chair et Le Sang sont sacrifiées aux intérêts matériels de la Famille, comme le fait observer Mauriac dans La Province:

O jeux de la Province! C'est à
 qui mariera ses filles le plus
 richement et le plus vite. 14

Aux yeux de la Famille, le mariage n'est qu'une institution pour assurer (comme le dit l'auteur en parlant de Numa Cazenave dans Genitrix) "la continuité de la possession". 15

La peinture des rapports sexuels du jeune couple dans Le Baiser au Lépreux témoigne de l'attitude "janséniste" de l'auteur, d'après ma définition. Un certain dégoût se manifeste lorsqu'il traite des épisodes sexuelles, mais ce dégoût est mêlé d'une certaine délectation aussi, ce qui fait que toute son attitude reste très suspecte. On voit ce mélange de dégoût et de délectation surtout dans la description notoire de la nuit de noces de Jean et de Noémi, où Mauriac s'appesantit sur la laideur physique de Jean, sur l'horreur de cette situation. En

même temps, cependant, il semble prendre l'attitude d'un curieux indiscret envers ce qu'il décrit:

Dans les rideaux de cretonne, deux anges gardiens voilaient leurs faces honteuses. Jean Péloueyre dut se battre longtemps, d'abord contre sa propre glace, puis contre une morte. À l'aube un gémissement faible marqua la fin d'une lutte qui avait duré six heures. Trempé de sueur, Jean Péloueyre n'osait bouger - plus hideux qu'un ver auprès de ce cadavre enfin abandonné. 16

C'est autant par l'immodération du style que par les descriptions physiques détaillées d'un tel passage qu'on est repoussé.

Le Baiser au Lépreux conclut avec les renoncements successifs, d'abord de Jean qui s'expose à la tuberculose pour délivrer sa femme de sa présence, et en meurt, puis de Noémi qui sera fidèle à son mari mort. Mais l'ironie que souligne Mauriac à la fin du roman, c'est que le renoncement de Noémi est un triomphe de la Famille, plutôt que de la foi. De même que la Famille a insisté sur le mariage de Jean et de Noémi au début du roman, de même elle veut à la fin que Noémi reste veuve. Car ce veuvage est une loi exigeante de la famille provinciale:

La Province surveille les veuves. Elle mesure le temps durant lequel les veuves portent "le voile devant". Elle juge le

chagrin éprouvé à la longueur du crêpe. 17

Et en effet M. Jérôme "se glorifiait d'appartenir à une famille où les veuves ne quittaient jamais le noir". 18

Dans ce roman donc, on voit la puissante satire de Mauriac contre ce mariage de raison, où la famille triomphe toujours de l'individu, et son pessimisme janséniste à l'égard de l'aspect physique du mariage. Évidemment ce cri de révolte et ce morne pessimisme ne constituent que le côté négatif d'un roman, mais il est douteux qu'ils soient équilibrés ici par une philosophie positive.

Mauriac a indiqué comme "le meilleur" de son roman Le Désert de l'Amour, "la solitude et l'incommunicabilité des êtres que les liens du sang et le coup de dés du mariage réunissent sous un même toit" 19. Ce "désert" d'incommunicabilité s'étend entre tous les membres de la famille Courrèges, à l'exception, peut-être, des rapports entre le docteur et sa vieille mère. Le docteur Courrèges fait remarquer à Maria Cross: "Vous ne sauriez mesurer le désert qui me sépare de cette femme, de cette fille, de ce fils" 20.

Le désert qui s'étend entre le docteur et sa femme est infini. Seulement une fois au cours du roman on

voit la communication entre le mari et la femme presque se rétablir, pendant une scène qui est pareille à la dernière qui ait lieu dans Le Nœud de Vipères entre Louis et Isa. C'est par un soir de juin où momentanément, aux yeux du docteur, Lucie Courrèges ressemble à la jeune fille qu'elle avait été pendant leurs fiançailles. Péniblement un profond contact entre eux est presque rétabli:

Lucie Courrèges entendait l'appel étouffé de l'enterré vivant, oui, elle percevait ce cri de mineur enseveli, et en elle aussi à quelle profondeur. 21

Mais brusquement ce contact est rompu avec ces paroles qui sont une véritable parodie de la communication: "Tu as encore laissé l'électricité allumée chez toi". 22

Avec sa prose d'une qualité poétique et presque éthérée Mauriac décrit le cauchemar qu'est cette incommunicabilité:

Comme dans certains rêves douloureux chaque effort vers son mari l'éloignait de lui; impossible de rien faire ni de rien dire qui ne lui fût odieux. Empêtrée d'une maladroite tendresse, elle avançait à tâtons, mais, de ses bras tendus, ne savait lui donner que des blessures. 23

Par contraste avec le mariage du docteur et de Lucie Courrèges, Mauriac nous présente une peinture du

ménage Basque, de la fille Madeleine et du jeune lieutenant Basque qui, avec leurs enfants, habitent la maison de leurs parents, et dont le mariage réussit uniquement sur le plan physique. La franche animalité de leurs rapports fournit encore à Mauriac l'occasion de donner des descriptions de l'amour "coupable" telle que celle du "mâle . . . odorant pour attirer la complice à travers l'ombre" ²⁴. N'est-ce pas que Mauriac fait écho ici à Pascal qui décrit le mariage comme "la plus basse des conditions du christianisme" ²⁵?

Dans Le Désert de l'Amour ^{Mauriac} a bien suggéré le manque de contact, l'incommunicabilité, cette vision poétique de l'"absence" entre les époux de même que, comme l'on verra, il l'a fait entre le père et le fils. Mais si l'on peut reprocher à Mauriac d'avoir traité les relations familiales avec une amertume excessive, d'avoir penché encore une fois sur le côté négatif d'un mariage, pour faire contre-poids à cette négativité Mauriac présente les relations fort complexes du père et du fils avec Maria Cross.

Dans Thérèse Desqueyroux l'incompatibilité conjugale est poussée à l'extrême, à savoir la tentative par une femme d'empoisonner son mari. Évidemment, si l'on

réduisait toute la complexité des mobiles qui avaient poussé Thérèse à tenter d'empoisonner Bernard à la seule incompatibilité conjugale, ce roman ne serait que le récit d'un "fait-divers". Mais Bernard est le représentant de ce bloc familial contre lequel elle se révolte, de toute la condition humaine, vicieuse et corrompue, d'après la vision janséniste, contre laquelle elle se rebelle.

Le mariage de Bernard et de Thérèse a été, comme celui des Péloueyre, un mariage de raison, dicté par cette logique implacable de la possession:

Tout le pays les mariait parce que leurs propriétés semblaient faites pour se confondre, et le sage garçon [c.-à-d. Bernard] était, sur ce point, d'accord avec tout le pays. 26

Thérèse elle-même, en s'examinant avec cette affreuse lucidité (que Mauriac admire tellement chez la Phèdre de Racine ²⁷), reconnaît qu'une des raisons de son mariage avec Bernard avait été son désir de "domination" sur sa grande forêt. Mais son "amour des pins", phrase qui retentit dans tout le roman, est beaucoup plus qu'une simple soif de possession. Elle se penche vers un mysticisme quand il s'agit de ses rapports avec ses "pins".

L'ironie tragique de ce mariage de Thérèse avec Bernard, c'est qu'elle y avait cherché un refuge, mais

elle n'y avait trouvé qu'un piège, qu'une prison. Hantée par sa solitude, un peu comme la jeune femme Mathilde de Genitrix, "elle se casait," elle entrait dans un ordre. Elle se sauvait" ²⁸. Et une fois dans cette prison, c'est sa solitude qu'elle désire. C'est Bernard, son mari, le gardien de la prison où Thérèse se trouve, donc c'est contre lui que sa révolte se déchaîne.

Encore une fois on trouve dans ce roman le morne pessimisme et l'attitude de culpabilité caractéristique de Mauriac, lorsqu'il traite les relations physiques de Bernard et de Thérèse, cette "ineffaçable salissure des noces" ²⁹ selon l'expression de Thérèse. Il ne s'abstient de mentionner ni les "patientes inventions de l'ombre" ³⁰ de Bernard ni son "grand corps brûlant" ³¹. Par contraste avec l'"enfer" qu'est la vie conjugale de Bernard et Thérèse, l'amour de Jean Azévêdo et d'Anne de la Trave, sœur de Bernard, est traité par Mauriac avec une tendresse insolite. Mais dans l'univers tragique de Mauriac cet amour ne peut pas durer. Anne est sacrifiée à l'avidité de la Famille; elle est forcée de se marier avec le fils Deguilhem, simplement pour favoriser un règlement de propriété. Après tout, les Deguilhem ont "les plus beaux pins du pays" ³².

Bernard est le représentant de "cette puissante

mécanique familiale" ³³. Il n'est pas tant un mari, un individu, que le représentant de la Famille. Tout ce qu'il dit est plein de formules telles que "Il importe, pour la famille, que . . ." ³⁴, "Nous en avons parlé en famille et nous avons jugé que . . ." ³⁵. Par contraste, Thérèse refuse de sacrifier son individualité au mariage, à la famille. Elle refuse de devenir "femme de la famille", d'après la définition de Mauriac dans La Province:

Il existe dans toute bonne famille un type de femme auquel chacune est tenue de se conformer. Les étrangères qui, par mariage, y pénètrent, risquent de mourir sans jamais avoir obtenu cette louange qui les eût consacrées: "C'est vraiment une femme de la famille."

36

Mais Thérèse n'accepte pas ce rôle:

Les femmes de la famille aspirent à perdre toute existence individuelle. C'est beau, ce don total, à l'espèce; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement . . . Mais moi, mais moi . . .

37

La révolte de Thérèse se réalise dans sa tentative d'empoisonner son mari, mais en réalité c'est contre son milieu entier qu'elle se révolte. Dans Thérèse Desqueyroux, donc, ce cri de révolte contre la famille dont j'ai retracé l'origine dans l'adolescence de Mauriac

se fait entendre de nouveau, jaillissant de toute sa force par "la porte dérobée" ³⁸ de la fiction. En effet, Cecil Jenkins rapporte que Mauriac a dit pendant une conversation sur Thérèse Desqueyroux qu'il avait été lui-même dans "that same cage of a family, of a little milieu in which the letter killed the spirit", et il ajoute:

Thérèse Desqueyroux was indeed the
novel of revolt. The story of
Thérèse was the whole of my own
drama, a protest, a cry . . .

39

Thérèse Desqueyroux, donc, n'est que superficiellement un "drame du couple", car Mauriac utilise ce cadre pour présenter les grands thèmes à la fois personnels et poétiques de ce roman.

Après Thérèse Desqueyroux d'autres mariages mornes apparaîtront chez Mauriac, tels que celui d'Irène et d'Hervé Blénauge dans Ce Qui Était Perdu (1930) et celui de Louis et d'Élisabeth dans le récit Coups de Couteau (Trois Récits 1929). Nelly Cormeau a dit de Coups de Couteau que "la tragédie conjugale atteint ici son paroxysme" ⁴⁰ et place cette nouvelle au sommet de l'œuvre de François Mauriac. Cependant, à mon avis, c'est une œuvre mineure qu'il ne faut mentionner que

brièvement en traitant ce thème des époux. Louis, artiste, inflige à sa femme des "coups de couteau" successifs par son long aveu, fait dans le silence de la nuit de son amour pour une maîtresse. Louis nous persuade par sa lucidité dans ses idées de la soif de "l'autre", pourtant Élisabeth nous persuade par sa tendresse sans limite envers Louis. Leur malencontreuse situation semble insoluble.

Il est à noter que dans toute l'oeuvre de Mauriac (du moins jusqu'à la conclusion du Mystère Frontenac où se termine cette thèse) on ne trouve pas un seul mariage heureux. Naturellement ces "mariages de raison" sont condamnés à l'insuccès dès leur début, et Mauriac pousse son cri de révolte contre les moeurs provinciales qui permettent un tel travestissement du mariage. En effet, Cecil Jenkins a même dit que "Mauriac's writings might be seen as one of the major attacks on middle-class marriage mounted in this century"⁴¹. D'après la peinture pessimiste des époux chez Mauriac, il semble que le mariage est vraiment, comme l'ont dit Claude Favereau et Mme Dézaymeries "la plus basse des conditions du christianisme"⁴². Mauriac trouve même une justification biblique de sa

négativité janséniste à l'égard du mariage: à savoir ces mots qu'il met à la bouche du docteur Courrèges, que le Christ "a osé se glorifier d'être venu séparer l'épouse de l'époux" ⁴³.

Le père et le fils

Dans toute l'œuvre de Mauriac les peintures des relations entre les pères et les fils sont remarquablement rares. En effet même la figure d'un père n'apparaît que rarement, lorsqu'on considère que les mères chez cet écrivain sont légion. Car Mauriac "retrouve", et ce qu'il retrouve est situé, comme je l'ai indiqué au premier chapitre, dans les étroites limites de sa propre enfance et adolescence, lui qui n'avait pas connu son père. Dans Commencements d'une Vie il parle de "ce malheur de n'avoir pas connu mon père" ⁴⁴, ce père qui était mort lorsque Mauriac avait vingt mois. Cependant de temps en temps dans son œuvre Mauriac s'aventure dans ce territoire inconnu des relations entre père et fils, et chaque fois qu'il présente ces relations sa peinture est teintée d'un pessimisme pareil à celui qui a caractérisé ses présentations des époux.

Roger Martin du Gard traite ce thème des relations

entre père et fils aussi, et il est intéressant de comparer son traitement avec celui par Mauriac. Tous les deux démontrent le vide et le manque de contact entre les générations. Martin du Gard écrit dans La Belle Saison:

Quand je rencontre deux hommes,
l'un âgé et l'autre jeune, qui
cheminent côte à côte sans rien
trouver à se dire, je sais que
c'est un père et son fils.

45

Mauriac décrit cette même incommunicabilité dans Le Jeune Homme:

Entre les pères et les fils, un
mur s'élève, de timidité, de
honte, d'incompréhension, de
tendresse froissée.

46

Le thème du manque de contact entre père et fils a paru par intervalles dans le premier roman par Mauriac, L'Enfant Chargé de Chaines, où le sensible Jean-Paul ne peut communiquer avec son père. D'autre part, son père avoue: "Mon fils m'intimide comme un étranger"⁴⁷. Cependant, c'est dans Le Désert de l'Amour que Mauriac a excellé à suggérer ce "mur" entre le père et le fils. Ce n'est pas autant un "obstacle" qui sépare le docteur Courrèges et son fils Raymond qu'une "absence": ce désert d'incommunicabilité qui s'étend entre eux. L'étendue de ce désert est aisément imaginée lorsqu'on considère que l'intrigue

du roman dépend de ce que, à leur insu, et le père et le fils sont amoureux de la même femme, Maria Cross. Pourtant chacun d'eux, au plus profond de son cœur, veut relier les bords de cette brèche qui les sépare, mais ils ont abouti à une impasse :

Raymond entendait cet appel et ne confondait pas son père avec les autres, mais il faisait la sourde oreille; d'ailleurs, lui-même n'aurait su que dire à ce père intimidé, car il intimidait cet homme, et c'était cela aussi qui le rendait de glace.

48

L'aliénation du père de son fils est la plus irrémédiable :

L'homme et la femme, aussi éloignés qu'ils puissent être l'un de l'autre, se rejoignent dans une étreinte. Et même une mère peut attirer la tête de son grand fils et baiser ses cheveux, mais le père, lui, ne peut rien . . .

49

Seulement à la fin du roman un vrai lien se noue entre le père et le fils; ce lien de leur souffrance commune par Maria Cross. Raymond et son père sont, comme le dit Mauriac, "parents par Maria Cross" ⁵⁰.

Dans les autres romans de sa "grande période" de 1922 à 1932 Mauriac a présenté, sur un plan mineur, quelques peintures des pères et des fils, telle que celle du vieux tyran Jérôme Péloqueyre et son fils Jean dans Le Baiser au Lépreux. Ce père chérit son fils "comme un

souffrant reflet de lui-même, comme son ombre chétive dans ce monde" ⁵¹, cependant, pour Jean cette tendresse paternelle n'est pas une échappatoire à son "désert de l'amour". Dans Destins on voit le père Lagave que son fils Bob "avait toujours fui" ⁵². Le même désert d'incommunicabilité qu'on a déjà discerné dans Le Désert de l'Amour s'étend entre Bob et son père:

. . . il avait fui le mépris qu'il inspirait à son père et que celui-ci trahissait moins dans ses paroles que dans ses silences, lorsqu'il négligeait de répondre à une question de Bob.

53

Toutes ces peintures des pères et des fils ne servent qu'à renforcer le pessimisme fondamental que Mauriac démontre à cette époque à l'égard de l'amour dans la famille.

La mère et le fils

Les relations entre mère et fils sont les plus riches et les plus complexes de toutes les relations familiales chez cet auteur. Ce sont elles, comme l'on verra dans Le Mystère Frontenac, qui constituent presque le seul "oasis" dans ce "désert de l'amour". On peut discerner la naissance de ce thème du lien entre la mère et le fils dans l'enfance de l'écrivain lui-même. Encore une fois il semble que Mauriac "retrouve". Commencements d'une

Vie témoigne de l'attachement profond de Mauriac pour sa mère, attachement qui est poussé à une vénération presque sacrée:

Tout ce qui touchait à elle prenait
à mes yeux un caractère sacré et
avait part à sa perfection. 54

L'amour maternel, la sainteté, la pureté, la foi: tous appartiennent à ce "paradis perdu" de l'enfance où Mauriac retournera dans Le Mystère Frontenac. Mais ce lien entre la mère et le fils a un autre aspect. Même enfant Mauriac éprouve une tristesse qui vient de sa dépendance excessive de la mère. C'était une "impuissance à vivre loin de ce que j'aimais, séparé, fût-ce pour un seul jour, de ma mère" 55. Dans cette période de la rébellion contre la famille, c'est contre la dépendance de la mère, et contre l'amour maternel même qu'il se révolte. Et son "acte de révolte" sera Genitrix.

L'amour maternel est équivoque; comme le dit Robichon:

Toutes les mères, surtout lorsqu'elles ont enfanté les fils, sont des Jocaste avec plus ou moins d'évidence. 56

Chez Mauriac, même dans ses peintures de dévotion maternelle, telle celle de Mme Dézaymeries, mère de Fabien dans Le Mal, ou celle de Blanche Frontenac elle-même, il existe

un courant profond d'ambivalence. Ces mères cherchent, semble-t-il, à créer chez leurs fils une dépendance d'elles-mêmes. Dans Genitrix cet aspect ambivalent de l'amour maternel a pris les proportions du "libido dominandi" chez cette mère effroyable, Félicité Cazenave. De même que la loi de la Province se résume en la formule "posséder" - posséder les pins, la terre, les vignobles, toute la nature - de même Félicité cherche à posséder entièrement son fils Fernand. Genitrix est la maternité devenue cauchemar, où la mère dévoratrice détruit son fils.

Dans Genitrix se trouve le triangle insoluble de la mère Félicité, son fils Fernand et la jeune bru mourante, Mathilde. Vivante, Mathilde ne s'est pas fait aimer par Fernand. Elle n'avait été que "l'intruse" ou "l'étrangère" dans cette maison. Mais morte elle exerce un pouvoir étrange sur son mari qui s'engage dans une révolte tardive contre la mère dominatrice. Le lien du sang, cependant, est invincible: "ce corps, sorti du sien, appartient toujours à la mère"⁵⁷. Après la mort de Félicité c'est sa vision qui obsède Fernand, déposant celle de la jeune femme qu'il n'avait aimée peut-être que pour faire souffrir sa mère.

Dès l'abord l'image qui va dominer cette œuvre

apparaît à Mathilde sur son lit de mort, d'où elle guette "les deux ombres énormes et confondues"⁵⁸ de son mari et de sa belle-mère. La mère maintient son fils dans un état enfantin de dépendance d'elle-même, où elle encourage ses tendances hypocondriaques et lui enseigne prudemment "une méfiance . . . un mépris imbécile"⁵⁹ à l'égard de toute autre femme. Mauriac souligne le thème de la domination toute-puissante de cette "genitrix" par des scènes teintées de qualité obsessive de cauchemar, où Félicité épie son fils. Elle l'épie tous les jours des estrades qu'elle avait fait dresser dans chaque chambre, et elle l'épie encore, paralysée et près de la mort, de "ce regard fixe et goulu"⁶⁰. Cette surveillance est caractéristique de la vie de famille chez Mauriac, comme il l'indique dans La Province:

En Province, ce qui s'appelle vie de famille se ramène souvent à la surveillance de chaque membre par tous les autres, et se manifeste par l'attention passionnée avec laquelle ils s'épient. 61

Après l'étude de ce roman il semble que la seule sorte d'amour qui puisse survivre sur le plan humain dans l'univers mauriacien, l'amour maternel, est condamné comme un désir de possession, une soif de domination. Genitrix

met en lumière aussi l'élément incestueux de l'amour dans la famille qui apparaît parfois chez Mauriac; (on en trouve un autre cas dans Ce Qui Était Perdu entre le frère et la sœur, Alain et Tota Forcas). Aux yeux de Félicité son mariage avec Numa Cazenave n'avait compté pour presque rien, sa vraie passion était vouée au fils. "C'est une vie nouvelle qui commence" ⁶² s'écrit-elle en embrassant son fils après l'enterrement de son mari.

Après cette "acte de révolte" Mauriac présentera encore d'autres mères tendres et dévouées telles cette mère du docteur Courrèges dans Le Désert de l'Amour et la mère d'Hervé Blénauge dans Ce Qui Était Perdu. Thérèse Desqueyroux par contraste, se révolte contre la maternité, elle désavoue sa condition de mère:

Je perdais le sentiment de mon existence individuelle. Je n'étais que le sarment, aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles
comptait seul.

63

Cependant, parmi toutes les mères des romans de cette "grande période", c'est cette figure gigantesque de la "genitrix" qui est la plus inoubliable. Cette étude d'une mère et d'un fils est comparable dans sa complexité psychologique à la peinture des relations de Paul Morel avec sa mère dans les Sons and Lovers de D.H. Lawrence. Quoique la Genitrix de Mauriac manque en grande partie de la subtilité que l'on admire chez Lawrence, elle a beaucoup plus de

puissance dramatique. Or, dans Genitrix, la mère, jusqu'ici chez Mauriac inviolable, elle aussi est en butte au "cri de révolte" de l'auteur.

D'après les peintures pessimistes des relations de famille dans les romans de 1922 à 1932, il faut conclure qu'à cette époque Mauriac niait qu'on pût trouver l'amour véritable dans la famille. Il semble que dans toute son oeuvre de cette période il fait écho à ce voeu de Thérèse:

Être sans famille! Ne laisser
qu'à son cœur le soin de
choisir les siens.

64

Pourtant cette attitude négative à l'égard de la famille, surtout dans son traitement des relations des époux semble révéler un pessimisme excessif. La révolte contre la famille, qui trouve son origine dans l'adolescence de l'auteur, persiste dans les oeuvres de sa maturité littéraire, surtout dans Thérèse Desqueyroux. Cette révolte s'exprime aussi par le penchant satirique que prend quelquefois son traitement de la famille, par exemple lorsqu'il traite le mariage de raison. Pourtant cette révolte, et cette rancœur contre la famille ne sont jamais au centre des romans de sa "grande période" même si elles en sont un thème constant. C'est la vie intérieure des protagonistes

qui est vraiment au centre de ces drames et leur quête individuelle de l'amour et du salut. Cependant cette quête, sans le don de la grâce, n'aboutit à rien. La famille, donc, est quelquefois une sorte de refuge dans cette "misère de l'homme sans Dieu". Selon l'expression cynique du docteur Courrèges:

Tu ne saurais croire comme il fait bon
vivre au plus épais d'une famille . . .
On porte sur soi les mille soucis des
autres; ces mille pigôres attirent le
sang à la peau . . . Elles nous dé-
tournent de notre plaie secrète, de
notre profonde plaie intérieure . . . 65

Le pessimisme à l'égard de l'amour dans la famille, la révolte et la rancœur contre elle; tous ces éléments qui imprègnent les romans que j'ai discutés doivent trouver leur libre expression de nouveau dans Le Nœud de Vipères.

CHAPITRE III

Le "nœud de vipères" ou le "nid de colombes"?

La Bruyère: L'intérieur des familles est souvent troublé par les défiances, par les jalousies et par l'antipathie, pendant que des dehors contents, paisibles et enjoués nous trompent, et nous fait supposer une paix qui n'y est point: il y en a peu qui gagnent à être approfondies. 1

Mauriac: La famille oppose à l'étranger un bloc sans fissure; mais, à l'intérieur, que de rivalités furieuses! 2

En 1932 Mauriac pousse son dernier grand cri de révolte contre la famille. L'année suivante, il s'excuse. Le Nœud de Vipères, écrit en 1932, contient une de ses peintures les plus dures d'une famille bourgeoise, et une de ses attaques les plus injurieuses de sa moralité. Le Mystère Frontenac, la "contre-partie" de l'année suivante, désavoue la peinture de la famille qui l'a précédé: ce roman présente la vision béatifique du "groupe éternellement serré de la mère et de ses cinq enfants" ³. D'un certain point de vue, Le Nœud de Vipères marque le point culminant de la révolte de Mauriac contre la famille. D'autre part,

Le Mystère Frontenac marque le retour de l'enfant prodigue à l'amour de la famille, et à la nostalgie de l'enfance qui avait caractérisé ses premiers romans. Je confronterai ces deux œuvres, Le Nœud de Vipères et Le Mystère Frontenac, puisqu'elles représentent les deux aspects de l'attitude équivoque de l'auteur envers la famille: l'une la révolte, l'autre l'amour.

Le Nœud de Vipères

Ce roman est la première œuvre importante que Mauriac ait écrite après sa crise religieuse de 1928. Dès cette crise il a résolu de "purifier la source" ⁴, d'éliminer de ses romans la "connivence" de la passion et de la nature, et l'entremêlement de la religion et de la sexualité. Pourtant la purification intérieure chez Mauriac n'est pas accompagnée immédiatement de la charité envers autrui. Il faut attendre son Mystère Frontenac pour cela. Mais malgré la condamnation de la moralité bourgeoise et de la famille que contient Le Nœud de Vipères, l'Église a acclamé ce roman. Charles du Bos l'a même appelé "la réussite accomplie d'un grand roman catholique" ⁵. Car Le Nœud de Vipères est l'histoire d'une conversion miraculeuse, de la conversion d'un "monstre". Aux yeux de l'Église, donc, la critique amère que fait Louis de ceux qui l'entourent - sa famille,

et la société provinciale - est la critique d'un "monstre". Cette ambiguïté protectrice est à l'origine de son dernier acte de révolte contre la famille. Pourtant l'identification entre Louis et l'auteur est souvent tellement étroite qu'il semble que ce soit encore son propre cri de rébellion qui retentit dans tout ce roman.

Louis est parent par le sang de Jean-Paul de L'Enfant Chargé de Chaînes, de Jacques de La Robe Prétexste, et de Thérèse Desqueyroux. C'est l'individu révolté contre la famille, contre ce qu'il appelle ce "groupe serré"⁶. Et comme pour Mauriac lui-même, l'acte d'écrire son journal est un "acte de révolte", ou plutôt un acte de justification de soi qui suppose une révolte:

Je veux que tu saches, je veux que vous sachiez, toi, ton fils, ta fille, ton gendre, tes petits-enfants, quel était cet homme qui vivait seul en face de
votre groupe serré. 7

Il aurait bien pu ajouter "Je veux que vous sachiez quel était votre groupe serré", puisqu'une grande partie de son journal est consacrée à cette peinture. Et quelle peinture! il semble que si Louis est un "monstre" d'avarice et de haine, les membres de sa famille (à l'exception de sa femme Isa) soient également monstrueux. Que de "rivalités furieuses"⁸ entre les enfants de Louis, l'avare Geneviève et le pompeux Hubert, et les petits-enfants, afin de posséder

la fortune de leur père mourant! Isolé dans sa chambre de malade, le vieillard écoute les conseils de guerre que tiennent en bas ses enfants et ses petits-enfants. Il les écoute conspirer contre lui pour lui extorquer son argent, il les écoute se chamailler entre eux. Dès qu'il est malade la famille se resserre autour de son lit comme des vautours. Il est en proie au même cauchemar que Thérèse Desqueyroux: l'étouffement au milieu d'une famille ennemie.

"Le goût de la brouille est un héritage de famille"⁹ fait remarquer Louis au début de son journal. Il semble bien en être ainsi, à en juger par le récit de ses relations avec sa mère et avec sa femme Isa. Louis et sa mère ressemblent beaucoup à Fernand et à Félicité Cazenave de Genitrix; leur relations, cependant, sont peintes avec beaucoup plus de subtilité. Fils unique de cette veuve, Louis est excessivement gâté par la mère, toujours soucieuse de sa santé délicate. Cette peinture des relations de la mère et du fils n'est pas autant un "acte de révolte" contre la mère, que l'est Genitrix. Car si Mauriac souligne la dépendance du fils envers sa mère, il souligne encore bien davantage sa dureté et son implacabilité à son égard. Par exemple, Louis avoue dans son journal n'avoir courtoisé des jeunes filles pendant sa jeunesse que "pour imposer une angoisse à ma mère"¹⁰. Cependant, si "monstrueux" que soit ce fils

Louis, maintenant, tout près de la mort, il pense à sa mère chaque jour, et il rapporte dans son journal: "Moi qui déteste les cimetières, je vais quelquefois sur sa tombe" ¹¹. N'est-ce pas peut-être que cet aveu de Louis laisse prévoir le retour à la source maternelle du Mystère Frontenac?

D'autre part, la possibilité de trouver l'amour dans le mariage (thème que j'ai déjà traité) ne permet aucun espoir. Les relations entre Louis et sa femme Isa sont une tragédie d'incommunicabilité pareille à celle du mariage du docteur Courrèges et de sa femme. Louis explique au début de son journal:

. . . il y a quelque chose en toi
quelque chose de toi dont je veux
trionpher, c'est de ton silence . . .
le silence où tu t'obstinais touch-
ant notre ménage, notre désaccord
profond.

12

Même ce journal de Louis, cet effort de communication avec sa femme, ne fait qu'intensifier la tragédie, puisque Isa meurt sans l'avoir jamais lu. Une seule fois au cours du roman ils ont failli rompre cette incommunicabilité. Au milieu de l'allée des tilleuls ces deux êtres s'efforcent de se rapprocher l'un de l'autre à travers ce désert immense qui les sépare:

- Tu souffres?

. . . Je murmurai à voix basse: "Ca va mieux" Elle devait penser que c'était le moment de parler, une occasion

unique. Mais elle n'en avait plus
la force. 13

Cette scène pénible est la dernière entre les époux. Peu après Isa meurt.

Louis laisse percer une amertume extrême à l'égard de la vie conjugale:

Les familles unies, certes, ne manquent pas; mais quand on songe à la quantité de ménages où deux êtres s'exaspèrent, se dégoûtent autour de la même table, du même lavabo, sous la même couverture, c'est extraordinaire comme on divorce peu! 14

Et peut-on désassocier Mauriac lui-même de cette révolte de son personnage contre la vie conjugale? Je crois que non.

Pour Isa le mariage avec Louis avait été un pis-aller. Sa toute-puissante famille, le clan Fondaudège, séduite par la fortune de Louis, n'a aucun scrupule à pousser Isa à se marier avec ce "parti avantageux" ¹⁵; elle a déjà contracté le mariage de l'autre fille, Marinette, avec le sexagénaire Baron Philpot. Isa avait été amoureuse d'un certain Rodolphe, mais aux yeux de la famille de ce jeune homme cette alliance était impossible, car le passé médical des Fondaudège était entaché de phtisie. Dès qu'il comprend que son mariage, pour les Fondaudège, et peut-être pour Isa elle-même, n'a été qu'un mariage de raison, Louis, trahi dans son amour profond pour Isa,

cherche un autre objet de sa passion, à savoir l'argent. Isa, elle aussi, "s'éloigne de ce qu'elle désire" ¹⁶. Elle se trompe sur l'objet véritable de sa passion en se prodiguant pour ses enfants. Le reproche que fait Louis à sa femme, quoiqu'excessif, reste dans une certaine mesure vrai :

Dès la naissance d'Hubert tu
trahis ta vraie nature: tu étais
mère, tu n'étais que mère . . .
J'avais accompli, en te fécondant
ce que tu attendais de moi. 17

Dans ce roman Mauriac attaque les mœurs de la bourgeoisie provinciale où le mariage est simplement une alliance des familles, et non pas des individus. Pourtant son attaque la plus virulente est dirigée contre la religion de la famille bourgeoise, cette religion de la "médiocrité". "Le Christianisme ne souffre pas les cœurs médiocres" ¹⁸, écrit Mauriac dans Dieu et Mammon, et il semble qu'à son avis, la religion comme affaire de famille ou culte social ne peut être autre que "médiocre". Le culte de la médiocrité est celui que préconise Hubert, fils de Louis, lorsqu'il parle de "la religion raisonnable, modérée, qui fut toujours en honneur dans notre famille" ¹⁹.

Avec sa "lucidité affreuse" ²⁰ (qualité de tous les principaux personnages chez Mauriac), Louis décrit la

religion de Province, telle qu'elle lui avait paru lorsqu'il avait accompagné Isa à la messe pendant leurs fiançailles:

C'était le culte d'une classe, auquel j'étais fier de me sentir agrégé, une sorte de religion des ancêtres à l'usage de la bourgeoisie, un ensemble de rites dépourvus de toute signification autre que sociale. 21

Cette critique est immodérée, car Louis, athée, veut avoir le droit de haïr la religion. Pourtant Mauriac semble comprendre le point de vue de Louis, car il écrit dans La Province:

Le danger de la naissance, de l'éducation et de la vie en Province, pour un grand esprit, c'est qu'il risque d'y apprendre la haine de la vertu, de la religion, à force d'en voir la caricature. 22

Cette "caricature" est reflétée chez Mauriac dans Thérèse Desqueyroux lorsque Bernard exige que Thérèse paraisse avec lui à la messe pour faire taire les voisins, protégeant ainsi le précieux nom de la Famille. La même "caricature" apparaît dans Le Nœud de Vipères lorsque Mme Fondaudège et Isa prient à Lourdes qu'un mari soit accordé à Isa pour racheter la réputation de la Famille, ou lorsque Hubert parle du patrimoine comme "les droits sacrés de la famille"²³. Janine, la petite-enfant qui

accompagne Louis dans ses derniers jours, commente sur la piété familiale:

. . . là où était notre trésor, là aussi était notre cœur; . . . Nos pensées, nos désirs, nos actes ne plongeaient aucune racine dans cette foi à laquelle nous adhérons des lèvres. 24

Mais peut-on croire que pour Louis, ainsi que Janine l'écrit à son oncle Hubert: "là où était son trésor, là n'était pas son cœur"²⁵? En dépit de sa haine de la religion telle qu'elle lui est représentée par sa famille et par la société bourgeoise, il perçoit à plusieurs reprises des signes d'une réalité transcendante. A l'époque idyllique de ses fiançailles, par exemple, il a "la certitude presque physique qu'il existait un autre monde"²⁶. Il semble que Louis soit, comme Ramon Fernandez le dit de lui, "un chrétien qui s'ignore"²⁷. Et dans cette révolte de Louis contre la religion de famille Mauriac semble s'identifier étroitement avec son personnage. Dans sa préface de la nouvelle édition de Ce Qui Était Perdu il dit de cet autre "incroyant", Irène de Blénauge:

. . . j'ai toujours ressenti une prédilection pour ces nobles âmes avides qui, cherchant Dieu, se heurtent au faux Dieu de leur entourage bourgeois: les idoles d'une religion conformiste

s'interposent entre elles et la Trinité, et leur athéisme est un hommage inconscient qu'elles rendent à l'Être infini.

28

Certes, Louis n'est pas la "noble âme" qu'est Irène de Blénauge, mais sa révolte contre la religion de son entourage est avec une certaine mesure semblable.

Donc, pour Louis, il est presque impossible de trouver l'amour, même de Dieu, aux confins de la famille. Ses enfants le détestent et ses petits-enfants, à l'exception de Janine, l'appellent "le vieux crocodile". La seule tendresse que Louis ait jamais éprouvée est celle de sa petite fille, Marie, qui est morte pendant son enfance, et celle de son neveu Luc, ce "fils qui ne me ressemblait pas" ²⁹. Mais il faut décider dans quelle mesure Louis est responsable du "nœud de vipères" qu'est sa famille. Car ce n'est qu'un reflet du "nœud de vipères" qu'il porte dans son propre cœur; c'est-à-dire des "vipères" de la haine, d'un désir de vengeance, et d'un amour de l'argent. Et surtout Louis doit prendre sur lui une grande partie de la responsabilité de la faillite de son mariage. Car le récit de Louis défigure souvent ce que nous, les lecteurs, reconnaissons comme la vérité. Pourtant Louis est un des "élus" de Mauriac, doué de cette "lucidité affreuse" ³⁰. Donc, ses observations et ses critiques devraient être

valables. Mais il y a beaucoup d'ambiguités, de contradictions dans le caractère de Louis, c'est pourquoi, à mon avis, c'est l'un des personnages les mieux réussis chez Mauriac. D'habitude, comme le dit Ramon Fernandez de Genitrix, Mauriac "nous refuse le plaisir exquis de deviner", ³¹, mais dans ce roman il a laissé une certaine latitude d'interprétation.

Toute interprétation du Nœud de Vipères dépend de la conversion de Louis. Est-ce là que réside tout l'intérêt et tout le triomphe du livre? Charles du Bos le croit ³², tandis qu'un autre critique catholique, Donat O'Donnell a dit du Nœud de Vipères:

. . . it has very near its center of interest the same harsh social realism that filled out the details in the previous novels. 33

La vérité réside, peut-être, entre ces deux vues. Il ne faut pas oublier qu'en dépit de cette analyse que j'ai donnée des thèmes familiaux de ce roman, Le Nœud de Vipères est plus que cela. Comme Mauriac lui-même le fait remarquer (quoique, peut-être, pour détourner un peu l'intérêt de ses lecteurs de cette peinture scandaleuse d'une famille):

Le Nœud de Vipères est, en apparence, un drame de famille, mais, dans son fond, c'est l'histoire d'une remontée. 34

La révolte contre la famille et contre l'entourage bourgeois est teintée d'une certaine ambiguïté. Le "je" de la narration, quoique fictif, est très proche de Mauriac lui-même. Cependant, il pourrait se rapporter au Mauriac d'autrefois, puisque tout le récit est situé au passé, avant la conversion de Louis, c'est-à-dire, avant cette parodie de la conversion de Mauriac. Aux yeux de l'Église, donc, Mauriac est désassocié de la dure critique qu'il fait d'une famille bourgeoise, parce que c'est la critique d'un "monstre" avant sa conversion. Mais peut-être que Mauriac utilise cette ambiguïté protectrice. Car elle lui permet de présenter, comme toile de fond du drame intérieur de Louis, une peinture caustique de la vie en famille et de la moralité bourgeoise. Donat O'Donnell a même dit:

A series of novels like this, turning round the passion of avarice, would have presented a highly repulsive full-length portrait of what had hitherto been shown in discreet miniature - Mauriac's class, his acquaintances, and, most important, his family. 35

Néanmoins, en raison de l'ambiguïté fondamentale de cette attaque que j'ai indiquée, il semble que Mauriac s'aligne déjà avec ses critiques catholiques. Ainsi Le Nœud de Vipères laisse prévoir dans une certaine mesure sa "contre-partie", Le Mystère Frontenac.

Le Mystère Frontenac :

"Dans Le Mystère Frontenac," écrit Mauriac, "j'ai re-créé mon univers d'avant la mort: l'enfance qui se croit éternelle" ³⁶. Et avec le retour à l'enfance, l'enfant prodigue retourne aussi à la famille. Cette longue période de révolte contre la famille chez l'auteur est suivie d'une expression littéraire de son amour profond pour elle. Le "noeud de vipères" se transforme en "nid de colombes" (premier titre de ce roman). Comme dans ses premiers romans, Mauriac gravite vers son enfance, ou vers tous les trois éléments de son "paradis perdu": l'enfance, la foi, la famille.

Il faut faire mention des circonstances qui donnaient lieu à ce roman. Atteint d'une grave maladie, Mauriac se sentit près de la mort, et ne voulait pas laisser à la postérité ce goût d'amertume du Noeud de Vipères. Il explique dans sa préface:

Si j'avais dû mourir, je n'aurais pas voulu que Le Noeud de Vipères fût le dernier de mes livres. Avec Le Mystère Frontenac, je faisais amende honorable à la race. 37

Il s'ensuit que ce roman est nécessairement un panégyrique, ou comme Mauriac l'appelle, "un hymne à la famille".³⁸

Le retour à l'enfance est avant tout pour Mauriac

un retour à la divinité qui présidait ce "paradis", à la mère. Comme Mauriac le confie:

. . . je remontais à mes sources. J'y
baignais mes blessures. Mon angoisse
d'homme recherchait comme une angoisse
d'enfant l'obscur chambre maternelle,
cette demi-ténèbre sacrée . . . 39

En effet, une grande partie du "mystère" des Frontenac consiste en cette vision de dépendance éternelle de la mère. Cette même dépendance qui dans Genitrix avait été un cauchemar est devenue la vision béatifique qui clôt ce roman: "le groupe éternellement serré de la mère et de ses cinq enfants" ⁴⁰.

Le Mystère Frontenac étant une transposition à la fiction des souvenirs de jeunesse de Mauriac, la mère, Blanche Frontenac, est une réincarnation de sa propre mère. Veuve exemplaire, Blanche se voue ardemment à l'éducation de ses cinq enfants, soutenue par sa foi intense - tous ces détails reflètent la mère qui apparaît dans les mémoires, Commencements d'une Vie. Le lien entre la mère et son fils cadet, Yves Frontenac (appelé par Mauriac "un moi-même plus sombre") ⁴¹, est presque physiologique. Yves, nous dit l'auteur, s'attache à sa mère "comme si un instinct l'eût poussé à rentrer dans le corps d'où il était sorti"⁴². L'amour maternel pour Yves est l'idéal qu'il ne peut jamais

plus atteindre après la mort de sa mère :

Il avait été accoutumé à pénétrer dans l'amour de sa mère, comme il s'enfonçait dans le parc de Bourideys [le domaine familial] qu'aucune barrière ne séparait des pignadas, et où l'enfant savait qu'il aurait pu marcher des jours et des nuits, jusqu'à l'océan.

43

Il cherche à se consoler de sa perte par des amours, mais il ne réussit pas. A la mort de la mère, une grande part du "mystère Frontenac" disparaît aussi :

Une part immense du mystère Frontenac avait été comme aspirée par ce trou, par cette cave où l'on avait étendu la mère . . .

44

C'est surtout de cette figure de la mère, de cette source d'amour inépuisable, qu'émane le "mystère Frontenac".

A d'autres égards, cependant, il est difficile de définir ce "mystère Frontenac", cette mystique de famille qu'irradient, aux yeux de Mauriac, les Frontenac. Edmond Jaloux l'a défini comme :

. . . cette circulation intime qui se fait entre tous les membres d'une même famille et qui forme un bloc, une unité de coutumes, d'intérêts, d'affections, une sorte de polypier moral.

45

Et Nelly Cormeau parle du :

. . . mystère à la fois insondable et patent de la famille, le miracle d'une

entente qui s'établit par une initia- 46
tion secrète et spontanée.

Mais il y a peu de manifestations d'un "polypier moral" ou d'une "initiation secrète et spontanée" dans Le Mystère Frontenac. Mauriac énonce l'idéal d'un "mystère" de famille plus qu'il ne le montre dans ce roman.

Néanmoins, c'est pendant l'enfance que l'amour familial est le plus idyllique, ce temps de l'union étroite sous l'égide de la mère. Mais une fois l'adolescence atteinte, avec l'avènement de l'individu, comme l'on a vu dans les premiers romans de Mauriac, de petites fissures apparaissent dans ce solide bloc familial. Quoique minimisées dans ce contexte d'un panégyrique de la vie en famille, ces mêmes fissures ont été jusqu'ici grossies. Elles ont fourni à l'auteur la base de ses drames où l'individu se dresse en révolte contre la famille. L'histoire de Jean-Louis, fils aîné des Frontenac, nous montre un exemple de ce qui aurait pu être drame, mais se résume ici en un simple épisode de la vie familiale. Jean-Louis a l'ambition de poursuivre l'agrégation de philosophie. Mais cédant à la pression de sa mère et de son oncle Xavier, il renonce à ses projets pour diriger le négoce de famille. Pour les Frontenac la règle est "le devoir" et non pas "le bonheur", comme Jean-Louis l'explique à Yves:

Il ne s'agit pas de bonheur pour eux . . . mais d'agir en vue du bien commun et dans l'intérêt de la famille.

47

Et Jean-Louis ne se rebelle pas contre cette autorité, il l'accepte. Yves se révolte momentanément contre la justice de sa mère et de son oncle Xavier, mais sa révolte n'est qu'éphémère. Car Yves, le double de l'auteur, s'attache à son enfance:

. . . maman, oncle Xavier, demeur-
aient sacrés, ils faisaient partie
de son enfance, pris dans une masse
de poésie à laquelle il ne leur
appartenait pas d'échapper.

48

On a discerné cette même nostalgie de l'enfance chez les protagonistes de L'Enfant Chargé de Chaines et La Robe Prétexte, qui empêche qu'une révolte contre leur famille se réalise pleinement. Elle hante Yves aussi, l'attachant à cette "masse de poésie" qu'est son enfance.

L'amour fraternel entre Jean-Louis et Yves Frontenac est délicatement peint; c'est chez Mauriac une des rares peintures de l'amour entre les frères. Cet amour fait partie de tout le "mystère Frontenac", et reste pour la plupart muet et incommunicable:

. . . car il suffit à des frères d'être
unis par les racines comme deux sur-
geons d'une même souche, ils n'ont
guère coutume de s'expliquer: c'est
le plus muet des amours.

49

Encore une peinture de l'amour fraternel dans ce roman est celle de l'oncle Xavier pour son frère mort, Michel Frontenac, père des enfants Frontenac. Son dévouement aux enfants de son frère mort est tellement exclusif qu'il refuse de se marier, puisqu'il déshériterait les enfants d'une partie de leur patrimoine. Chez Xavier cependant, ce culte va jusqu'au fanatisme. Il cache scrupuleusement sa maîtresse Josépha aux yeux de la famille, la considérant comme une "honte", qu'il serait un "sacrilège" de présenter à la femme et aux enfants de son frère. 50

Tandis qu'on peut isoler ces différents éléments - l'amour maternel et l'amour fraternel - qui constituent cette mystique familiale, Mauriac semble indiquer que le "mystère Frontenac" est plus que la somme de ces éléments. Il semble signifier que le "mystère Frontenac" est d'origine divine, à en juger par son dernier panégyrique:

O filiation divine! ressemblance
avec Dieu! Le mystère Frontenac
échappait à la destruction, car il
était un rayon de l'éternel amour
réfracté à travers une race.

51

Le Mystère Frontenac marque non seulement le retour de l'enfant prodigue à sa famille; il marque aussi son retour à ce cadre plus large qui entourait son enfance, à la bourgeoisie terrienne. On a vu que, surtout depuis

1922, les œuvres de Mauriac ont contenu, sur un plan mineur, une critique implicite de cette classe. Avec Le Mystère Frontenac Mauriac présente une apologie de la bourgeoisie, plaidant pour la continuation de cette classe organisée sur la propriété. Il semble suggérer aussi que le "mystère Frontenac" est lié à la propriété familiale, Bourideys, où se forge un lien quasiment barrésien entre "le sang et la sève". C'est surtout vers la fin du roman que l'auteur semble faire écho à la doctrine barrésienne de "la permanence de l'action terrienne" ⁵². Par exemple, Yves Frontenac pense qu'une profonde fosse devrait être creusée sous les vieux chênes de Bourideys pour y entasser tous les corps des Frontenac :

Ainsi la famille tout entière
eût-elle obtenu la grâce d'une
seule étreinte, de se confondre
à jamais dans une terre adorée. . . 53

Dans cette œuvre qu'il crut être sa dernière, l'auteur "faisait amende honorable" ⁵⁴ non seulement à sa famille, mais aussi à la bourgeoisie provinciale, dont la peinture jusqu'ici avait été peu flatteuse.

Est-ce que Le Mystère Frontenac marque un recul dans l'œuvre de Mauriac? Bien des critiques le croient. Il paraît étonnant que Jarrett-Kerr le considère comme "the most totally successful of the novels" ⁵⁵. Mauriac

lui-même semble éprouver quelque doute sur la conviction qu'emporte ce roman, à en juger par ce qu'il a écrit :

Peut-être le thème même du Mystère Frontenac, cette union éternellement indissoluble de la mère et de ses cinq enfants, repose-t-il sur l'illusion que j'ai dénoncée dans le reste de mon œuvre : la solitude des êtres demeure sans remède . . . 56

Mauriac tire beaucoup de sa force d'une vision sombre et tragique du monde, et de sa peinture des conflits, des tensions, des "rivalités furieuses" ⁵⁷ dans le sein de la famille. Dans Le Mystère Frontenac cependant, une volonté trop évidente d'exalter la famille et ses valeurs à tout prix se manifeste, de sorte que toutes les tensions, tous les conflits sont relâchés. Néanmoins, dans Le Mystère Frontenac Mauriac est inspiré par cette source de la poésie, la nostalgie de l'enfance. A l'approche de ce qu'il crut être sa mort, il voulait retrouver son "indestructible enfance" ⁵⁸, et dans cette recherche son amour de la famille est aussi "retrouvé".

A mon avis, Donat O'Donnell n'est pas tout à fait correct lorsqu'il dit que Mauriac "lost his nerve" ⁵⁹ et écrivit cette apologie de la famille. Certes, ce roman était en partie une "antidote" au Noeud de Vipères, mais il était inspiré aussi par ce sentiment enraciné en lui de l'amour pour l'enfance et la famille. Se sentant près de

la mort, Mauriac s'écrie avec le Jean-Paul de son premier roman:

O mon enfance . . . c'est vers
vous toujours que je reviens . . . 60

CHAPITRE IV

La famille et l'"atmosphère"

Before beginning a novel I
recreate inside myself its
places, its milieu, its
colours, and smells. I re-
vive within myself the atmos-
phere of my childhood and
youth . . .

1

Quoique des thèmes relatifs à la famille reappa-
raissent constamment chez Mauriac, ce n'est pas la famille
elle-même qui est au centre de l'intérêt dans ses romans.
Ce qui intéresse l'auteur, c'est cette "plus secrète vie"².
de son protagoniste: ses passions, ses rapports avec Dieu.
Néanmoins la famille et la Province sont une toile de fond
indispensable à ces drames intérieurs. Elles constituent
les éléments essentiels de l'"atmosphère" dont Mauriac
enveloppe ses personnages. Sans cette "atmosphère", il me
semble, la grandeur et l'inoubliable des personnages ne
ressortiraient pas tellement. Ce ne peut être, que dans
l'atmosphère de serre chaude de ses familles malsaines, iso-
lées du reste du monde par les hauts murs de leurs domaines.
Ici seulement pourrait fleurir l'espèce rare d'une Félicité

ou d'un Fernand Cazenave, d'un Louis ou d'une Thérèse Desqueyroux. En effet, Thérèse est une preuve de ce phénomène, car une fois transplantée à Paris (dans La Fin de la Nuit), elle dépérit. Cette "atmosphère" que Mauriac excelle à suggérer, et qui semble nourrir même ses "monstres", vient de ce qu'il établit si soigneusement le décor où apparaissent ses personnages et sur lequel ils se détachent.

Du décor dont Mauriac se sert pour produire son "atmosphère" j'ai dégagé deux aspects relatifs à la famille. Je vais d'abord traiter le décor de la maison familiale, et puis le "décor poétique" que constitue la famille elle-même. Dans les deux cas on verra que le décor et le personnage sont complémentaires; chacun, dans une certaine mesure, reflétant l'autre.

Le décor de la maison familiale:

En parlant des antiques demeures de la Province, Mauriac dit que la maison et le jardin "finissent par être unis à la famille comme à l'escargot sa coquille. On ne saurait y toucher sans la toucher"³. Donc, il semble que chez cet écrivain une étude de la famille exige qu'on étudie sa "coquille": à savoir la maison familiale.

Pour Mauriac, l'importance du décor et de l'"atmosphère" qui en émane est capitale, à en juger par sa

description de sa méthode de composition. Il explique comment il lui faut un décor précis, rappelé de son passé, et rempli d'une certaine "atmosphère", avant même de concevoir, semble-t-il, l'action ou les personnages de ses romans :

Aucun drame ne peut commencer de vivre dans mon esprit si je ne le situe dans les lieux où j'ai toujours vécu. Il faut que je puisse suivre mes personnages de chambre en chambre. Souvent leur figure demeure indistincte en moi, je n'en connais que leur silhouette, mais je sens l'odeur moisie du corridor qu'ils traversent, je n'ignore rien de ce qu'ils sentent, de ce qu'ils entendent . . .

4

Il s'ensuit que Mauriac se sert presque toujours des domaines familiaux qu'enfant il a habités, de ces domaines imprégnés de souvenirs, de sensations qu'il "retrouve". Le seul désavantage qu'il puisse ressentir de son utilisation du décor des maisons provinciales qu'il a habitées, c'est qu'il se condamne ainsi, comme il l'indique, à "une certaine monotonie d'atmosphère" ⁵ d'un livre à l'autre. Pourtant cette "monotonie" est préférable à l'insuccès de ses romans lorsqu'il change de décor, par exemple, dans La Fin de la Nuit où il se sert d'un appartement parisien pour son drame.

Très tôt dans sa carrière littéraire Mauriac a perçu le potentiel dramatique d'une maison familiale et de son

"atmosphère". Déjà dans son deuxième roman, La Robe Prétexte, il esquisse le cadre de cette maison d'Ousilanne qu'habite son héros Jacques, et il en évoque l'atmosphère de "moisissure" dont le héros se plaint. Et nous aussi, nous sentons la moisissure de la salle à manger avec ses volets clos, de la chambre de la grand'mère dont les fenêtres sont obstruées de grillages pour la protéger contre les moustiques. Pour créer le décor d'Ousilanne Mauriac a puisé dans ses souvenirs de la propriété de sa grand'mère maternelle, Château Lange. L'apparition de l'"atmosphère" émanant du décor n'est qu'intermittente dans ce roman; il doit parfaire ce procédé plus tard dans sa carrière, et surtout dans Genitrix.

Le décor de Genitrix est peut-être le plus frappant et le plus dramatique de tous les romans de Mauriac. Dans ce roman Mauriac a poussé le rôle du décor jusqu'à l'extrême: il l'a gonflé pour convenir à l'exagération de ses personnages. En effet, qui pourrait croire à une estrade dressée dans chaque chambre, d'où la mère épie son fils? Mais c'est dans ce décor dramatisé qu'on peut accepter des personnages incroyablement grossis.

L'"atmosphère" provenant du décor de Genitrix est aussi habilement suggérée que celle d'un roman policier.

(Mauriac avoue avoir songé à écrire un roman policier⁶ dont il aurait probablement le don). D'abord il fait ressortir l'isolement de la maison où se passe ce drame "à huis clos":

. . . rien n'est moins accessible aux regards, ni plus propice au mystère que ces domaines ceints de murs et enserrés si étroitement d'arbres . . .⁷

Puis il y a les vibrations constantes du bâtiment provoquées par les locomotives de la ligne Bordeaux-Cette, car la maison se trouve tout en face de la gare de Langon. En se servant de ce décor bizarre, Mauriac accumule les effets de mystère, de cauchemar.

Surtout au début de ce roman Mauriac réussit à créer une "atmosphère" par son utilisation du décor. Ali-tée après sa fausse-couche, la jeune bru Mathilde écoute passer l'express de vingt-deux heures qui fait tressaillir toute la vieille maison. Elle écoute frémir les planches et s'ouvrir une porte quelque part dans la maison. Un peu plus tard, prise d'un accès de fièvre elle tire sur le cordon de la sonnette. Mais comme dans un cauchemar, cette sonnette ne marche pas, et elle n'entend que le frottement du fil contre la corniche. Le décor est monté à ce point pour servir l'apparition de cette figure gigantesque de la "genitrix", Félicité Cazenave.

Le décor et le drame de Genitrix sont tout à fait complémentaires. La partie de la maison où Mathilde, la jeune bru, est couchée toute seule est appelée par Félicité "le pavillon de l'ennemie". Fernand avait quitté Mathilde et ce pavillon après deux mois de mariage pour dormir encore une fois dans son petit lit contre la chambre maternelle. Peu après la mort de Mathilde, il revient au pavillon que sa femme avait habité. Ainsi la lutte entre la mère et la femme pour la possession du fils se reflète dans l'utilisation par Mauriac du décor de cette maison. Même le jardin de cette propriété de Langon sert à renforcer l'"atmosphère" du roman, surtout cette allée du Midi où Fernand est épié à la fois par Félicité sur son estrade, et par Mathilde de l'autre côté de la haie de troènes. Là aussi, pour la première fois, Mathilde perçoit la solidarité inébranlable des Cazenave, mère et fils, tandis qu'ils s'éloignent dans l'allée du Midi, "accrochés flanc à flanc comme de vieilles frégates" ⁸.

La maison familiale dans Genitrix nous montre un exemple de la façon dont Mauriac utilise pour décor de son drame un domaine, qu'enfant il avait habité. En réalité, comme il l'indique dans sa préface ⁹, la maison dans Genitrix est celle que le grand-père de Mauriac avait fait bâtir en face de la gare de Langon. Mauriac a fait

remarquer de ces vieilles maisons provinciales qu'"une certaine atmosphère y demeure prise, l'atmosphère même de la famille qui l'habitait" ¹⁰. Et Mauriac a comme transplanté le décor et l'"atmosphère" de cette maison de son grand-père pour servir de support à ses "monstres", Félicité et Fernand Cazenave. Mauriac lui-même, en comparant la réussite de sa Genitrix à l'insuccès du Fleuve de Feu semble reconnaître l'importance du décor et de l'"atmosphère". Il considère, en effet, que si les personnages du Fleuve de Feu perdent beaucoup de leur consistance dès qu'ils quittent l'hôtel pyrénéen d'Argèles (où se déroule le début du drame), "les protagonistes de Genitrix vivent au contraire jusqu'à la dernière page peut-être parce qu'ils ne changent pas d'atmosphère" ¹¹. Une partie intégrale du drame de Genitrix se concentre sur l'"atmosphère" de cette maison de Langon. On ne prêterait ^{pas} une importance excessive, je crois, à l'ambiance qui baigne le roman si l'on maintenait que les personnages dépendent d'elle pour leur donner vie.

Genitrix constitue, peut-être, l'exploitation la plus frappante, la plus effective du décor et de l'"atmosphère" qui émane d'une maison où Mauriac a vécu pendant sa jeunesse. Mais le domaine familial continue à figurer dans son œuvre, tel Saint Symphorien, propriété landaise héritée d'un grand-

oncle qui devient "Argelouse" dans Thérèse Desqueyroux.

Marcel Proust a écrit dans les dernières lignes de
Du Côté de Chez Swann:

Les lieux que nous avons connus
n'appartiennent pas qu'au monde de
l'espace où nous les situons pour
plus de facilité. Ils n'étaient
qu'une mince tranche au milieu
d'impressions contiguës qui for-
maient notre vie d'alors; . . .
les maisons, les routes, les avenues,
sont fugitives, hélas! comme les
années. 12

Mauriac, cependant, a "retrouvé" et utilisé ces "maisons
fugitives" ¹³ de sa jeunesse. Car tel est son procédé
dans ses romans: il redécouvre d'abord en lui-même
l'"atmosphère" d'une propriété qu'il a connue, et il la
peuple ensuite de ses personnages. Ainsi le décor et
l'"atmosphère" d'un domaine familial sont de toute première
importance dans la technique de cet écrivain.

Le "décor poétique"

A propos de Thomas Hardy, Mauriac a écrit:

. . . un romancier n'est grand que
dans la mesure où il est un poète
. . . Le Roman, sans la Poésie,
n'existe pas. 14

Évidemment, certains voudraient contester la validité de
cette affirmation. Mais si l'on jugeait Mauriac sur son

propre critère, on ne pourrait nier sa grandeur. Par son évocation des landes Mauriac a infusé à ses meilleurs romans une vibrante qualité poétique. De plus on trouve, et mené avec une rare perfection, chez Mauriac, ce procédé poétique de lier le monde physique au monde moral. Dans Le Désert de l'Amour, par exemple, l'été à Bordeaux, "torride, sans eau" ¹⁵, est un reflet de la "flamme intérieure" ¹⁶ qui dévaste Raymond Courrèges. Et de même que le paysage reflète la vie intérieure des protagonistes, de même la famille sert souvent de "décor poétique" aux personnages de Mauriac. Car par moyen du décor poétique de la famille, l'auteur a créé cette atmosphère d'"étouffement" ou d'"encagement" qui pèse lourdement sur plusieurs d'entre ses personnages. Ce n'est, en fin de compte, que le reflet d'un profond état intérieur: l'emprisonnement de l'âme qui manque de grâce. Je vais examiner la façon dont la famille sert de "décor poétique" dans deux romans: Thérèse Desqueyroux et, avec moins de détail, Le Désert de l'Amour, étudiant particulièrement l'atmosphère d'"étouffement" ou d'"encagement" qui en résulte.

Thérèse Desqueyroux est peut-être un des romans les plus poétiques de Mauriac, en raison de la consonance entre le paysage et les passions et de l'idée de destinée qui

anime l'œuvre entière, (cette même idée poétique qui, dans la suite de ce livre, La Fin de la Nuit, devait occasionner la célèbre attaque de la part de Sartre ¹⁷.) Dans Thérèse Desqueyroux Mauriac tire aussi un profit poétique de la famille, puisqu'elle fait partie des leitmotifs d'"étouffement" et d'"encagement" qui retentissent dans tout le roman.

Les mots "étouffer" et "étouffement" sont, en effet, des mots-clés du roman, ou comme le critique Nelly Cormeau les a bien définis, "des mots-talismans" ¹⁸. De tels mots, à force d'être répétés constamment, revêtent la prose de Mauriac d'une sorte de pouvoir presque incantatoire. Mais pour en revenir à la contribution de la famille à cette atmosphère d'étouffement, prenons l'exemple de Thérèse. Depuis son mariage, depuis ce "jour étouffant des noces" ¹⁹, elle se sent lentement étouffer au sein de la famille Desqueyroux. Elle ne sera délivrée de cette oppression que par son "acte de violence", sa tentative d'empoisonner son mari.

De même que la nature est le "décor poétique" de cet encagement intérieur de Thérèse, de même la famille reflète ce motif d'emprisonnement. Tandis qu'au dehors "la pluie ininterrompue multipliait autour de la sombre maison ses millions de barreaux mouvants" ²⁰, au dedans, Thérèse est hantée par cette vision terrifiante de la famille:

"cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux" ²¹. Son mariage avec Bernard avait marqué le début de l'encagement, et l'auteur évoque le jour des noces où elle avait été "prise au piège" avec l'intensité poétique d'un rêve:

Elle était entrée somnambule dans
la cage et, au fracas de la lourde
porte refermée, soudain la misérable 22
enfant se réveillait.

Et maintenant, prisonnière dans cette cage, Thérèse devait subir le jugement de la Famille, ce verdict prononcé par Bernard: "Nous en avons parlé en famille et nous avons jugé que . . . " ²³.

Cependant, comme le critique Benjamin Crémieux l'a indiqué ²⁴, une "double tragédie" se déroule dans Thérèse Desqueyroux: celle à la fois de l'encagement dans la famille, et de la solitude. Car cette cage qu'est pour Thérèse la famille n'est que le "décor poétique" de son emprisonnement intérieur. Une fois évadée de cette prison du cercle familial, Thérèse, dans La Fin de la Nuit, se trouve face à face avec la prison de sa solitude: l'emprisonnement d'une créature qui demeure privée de grâce.

Dans Le Désert de l'Amour on trouve les mêmes motifs d'"encagement" et d'"étouffement". Le père et le fils

Courrèges, tous les deux "étouffent" dans la maison de famille, dans cette "épaisse prison de feuilles" ²⁵. Mais comme chez Thérèse, cet emprisonnement et cet étouffement par le cercle familial ne sont que le reflet, le "décor poétique" de l'emprisonnement de l'âme. Le docteur Courrèges et Raymond cherchent à s'évader de leur cellule par leurs affaires de coeur avec Maria Cross. Comme l'explique le docteur Courrèges à cette femme: "un enterré vivant a le droit, s'il le peut, de soulever la pierre qui l'étouffe" ²⁶. Mais cette tentative de s'échapper n'aboutit à rien - à rien, c'est-à-dire, qu'un "désert". Même en dehors de la prison de la famille, le docteur, comme Thérèse, continue à se sentir oppressé: le leitmotif constant de cette affaire de coeur avec Maria Cross est son salon "étouffé d'étoffes" ²⁷.

Comme Thérèse Desqueyroux, ce roman est une "double tragédie" dont les deux aspects - l'encagement dans la famille et la solitude - sont marqués de cette impuissance de l'âme sans la grâce de s'échapper du "désert de l'amour". Dans ces deux romans, donc, par le moyen du "décor poétique" de la famille Mauriac renforce l'atmosphère d'"étouffement" et d'"encagement" dont il enveloppe ses personnages. Certes, cet emprisonnement dont souffrent Thérèse, le docteur et Raymond Courrèges s'étend plus loin que la famille seule:

du point de vue janséniste, la "prison", c'est toute la nature corrompue. La famille n'est qu'une manifestation physique de ce leitmotif d'emprisonnement qui retentit dans tous les divers plans du roman: d'abord l'emprisonnement de l'âme, puis l'emprisonnement par la famille, puis l'emprisonnement plus large par la nature, et enfin cet emprisonnement qu'est toute la condition humaine.

De ces deux aspects traités plus haut du décor - la maison familiale et le "décor poétique" que constitue la famille - l'auteur tire ses effets, cette "atmosphère". Aucun être imaginé par l'auteur n'apparaît dans un vide. Entre le décor et les personnages il y a toujours des réverbérations, des "correspondances", de sorte que ces deux aspects de l'art de Mauriac semblent être inséparablement liés.

CONCLUSION

"Mon œuvre m'apparaît comme la moins concertée, la plus instinctive, la plus jaillie" ¹, a fait observer Mauriac. Et en effet de tous les grands écrivains français de ce siècle, il est peut-être le plus instinctif, son travail d'écrivain étant, comme il l'avoue, "entièrement subconscient" ². Mais cette attaque sur la famille et sur sa classe implicite, comme on l'a discerné, dans la plus grande partie de son œuvre, a-t-elle "jailli" instinctivement aussi? Il semble que oui, à en juger par ce que Mauriac a écrit:

S'il est vrai, comme on me l'assure avec beaucoup d'exagération, qu'elle [mon œuvre] constitue un virulent réquisitoire contre ma classe, c'est sans doute dans la mesure où il n'y entre rien de délibéré. Ma critique a jailli sans parti pris d'aucune sorte, délivrant une irritation, une colère, un dégoût, une honte, le tout enrobé d'un sincère amour, d'une tendresse passionnée. 3

Sans doute Mauriac est un peu trop soucieux ici d'affirmer une "tendresse passionnée" pour sa classe (y compris la famille, car une peinture de la bourgeoisie chez lui a toujours signifié une peinture de la famille). Mais cette affirmation indique aussi un principe important de son art:

à savoir que sa critique a jailli, "délivrant une irritation".

Enfant, Mauriac trouvait déjà en écrivant, comme l'on a vu, un moyen de "délivrance": "Très tôt m'a tenu le besoin d'écrire, de me délivrer par l'écriture"⁴. Et pour Mauriac dans sa maturité littéraire, cette forme d'expression continue à être une espèce de confessionnal: "à l'abri de la fiction, je me livre tout entier"⁵. Ainsi tous ses désirs refrénés en premier lieu, mais aussi toute sa rancœur contre la famille et sa classe s'infiltrèrent dans ses romans. Et il en résulte une libération, une "délivrance".

Comme le critique Lionel Trilling le fait observer dans son étude de l'influence de Freud sur la littérature⁶, pour l'écrivain l'acte d'écrire peut avoir un effet thérapeutique, pareil à celui des mauvais rêves. Mauriac lui-même dit de l'auteur que "ses personnages inventés naîtront de ses plus secrètes blessures"⁷, et il sera, semble-t-il, comme guéri de ces "blessures" en écrivant ses romans. Le maître que Mauriac a tellement admiré, Marcel Proust, aussi bien que son contemporain, André Gide, ont adhéré, dans une certaine mesure, à cette théorie de l'effet thérapeutique de la diffusion de sa pensée par l'écriture. Proust a dit dans Le Temps Retrouvé:

. . . écrire est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire dont l'accomplissement rend heureux comme pour les hommes physiques, l'exercice, 8 , la sueur et le bain.

tandis que Gide se sentit "purgé" par la création de son "immoraliste":

. . . sans mon Immoraliste, je risquais 9 de le devenir. Je me purge.

Évidemment l'application de cette théorie de "libération" ou "guérison" par l'écriture pourrait avoir chez Mauriac une portée beaucoup plus large que celle d'une seule rancœur contre la famille. Elle pourrait expliquer, par exemple, pourquoi il brille à créer ses "monstres" tandis qu'il rate, pour la plupart, ses personnages vertueux. Mauriac décrit ce qui inspire sa création des personnages:

Cet auteur, fils d'une Province, d'une famille provinciale et catholique, n'a pas à se mettre en quête de personnages. . . . De chaque tentation vaincue, de chaque amour refusé par cet enfant janséniste et solitaire, un embryon d'être s'est formé, a pris corps, lentement, jusqu'à ce qu'il s'étire 10 enfin à lumière et pousse son cri.

La vocation littéraire de Mauriac surgit en réaction contre son éducation au sein d'une famille sévère et janséniste. De même que ses désirs refrénés "se délivrent" dans ses romans, de même sa révolte contre la famille se glisse par

"la porte dérobée" de la fiction.

Après sa "conversion" de 1928, cependant, Mauriac se sentit obligé de boucher à un certain degré cette "porte dérobée", de relâcher la tension entre la chair et l'esprit qui avait dominé son œuvre jusque-là. En même temps il se sentit obligé d'accepter les conventions morales de la bourgeoisie: c'est-à-dire, comme Donat O'Donnell l'exprime, "not to disturb 'the neighbours', to idealize stasis and the sanctity of the family" ¹². Dans une certaine mesure, donc, ce cycle de la révolte contre la famille et son amour pour elle, tel que je l'ai retracé jusqu'à 1933, fait écho à une plus grande lutte chez Mauriac à cette époque: lutte entre l'art et la foi. Le retour officiel de Mauriac à une expression littéraire de sa foi fut suivi peu après, avec Le Mystère Frontenac de 1933, par le retour de l'enfant prodigue à la famille.

Depuis sa "conversion" Mauriac s'est montré un peu soucieux, surtout dans ses préfaces, de se désassocier de cette révolte contre la famille et sa classe qui avait caractérisé les œuvres de sa "grande période". Par exemple, dans sa préface de la nouvelle édition du Désert de l'Amour, Mauriac signale l'élément de rancœur qui s'y exprime, mais il s'empresse de nous assurer: c'est une "espèce de

rancoeur que la vie de famille avait accumulée en moi (et dont il ne reste rien aujourd'hui)"¹³. Pareillement, dans sa préface de Préséances, il fait la paix avec la bourgeoisie vinicole qu'il y avait si durement attaquée, en expliquant: "J'ai appris à estimer plus qu'aucune autre cette "aristocratie du bouchon". . . ." ¹⁴. Ne peut-on discerner un élément de protection de soi dans de telles déclarations? Même s'il s'était engagé après sa conversion, à soutenir dans ses œuvres certaines vérités religieuses, cela ne supposait, à mon avis, une obligation de sa part de soutenir aussi la bourgeoisie et ses institutions dont la famille est un exemple. Il semble, cependant, que depuis sa "conversion" Mauriac s'est senti dans une certaine mesure redevable envers ses lecteurs bourgeois et catholiques. Et il en a résulté une certaine détente des tensions qui avaient jusque-là assuré la cohésion de son œuvre. Cette "détente" se manifeste dans l'élément de sentimentalité apparent dans Le Mystère Frontenac où Mauriac résout la tension en lui entre l'amour et la haine de la famille, optant pour un simple panégyrique. En effet Mauriac, en tant qu'écrivain "instinctif", se sent fortement entravé par son souci de ne pas offenser. Comme il le note dans son Journal:

C'est dans la mesure où il entre
de la volonté dans mes livres (par

scrupule, peur de scandaliser, etc.) 15
que je me sens menacé.

Néanmoins, Le Mystère Frontenac, ce retour de l'enfant prodigue à la famille après tant d'années de révolte contre elle, était inspiré non seulement par le désir de Mauriac de réconcilier son art et sa foi. C'était aussi, comme je l'ai indiqué, cette force puissante et irrésistible, la nostalgie de l'enfance, qui le poussa à écrire son "hymne" à la famille. Ce n'est cependant qu'au contexte de l'enfance, de cette vision de dépendance éternelle, que Mauriac peut présenter une peinture de l'amour dans la famille. Ailleurs, dans les "grands romans" jusqu'à la conclusion du Noeud de Vipères, il n'y dépeint que la haine, que les "rivalités furieuses".

Et ce retour, à l'enfance, à l'amour que l'enfant éprouve au sein de la famille, et surtout à l'amour maternel, quelle valeur a-t-il? Le critique Paul-André Lesort indique la faiblesse d'un tel retour:

Ce temps où l'on était protégé, ce temps où il suffisait de se réfugier contre l'épaule maternelle pour faire toute question, ce temps des longues semaines de maladie dans la chambre tiède, c'est encore le temps où l'innocence n'était que l'abolition de l'univers.

Il semble que pour Mauriac la seule échappatoire de ce "désert de l'amour" que même la famille (dans la plus grande partie de son œuvre) ne soulage pas, est de re-devenir enfant, d'"abolir l'univers", ce qui n'est, somme toute, aucune échappatoire. Le "O mon enfance, c'est toujours vers vous que je reviens" de Jean-Paul et de l'auteur, n'est qu'un cri d'idéalisme désespéré.

En dépit^{de} la conséquence thématique de la famille chez Mauriac, sa plus grande importance réside (comme je l'ai indiqué au quatrième chapitre) en ce qu'elle lui fournit une toile de fond, et une "atmosphère" pour les drames intérieurs de ses protagonistes. Ces drames qui se déroulent dans la clausturation d'une maison familiale prennent un air d'inévitabilité tragique, reflétant la fatalité intérieure de l'âme du protagoniste qui reste sans grâce.

C'est surtout du point de vue technique qu'on peut considérer que Mauriac a profité énormément de la toile de fond que lui fournit la famille provinciale. Car elle l'aide à accomplir ce qui est peut-être sa plus grande réussite: à savoir sa création des personnages. Elle est une toile de fond morale où le bien et le mal sont

nettement peints en noir et blanc, et sur laquelle les personnages se détachent en vif relief. Graham Greene a fait observer que, par contraste avec des écrivains tels Virginia Woolf et E.M. Forster dont les personnages, comme il le décrit avec à-propos, "wandered like cardboard symbols through a world that was paper-thin" ¹⁷, Mauriac crée des personnages qui existent "with extraordinary physical completeness" ¹⁸. La robustesse de ses personnages vient, il me semble, de ce qu'il les situe en relief contre la toile de fond de la famille provinciale et catholique. Là, par contraste avec le "paper-thin world" d'un romancier moderne, "les vieilles dignes tiennent bon" ¹⁹, la distinction entre le bien et le mal n'est pas encore abolie.

Mauriac considère que la crise du roman est "métaphysique". Il élabore :

The collapse of the novel is due
to the destruction of this funda-
mental concept: the awareness of
good and evil.

20

Or c'est précisément ce concept fondamental que Mauriac a ressuscité dans ses romans, et qui nourrit toute sa caractérisation. Un traditionaliste, un réactionnaire dans l'évolution du roman? - Sans doute. Mais avec l'aide de cette toile de fond morale de la famille provinciale et catholique, Mauriac se dresse dans ce siècle (comparable,

peut-être, à Dickens au siècle dernier) comme un créateur de personnages. Et il est toujours, contrairement à ce que Sartre dit de lui, un artiste.

APPENDICE

NOTES

(Toutes les références aux œuvres de Mauriac se rapportent à ses Ouvres Complètes (ici abrégé "O.C."), Paris, Fayard, 1950- , 12 v.)

Introduction

- 1 "Vue sur mes romans", Le Figaro Littéraire, 15 novembre 1952, p.1
- 2 Journal II, O.C. XI, p.166
- 3 L'Art de François Mauriac, Paris, Grasset, 1951
- 4 Mauriac, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1965
- 5 Maria Cross: Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers, London, Chatto & Windus, 1954
- 6 Op.cit., p.23
- 7 La Province, O.C. IV, p.459
- 8 Le Roman, O.C. VIII, p.273
- 9 Op.cit., p.141
- 10 Dieu et Mammon, O.C. VII, p.279
- 11 Journal II, O.C. XI, p.167

Chapitre I

- 1 François Mauriac, "Vue sur mes romans", op.cit., p.1
- 2 Ibid.
- 3 The Novel of Adolescence in France, New York, Columbia University Press, 1937, p.178
- 4 Les Nourritures Terrestres, Paris, Gallimard, 1939, p.79
- 5 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.142

(Chapitre I)

- 6 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.143
- 7 Ibid., p.145
- 8 "Vue sur mes romans", op.cit., p.1
- 9 p.ex. dans Le Mal, Le Mystère Frontenac
- 10 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.133
- 11 Ibid., p.138
- 12 Les Faux-Monnayeurs, Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1925, p.469
- 13 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.139
- 14 Ibid., p.138
- 15 Ibid., p.146
- 16 Op.cit., p.178 ff.
- 17 Arthur Rimbaud, Vingt Ans, dans Oeuvres, Paris, Mercure de France, 1929, p.234; cité dans The Novel of Adolescence in France, p.178
- 18 Bordeaux ou l'Adolescence, O.C. IV, p.162
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 "Vue sur mes romans", op.cit., p.7
- 22 Bordeaux ou l'Adolescence, O.C. IV, p.171
- 23 Introduction à Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.129
- 24 Voir Malcolm Cowley (ed.), Writers at Work: The Paris Review Interviews, London, Secker & Warburg, 1958, p.40
- 25 Bordeaux ou l'Adolescence, O.C. IV, p.170
- 26 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.142
- 27 Cité dans (1) Marc Alyn, Francois Mauriac: Une Étude et un Choix de Textes, Paris, Seghers, 1960, p.12
(2) Jacques Robichon, Francois Mauriac, Paris, Éditions universitaires, 1953, p.48
- 28 L'Enfant Chargé de Chaînes, O.C. X, p.101
- 29 Ibid., p.93
- 30 Ibid., p.62

(Chapitre I)

- 31 L'Enfant Chargé de Chaînes, O.C. X, p.16
 32 La Robe Prétexzte, O.C. I, p.55
 33 Ibid.
 34 Ibid., p.120
 35 "Vue sur mes romans", op.cit., p.1
 36 La Robe Prétexzte, O.C. I, p.12
 37 Frankwood E. Williams, Adolescence, Studies in Mental Hygiene, New York, Farrar & Rinehart, 1930, p.102; cité dans The Novel of Adolescence in France, p.187
 38 Les Mots, Paris, Gallimard, 1964, p.24
 39 Introduction à Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.129
 40 Les Maisons Fugitives, O.C. IV, p.338

Chapitre II

- 1 "Vue sur mes romans", op.cit., p.7
 2 Préface au Baiser au Lépreux, O.C. I, p.II
 3 The Art of French Fiction, London, Hamish Hamilton, 1959, p.346
 4 "Vue sur mes romans", op.cit., p.7
 5 Genitrix, O.C. I, p.357
 6 Préface à Trois Récits, O.C. VI, p.125
 7 Les Faux-Monnayeurs, Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1925, p.200
 8 La Chair et le Sang, O.C. X, p.212
 9 Voir Le Mal, O.C. VI, p.30
 10 Préface à Trois Récits, O.C. VI, p.127
 11 Le Baiser au Lépreux, O.C. I, p.157
 12 Ibid., p.161
 13 Ibid., p.169
 14 La Province, O.C. IV, p.459

(Chapitre II)

- 15 Genitrix, O.C. I, p.365
- 16 Le Baiser au Léproux, O.C. I, p.171
- 17 La Province, O.C. IV, p.474
- 18 Le Baiser au Léproux, O.C. I, p.210
- 19 Préface au Désert de l'Amour, O.C. II, p.III
- 20 Le Désert de l'Amour, O.C. II, p.59
- 21 Ibid., p.73
- 22 Ibid.
- 23 Ibid., p.21
- 24 Ibid., p.13
- 25 Voir La Chair et le Sang, O.C. X, p.212
- 26 Thérèse Desqueyroux, O.C. II, p.187
- 27 La Vie de Jean Racine, O.C. VIII, p.105
- 28 Thérèse Desqueyroux, O.C. II, p.192
- 29 Ibid., p.183
- 30 Ibid., p.196
- 31 Ibid., p.204
- 32 Ibid., p.206
- 33 Ibid., p.253
- 34 Ibid., p.248
- 35 Ibid., p.231
- 36 La Province, O.C. IV, p.459
- 37 Thérèse Desqueyroux, O.C. II, p.272
- 38 Introduction à Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.129
- 39 Op.cit., p.75
- 40 Op.cit., p.119
- 41 Op.cit., p.15
- 42 La Chair et le Sang, O.C. X, p.212
Le Mal, O.C. VI, p.30
- 43 Le Désert de l'Amour, O.C. II, p.59
- 44 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.131

(Chapitre II)

- 45 Roger Martin du Gard, Les Thibault III: La Belle Saison, Paris, N.R.F., 1923, p.206
- 46 Le Jeune Homme, O.C. IV, p.446
- 47 L'Enfant Chargé de Chaines, O.C. X, p.85
- 48 Le Désert de l'Amour, O.C. II, p.16
- 49 Ibid., p.71
- 50 Ibid., p.163
- 51 Le Baiser au Lépreux, O.C. I, p.151
- 52 Destins, O.C. I, p.415
- 53 Ibid.
- 54 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.139
- 55 Ibid.
- 56 Op.cit., p.99
- 57 Genitrix, O.C. I, p.376
- 58 Ibid., p.323
- 59 Ibid., p.365
- 60 Ibid., p.385
- 61 La Province, O.C. IV, p.459
- 62 Genitrix, O.C. I, p.344
- 63 Thérèse Desqueyroux, O.C. II, p.233
- 64 Ibid., p.263
- 65 Le Désert de l'Amour, O.C. II, p.159

Chapitre III

- 1 Les Caractères, Paris, Garnier, 1962, p.165
("De la Société" No.40)
- 2 La Province, O.C. IV, p.459
- 3 Le Mystère Frontenac, O.C. IV, p.123
- 4 Dieu et Mammon, O.C. VII, p.331
- 5 François Mauriac et le Problème du Romancier Catholique, Paris, Corrèa, 1933, p.29

(Chapitre III)

- 6 Le Noeud de Vipères, O.C. III, p.351
- 7 Ibid.
- 8 La Province, O.C. IV, p.459
- 9 Le Noeud de Vipères, O.C. III, p.349
- 10 Ibid., p.361
- 11 Ibid., p.441
- 12 Ibid., p.350
- 13 Ibid., p.463
- 14 Ibid., p.349
- 15 Ibid., p.367
- 16 Voir épigraphe (ibid., p.343): ". . . Dieu considérez que nous ne nous entendons pas nous-mêmes et que nous ne savons pas ce que nous voulons, et que nous nous éloignons infiniment de ce que nous désirons." Sainte Thérèse d'Avila.
- 17 Ibid., p.389
- 18 Dieu et Mammon, O.C. VII, p.303
- 19 Le Noeud de Vipères, O.C. III, p.533
- 20 Ibid., p.351
- 21 Ibid., p.368
- 22 La Province, O.C. IV, p.471
- 23 Le Noeud de Vipères, O.C. III, p.459
- 24 Ibid., p.536
- 25 Ibid.
- 26 Ibid., p.371
- 27 "Le Noeud de Vipères", N.R.F., 1er avril 1932, p.760
- 28 Préface à Ce Qui Était Perdu, O.C. III, pp.I-II
- 29 Le Noeud de Vipères, O.C. III, p.449
- 30 Ibid., p.351
- 31 "Genitrix", N.R.F., 1er février 1924, p.225
- 32 Voir op.cit., p.29
- 33 Op.cit., p.11

(Chapitre III)

- 34 Le Romancier et ses Personnages, O.C. VIII, p.299
- 35 Loc.cit.
- 36 Préface au Mystère Frontenac, O.C. IV, p.II
- 37 Ibid.
- 38 Ibid.
- 39 Ibid.
- 40 Le Mystère Frontenac, O.C. IV, p.123
- 41 Préface au Mystère Frontenac, O.C. IV, p.II
- 42 Le Mystère Frontenac, O.C. IV, p.4
- 43 Ibid., pp.94-5
- 44 Ibid., p.96
- 45 François Mauriac Romancier, dans François Mauriac: Le Romancier et ses Personnages, Paris, Corrêa, 1933, p.80
- 46 Op.cit., p.143
- 47 Le Mystère Frontenac, O.C. IV, pp.50-51
- 48 Ibid., p.49
- 49 Ibid., p.26
- 50 Voir ibid., p.20
- 51 Ibid., p.123
- 52 Maurice Barrès, "Le 2 novembre en Lorraine", dans Amori et Dolori Sacrum, Paris, Plon, 1921, p.268
- 53 Le Mystère Frontenac, O.C. IV, p.122
- 54 Préface au Mystère Frontenac, O.C. IV, p.II
- 55 François Mauriac, Cambridge, Bowes & Bowes, 1954, p.58
- 56 Préface au Mystère Frontenac, O.C. IV, p.II
- 57 La Province, O.C. IV, p.459
- 58 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.142
- 59 Op.cit., p.11
- 60 L'Enfant Chargé de Chaines, O.C. X, p.16

Chapitre IV

- 1 François Mauriac, Interview avec Jean le Marchand, dans Malcolm Cowley (ed.), op.cit., pp.39-40
- 2 Le Roman, O.C. VIII, p.273
- 3 Le Romancier et ses Personnages, O.C. VIII, p.291
- 4 Ibid., p.290
- 5 Ibid.
- 6 Voir Cowley (ed.), op.cit., p.40
- 7 Genitrix, O.C. I, p.374
- 8 Ibid., p.337
- 9 Préface à Genitrix, O.C. I, p.III
- 10 Le Romancier et ses Personnages, O.C. VIII, p.291
- 11 Préface à Genitrix, loc.cit.
- 12 Cité dans François Mauriac, Les Maisons Fugitives, O.C. IV, p.317
- 13 Voir ibid.
- 14 Préface au Message de Thomas Hardy, par Gérard de Catalogne, dans D'autres et moi: textes recueillis et commentés par Keith Goesch, Paris, Grasset, 1966, p.211
- 15 Le Désert de l'Amour, O.C. I, p.24
- 16 Ibid.
- 17 Voir Situations I, Paris, Gallimard, 1947, pp.36-57
- 18 Op.cit., p.320
- 19 Thérèse Desqueyroux, O.C. II, p.194
- 20 Ibid., p.233
- 21 Ibid., p.204
- 22 Ibid., p.194
- 23 Ibid., p.231
- 24 "Thérèse Desqueyroux", N.R.F., 1er mai 1927, p.686
- 25 Le Désert de l'Amour, O.C. II, p.80
- 26 Ibid., p.59
- 27 p.ex., ibid., p.28

Conclusion

- 1 "Vue sur mes romans", op.cit., p.7
- 2 Interview avec Frédéric Lefèvre, Une Heure Avec . . .
1re série, Paris, Gallimard, 1924, p.223
- 3 Les Maisons Fugitives, O.C. IV, p.321
- 4 Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.145
- 5 "Vue sur mes romans", op.cit., p.7
- 6 The Liberal Imagination, New York, Viking, 1951,
"Freud and Literature", pp.34-57
- 7 Préface au Mystère Frontenac, O.C. IV, p.III
- 8 Le Temps Retrouvé, Paris, Gallimard, 1927, t.2,
p.57
- 9 Journal, 6 août 1902, cité dans André Gide, Romans, Récits et Soties, Œuvres Lyriques, Édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, ("Notices"), p.1518
- 10 La Province, O.C. IV, p.476
- 11 Préface à Commencements d'une Vie, O.C. IV, p.129
- 12 Op.cit., p.226
- 13 Préface au Désert de l'Amour, O.C. II, p.III
- 14 Préface à Préséances, O.C. X, p.278
- 15 Journal II, O.C. XI, p.156
- 16 "Des chemins sans issue", La Table Ronde, janvier 1953, No.spécial, François Mauriac, Prix Nobel, p.124
- 17 The Lost Childhood and Other Essays, London, Eyre & Spottiswoode, 1951, p.69
- 18 Ibid., p.71
- 19 Le Roman, O.C. VIII, p.270
- 20 Malcolm Cowley (ed.), op.cit., p.43

BIBLIOGRAPHIE

A. LES OEUVRES DE FRANÇOIS MAURIAC CONSULTÉES
POUR CETTE THÈSE

(J'indique ci-dessous les premières éditions des œuvres de Mauriac, et, entre parenthèses, le numéro du tome et les pages correspondantes dans les Oeuvres Complètes, Paris, Fayard, 1950- , 12 v, dont je me suis servie dans toute cette thèse)

1 Romans

L'Enfant Chargé de Chaines, Paris, Grasset, 1913, pp.275 (O.C. X, pp.1-103)

La Robe Prétexste, Paris, Grasset, 1914, pp.312 (O.C. I, pp.1-144)

La Chair et le Sang, Paris, Émile-Paul, 1920, pp.280 (O.C. X, pp.105-273)

Préséances, Paris, Émile-Paul, 1921, pp.270 (O.C. X, pp.275-410)

Le Baiser au Lépreux, Paris, Grasset, 1922, pp.175 (O.C. I, pp.145-213)

Le Fleuve de Feu, Paris, Grasset, 1923, pp.207 (O.C. I, pp.215-320)

Genitrix, Paris, Grasset, 1923, pp.189 (O.C. I, pp.321-401)

Le Mal, Paris, Grasset, 1924 (O.C. VI, pp.1-115)

Le Désert de l'Amour, Paris, Grasset, 1925, pp.261 (O.C. II, pp.1-165)

Thérèse Desqueyroux, Paris, Grasset, 1927, pp.243 (O.C. II, pp.167-284)

Destins, Paris, Grasset, 1928, pp.269 (O.C. I, pp.403-535)

Trois Récits, Paris, Grasset, 1929, pp.xxxii + 221 (O.C. VI, pp.117-225)

(Romans)

- Ce Qui Était Perdu, Paris, Grasset, 1930,
pp.269 (O.C. III, pp.1-140)
- Le Noeud de Vipères, Paris, Grasset, 1932,
pp.311 (O.C. III, pp.343-536)
- Le Mystère Frontenac, Paris, Grasset, 1933,
pp.295 (O.C. IV, pp.1-123)
- La Fin de la Nuit, Paris, Grasset, 1935,
pp.255 (O.C. II, pp.331-506)

2 Mémoires, ouvrages critiques, etc.

- Le Jeune Homme, Paris, Hachette, 1926, pp.94
(O.C. IV, pp.441-452)
- La Province, Paris, Hachette, 1926, pp.57
(O.C. IV, pp.453-478)
- Bordeaux, Paris, Émile-Paul, 1926, pp.83
(Bordeaux ou l'Adolescence, O.C. IV, pp.153-176)
- La Vie de Jean Racine, Paris, Plon, 1928,
pp.255 (O.C. VIII, pp.55-150)
- Le Roman, Paris, l'Artisan du livre, 1928,
pp.139 (O.C. VIII, pp.261-284)
- Dieu et Mammon, Paris, Éditions du Capitole,
1929, pp.221 (O.C. VII, pp.277-333)
- Commencements d'une Vie, Paris, Grasset, 1932,
pp.xv + 135 (O.C. IV, pp.125-152)
- Le Romancier et ses Personnages, Paris, Corrêa,
1933, pp.227 (O.C. VIII, pp.285-328)
- Journal II, Paris, Grasset, 1937, pp.233
(O.C. XI, pp.103-206)
- Les Maisons Fugitives, Paris, Grasset, 1939,
pp.53 (O.C. IV, pp.315-340)

3 Articles, préfaces, interviews, etc.

Interview avec Frédéric Lefèvre, Une Heure Avec . . ., 1re série, Paris, Gallimard, 1924, pp.217-225

Préfaces inédites de l'auteur, dans Oeuvres Complètes, Paris, Fayard, 1950- , 12 v.

"Vue sur mes romans", Le Figaro Littéraire, 15 novembre 1952, pp 1, 7

Interview avec Jean le Marchand, Writers at Work: The Paris Review Interviews, ed. by Malcolm Cowley, London, Secker & Warburg, 1958, pp.37-46

D'Autres et Moi: textes recueillis et commentés par Keith Goesch, Paris, Grasset, 1966, pp.324

B. BIBLIOGRAPHIES

Goesch, Keith. François Mauriac: Essai de Bibliographie Chronologique, 1908-1960, Paris, Nizet, 1965, pp.315

C. CHOIX D'OUVRAGES CRITIQUES

1 Livres

Alyn, Marc. François Mauriac: Une Étude et un Choix de Textes, Paris, Seghers, 1960, pp.121

Boisdeffre, Pierre de. Métamorphose de la Littérature, Paris, Alsatia, [1950]-1953, t.1, pp.402 [pp.161-227, Saint François Mauriac]

Brée, Germaine and Margaret Guiton. An Age of Fiction, London, Chatto & Windus, 1958, pp.242 [pp.113-122, François Mauriac]

(Livres)

- Cormeau, Nelly. L'Art de François Mauriac, Paris, Grasset, 1951, pp.428
- Du Bos, Charles. François Mauriac et le Problème du Romancier Catholique, Paris, Corrêa, 1933, pp.155
- Fillon, Amélie. François Mauriac, Paris, Malfère, 1936, pp.380
- Greene, Graham. The Lost Childhood and Other Essays, London, Eyre & Spottiswoode, 1951, pp.191 [pp.69-73, François Mauriac]
- Gregor, Ian and Brian Nicholas. The Moral and the Story, London, Faber & Faber, 1962, pp.275 [pp.185-216, 'Thérèse Desqueyroux' (1927); 'The End of the Affair' (1951)]
- Jaloux, Edmond. François Mauriac Romancier, dans François Mauriac: Le Romancier et ses Personnages, Paris, Corrêa, 1933, pp.227
- Jarrett-Kerr, Martin. François Mauriac, Cambridge, Bowes & Bowes, 1954, pp.61
- Jenkins, Cecil. Mauriac, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1965, pp.120
- O'Donnell, Donat. Maria Cross: Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers, London, Chatto & Windus, 1954, pp. vii + 267 [pp.1-37, 225 ff., François Mauriac]
- Pell, Elsie. François Mauriac In Search of the Infinite, New York, Philosophical Library, 1947, pp.92
- Peyre, Henri. The Contemporary French Novel, New York, Oxford University Press, 1955, pp. xvi + 363 [pp.101-122, François Mauriac]
- Robichon, Jacques. François Mauriac, Paris, Éditions universitaires, 1953, pp.151
- Sartre, Jean-Paul. Situations I, Paris, Gallimard, 1947, pp.335 [pp.36-57, M. François Mauriac et la liberté]
- Simon, Pierre-Henri. Mauriac par lui-même, Paris, Éditions du Seuil, 1953, pp.191
- Turnell, Martin. The Art of French Fiction, London, Hamish Hamilton, 1959, pp.xi + 394 [pp.285-360, François Mauriac]

2 Articles

- Arland, Marcel. "Le Mystère Frontenac", N.R.F.,
1er mars 1933, pp.519-21
- Cockshut, A.O.J. "Sentimentality in Fiction",
Twentieth Century (London), v.161, April
1957, pp.354-364
- Crémieux, Benjamin. "Thérèse Desqueyroux",
N.R.F., 1er mai 1927, pp.683-689
- Davies, R.T. "Reservations about Mauriac",
Essays in Criticism, v.9, no.1, January 1959,
pp.22-36
- Du Bos, Charles. "Le Désert de l'Amour", N.R.F.,
1er mai 1925, pp.936-944
- Eustis, Alvin. "Youth in Mauriac", French
Review, v.39, 1965-66, pp.536-541
- Fernandez, Ramon. "Genitrix", N.R.F., 1er
février 1924, pp.224-227
- Id. "Le Nœud de Vipères", N.R.F., 1er avril
1932, pp.758-762
- Gallant, Clifford J. "La mère dans l'oeuvre de
François Mauriac", Kentucky Foreign Language
Quarterly, v.11, 1964, pp.79-85
- Heintz, Christiane. "Le terroir des romans de
François Mauriac", Bulletin des Jeunes Roman-
istes, t.13, juin 1966, pp.6-13
- Mein, M.F. "Mauriac and Jansenism", Modern
Language Review, v.58, 1963, pp.516-523
- O'Donnell, Donat. "Mauriac and Gide: great
adversaries", Commonweal (New York), v.71,
October 30, 1959, pp.161-162
- Peyre, Henri. "Friends and foes of Pascal in
France today", Yale French Studies, No.12, 1953;
"God and the writer", pp.6-18
- Prévost, Jean. "De Mauriac à son oeuvre", N.R.F.,
1er mars 1930, pp.349-367
- Prud'homme, Janine. "L'expression de la vie
intérieure dans les romans de François Mauriac",
Bulletin des Jeunes Romanistes, t.11-12,
décembre 1965, pp.63-69
- Robichon, J. "Mauriac et le travail du romancier",
Mercure de France, janvier 1958, pp.21-42

(Articles)

- Rubin, Louis D. "Mauriac and the freedom of the religious novelist", Southern Review, (n.s.) v.2 no.1, Winter 1966, pp.17-39
- La Table Ronde, janvier 1953, No.spécial: François Mauriac, Prix Nobel . . . Textes de François Mauriac; pp.91-106, Lettres d'André Gide à François Mauriac; pp.107-108, Jacques de Lacretelle, "Notre univers romanesque"; pp.108-113, Bernard Barbey, "Notes pour le lecteur et l'auditeur mauriacien"; pp.114-121, Guy Dupré, "Poésie de roman"; pp.121-124, Paul-André Lesort, "Des chemins sans issue"; pp.125-130, Gabriel Marcel, "Notes sur le théâtre de François Mauriac"; pp.130-160, Nelly Cormeau, "Les poèmes de François Mauriac"; pp.160-162, Pierre Brisson, "François Mauriac journaliste".
- Tartella, R. "Thematic imagery in Mauriac's 'Vipers' tangle'", Renascence, v.17, 1964-5, pp.195-200
- Turnell, Martin. "The style of Mauriac: sin and the novelist", Twentieth Century (London), v.164, September 1958, pp.242-253

D. AUTRES OUVRAGES CITÉS

(i)

- Delay, Jean. La Jeunesse d'André Gide, Paris, Gallimard, 1956, t.1, pp.602
- O'Brien, Justin. The Novel of Adolescence in France, New York, Columbia University Press, 1937, pp.240
- Trilling, Lionel. The Liberal Imagination, New York, Viking, 1951, pp.xvi + 303

(Autres ouvrages cités)

(ii)

- Barrès, Maurice. Amori et Dolori Sacrum, Paris, Plon, 1927, pp.301. [pp.263-280, Le 2 novembre en Lorraine]
- Gide, André. Les Faux-Monnayeurs, Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1925, pp.495
- Id. Les Nourritures Terrestres, Paris, Gallimard, 1939, pp.208
- Id. Romans, Récits et Soties, Œuvres Lyriques, Édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, pp.xxxvii + 1614
- La Bruyère, Jean de. Les Caractères, Paris, Garnier, 1962, pp.xlv + 622
- Lawrence, D.H. Sons and Lovers, London, Heinemann, 1956, pp.420
- Martin du Gard, Roger. Les Thibault III: La Belle Saison, Paris, N.R.F., 1923
- Proust, Marcel. Le Temps Retrouvé, Paris, Gallimard, 1927, pp.261 (A la Recherche du Temps Perdu t.8)
- Sartre, Jean-Paul. Les Mots, Paris, Gallimard, 1964, pp.213

TABLE DES MATIÈRES

	Page
INTRODUCTION	1
 Chapitre	
I L'enfance et l'adolescence dans la famille	8
Les mémoires	11
Les premiers romans	15
II Les relations de famille: pessimisme et révolte	24
Les époux	27
Le père et le fils	40
La mère et le fils	43
III Le "nœud de vipères" ou le "nid de colombes"?	50
<u>Le Nœud de Vipères</u>	51
<u>Le Mystère Frontenac</u>	62
IV La famille et l'"atmosphère"	71
Le décor de la maison familiale	72
Le "décor poétique"	78
 CONCLUSION	 84
 APPENDICE : Notes et Bibliographie	 93