

Le « mystère de la création littéraire » chez Mauriac¹

par Pier Luigi PINELLI

Chaque artiste garde [...], au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit.

Albert Camus

Le goût que nous avons pour les choses de l'esprit s'accompagne nécessairement d'une curiosité passionnée des circonstances de leur formation. Plus nous chérissons quelque créature de l'art, plus nous désirons d'en connaître les origines, les prémisses et le berceau.

Paul Valéry



Comment devient-on peintre, écrivain, poète ou musicien? Quelle est l'origine du besoin de créer? Quel est le processus par lequel la pensée, l'acte deviennent créateurs? Claude Simon affirme : « Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par le cheminement même de l'écriture ». Dans *Le Romancier et ses personnages* (1933), François Mauriac semble vouloir contester le terme de création littéraire qu'il considère une singerie de l'acte créateur de Dieu :

L'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs.

Des créateurs ! Les émules de Dieu !

À la vérité, ils en sont les singes.

Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité.

Dans les fruits de cette union, il est périlleux de prétendre délimiter ce qui appartient en propre à l'écrivain, ce qu'il y retrouve de lui-même et ce que l'extérieur lui a fourni.

¹ Intervention aux Journées des Écrivains du Sud 2012, 31 mars 2012. © Pier Luigi Pinelli.
(Pier Luigi Pinelli : <http://www.argec.it/PierLuigi.htm>)

Dans l'esprit de prudence et d'humilité auquel nous convie Mauriac, j'essaierai de montrer comment s'opère, chez Mauriac, ce qu'il a appelé «le mystère de la création littéraire», de cerner ce qui en constitue le noyau et l'aboutissement et d'en définir les contraintes. En d'autres termes, je tenterai de retracer ce processus qui va de l'inspiration à l'œuvre achevée, ou — pour employer encore une expression de Mauriac —, depuis l'instant où l'auteur est visité par son «démon» jusqu'au moment où le texte final sort des presses. Je me bornerai, cependant, à parler de son œuvre romanesque, sans aucune incursion dans son œuvre poétique, dramatique et critique qui présenterait peut-être le même intérêt et mériterait la même attention.

Pour suivre ce processus créateur tout au long de son cheminement mystérieux, il faut donc d'abord remonter jusqu'à son point de départ, jusqu'à ses «sources glacées», c'est-à-dire, rechercher d'où l'auteur a tiré les thèmes de ses romans, retrouver les modèles de ses personnages et du décor et, au besoin, même ces «éléments pris au réel» qui lui ont permis de dessiner la trame du récit, bref, reconstituer la matière première que l'artiste a transformée pour créer son œuvre d'art. Pour François Mauriac cette recherche est indispensable, et surtout révélatrice de sa méthode de création, car, en fait, il n'a inventé, au sens strict du mot, que très peu de choses, puisqu'il a tout tiré de lui-même : « Je ne traite dans mes livres que ce que je connais », écrit-il dans son *Bloc-notes*.

Pour parcourir les chemins de la création mauriacienne, il faut remonter aux sources: d'une part les sources extérieures, faites principalement de souvenirs livresques, et d'autre part les sources intérieures, d'ordre autobiographique.

Dans ses romans du début, ce sont surtout les premières qui prévalent et c'est Mauriac lui-même qui nous aide à établir dans son œuvre romanesque une classification envisagée sous l'angle de l'autobiographie. Il évoque en effet «les romanciers qui, sous un léger déguisement, sont eux-mêmes tout le sujet de leurs livres ». et il ajoute : « tous les romanciers ont commencé par cette aventure directe de leur belle âme et de ses aventures métaphysiques ou sentimentales. [...] C'est lorsque nous commençons à nous déprendre de notre propre cœur que le romancier commence aussi de prendre figure en nous».

Ces propos permettent de définir chez Mauriac deux moments de la création : celui où la biographie règne presque à l'état pur et celui où le romancier cesse de se raconter et fait place à «l'inventeur de destins». Dès lors, l'équilibre est trouvé entre l'autobiographie et la création littéraire: Mauriac adopte une structure d'une rigueur

absolue, qui montre à elle seule l'éloignement du penchant poétique et totalement autobiographique propres à ses premiers romans. Ce «grand garçon veule et pourtant obstiné, sec avec ostentation et secrètement tendre, irrité par une religion formaliste, par des questions de préséances, mal adapté à la vie sociale!» s'est résolu à se «déprendre» de son cœur, et de ce jour sans doute, le romancier créateur a commencé de prendre figure en lui.

Cependant, dans ses romans du début, Mauriac reconnaît avoir traversé la première phase, celle de l'autobiographie pure. Il a des mots très durs pour ces livres qu'il appelle des livres «manqués» : «[...] ces œuvres de mes débuts [...] ne sont pour moi que des documents sur mon adolescence et sur ma jeunesse : voilà ma vision du monde en ces années-là, l'idée que je me faisais de Dieu et des hommes. Que cela me paraît étroit ! ». Ainsi, dans *La Chair et le Sang* (1920) et dans *Préséances* (1921), par exemple, il a construit ses personnages en suivant des modèles livresques ou «de chic», selon sa propre expression. Mais à partir du *Baiser au lépreux* (1922), — et c'est lui qui fixe cette date — il n'aura plus recours qu'à ses sources intérieures, celles d'où jailliront ses plus belles œuvres, c'est-à-dire d'abord l'auteur lui-même, ensuite les gens qu'il a connus, les décors qui lui étaient familiers, les incidents dont il a été témoin : «Après ces longs et obscurs débuts, je débouchais enfin, avec *Le Baiser au lépreux*, sur une promesse tenue, non sur un point d'arrivée, mais sur un point de départ, et j'allais commencer une œuvre longue, difficile, qui s'imposerait peu à peu». L'adolescent veule est «bien mort en [lui]» et «*Le Baiser au lépreux* fixe» — dit-il — «le moment de ma carrière où, en même temps que mon style, j'ai trouvé mes lecteurs [...]». C'est le début du succès et bien des années plus tard, dans une des Préfaces de ses *Œuvres complètes*, Mauriac a souligné l'importance de ce tournant de sa destinée littéraire. C'est le moment où il a abandonné l'autobiographie pure et les modèles livresques pour adopter une forme d'écriture où son moi apparaît transposé sur le mode de la fiction littéraire : « Je ne tenterai plus de refaire un portrait de moi-même, parce que je serai partout présent, dans tous les êtres issus de moi, et cette présence qu'on me reproche sera la marque de leur authenticité ».

Dès lors, les héros de ses romans naissent du mariage que le romancier a contracté avec la réalité : «À partir de [*Le Baiser au lépreux* et *Genitrix*] plus personne dans mes romans ne sortira des livres d'autrui. Réussies ou manquées, il n'importe, toutes mes créatures seront miennes, nées du réel observé, sans doute, mais aussi de ma chair» et vers la fin de sa carrière, il avouait : «J'ai toujours su me servir de moi-même pour écrire mes livres — enfin d'une part de moi, toujours la même». C'est donc de ses sources intérieures que François Mauriac a tiré les personnages et les thèmes sur lesquels il ne cesse de revenir dans son œuvre romanesque. Celui de l'enfance d'abord,

du miracle de l'enfance que rien ne ternit, provient évidemment de l'immense trésor de souvenirs précieux jalousement gardés par l'auteur, comme le révèle cette phrase du *Figaro littéraire*: «Je n'observe pas, je ne décris pas, je retrouve».

C'est encore à son enfance, à la vie familiale qu'il menait alors et dans laquelle il se trouvait tantôt intellectuellement à l'étroit, tantôt au contraire véritablement soutenu et protégé par tous les siens, qu'il faut remonter pour expliquer sa conception de la famille, qu'il peint parfois comme un cercle privilégié, parfois comme un nœud de vipères. Le thème de l'amour maternel qu'il développe dans *Le Mystère Frontenac* (1933), avec le tableau de ce «groupe éternellement serré de la mère et de ses cinq enfants», prend sa source dans l'expérience personnelle du jeune François qui, très tôt dans sa vie, perd son père et se trouve sous l'unique et directe tutelle de sa mère. Ce thème apparaissait déjà dans *Le Désert de l'amour* (1925), où le vieux docteur Courrèges fait à son fils Raymond cette confession: «À la fin, comme au commencement, il faut qu'une femme nous porte».

Un autre thème issu directement de la vie de Mauriac est celui du déchirement qu'éprouve tout chrétien qui fait publiquement profession de christianisme, mais que le doute dévore :

Il me semble que le tourment qui se manifeste dans *Destins*, je n'ai jamais cessé de le ressentir et de l'exprimer dans toute mon œuvre : c'est chez un chrétien qui fait profession publique de christianisme, le doute sur la valeur de son attitude, c'est la distance qu'il mesure entre son personnage parmi les hommes et l'être qu'il est devant Dieu.

Dans ce thème, ébauché dans *Destins* (1928), mais qui réapparaîtra à plusieurs reprises, ne retrouvons-nous pas le Mauriac tourmenté entre sa conception du christianisme et les compositions mondaines et sociales avec la foi, tolérées et même reconnues par l'Église? N'est-ce pas, en fait, ce thème développé dans son œuvre romanesque qui a entraîné ses occasionnelles disputes avec l'Église? Nous savons que ce romancier fut accusé d'empoisonner et de corrompre. Depuis plus d'un demi-siècle, tous les abbés Bethléem des deux mondes, comme le disait Mauriac avec humour, l'ont dénoncé et persécuté, c'est-à-dire que s'est dressé contre Mauriac un cortège de pharisiens ou de «belles âmes», chrétiennes ou laïques, où voisinent le général de Castelnau et, chose étrange, André Gide, qui revêtit, pour la circonstance, la robe du procureur ou du prédicateur, et Bernanos lui-même, qui, dans un mouvement d'humeur, écrivit sur l'œuvre, jugée morbide, de Mauriac une page, qu'il regretta

d'ailleurs et dont il fit amende honorable dans une très belle lettre adressée à Mauriac peu d'années avant de disparaître

Le thème de la décadence de la bourgeoisie, ou du moins d'une « certaine bourgeoisie », lui a été inspiré par son dégoût pour le pédantisme, l'inhumanité et l'hypocrisie de quelques membres de cette classe qu'il a connus. À cause de cette critique, qui alimente bon nombre de ses romans, depuis *Préséances* jusqu'à *Thérèse Desqueyroux* (1927) et même jusqu'à *La Pharisienne* (1941), sans mentionner une nouvelle, *Le Rang* (1936), François Mauriac s'est attiré beaucoup d'ennemis.

Mais à côté de ces thèmes, si marquants soient-ils, il y en a d'autres que Mauriac laisse entrevoir dès 1918 dans le *Journal d'un homme de trente ans* (1948) : l'hérédité, la fatalité, la mort, la chute nécessaire au relèvement, l'emprise de la sensualité. Ils nourriront son œuvre romanesque depuis *Thérèse Desqueyroux* jusqu'à *Maltaverne* (1971).

Dans les trois modes distincts d'élaboration du vécu dans l'œuvre romanesque de Mauriac — l'autobiographie pure des romans de jeunesse, la transposition systématique des romans de la maturité, et ce qu'on pourrait appeler avec Georges Duhamel la technique des « mémoires imaginaires » qui caractérise les romans de la vieillesse — nous découvrons deux thèmes privilégiés : le thème de l'adolescence et celui de la révolte. L'analyse de *L'Enfant chargé de chaînes*, de *La Robe prétexte*, du *Mystère Frontenac*, d'*Un adolescent d'autrefois*, et de *Maltaverne* montre de manière frappante à quel point les adolescents qui en sont les héros sont proches de l'adolescent François Mauriac. Ils sont comme lui attachés à leur famille, à leur milieu, et au terroir où ils sont nés : on relève, en effet, dans ces romans une constance du décor qui est une constante autobiographique : la vieille maison, le parc immense et sauvage, la forêt de pins agitée par les souffles de l'équinoxe, et même le gros chêne auquel les jeunes héros vouent un culte secret, — tout cela ressuscite le cadre et l'atmosphère des enfances mauriaciennes, à Saint-Symphorien. Poésie à la fois païenne et mystique, chargée de réalité paysanne et de rêve. Le drame pour ces enfants du terroir (Jean-Paul Johonet, Yves Frontenac et Alain Gajac), c'est que pour eux, comme pour François Mauriac, les domaines enchantés de leur enfance les enferme et les attache par des liens puissants et secrets à cette famille dont ils voient les défauts, à cette classe dont ils discernent les tares. Comme Jean-Paul Johonet (*L'Enfant chargé de chaînes*), Alain Gajac (*Un adolescent d'autrefois*) avoue ses remords d'être né « du côté des injustes », de n'avoir pas « souffert persécution pour la justice » et même de s'être résigné à ses privilèges. Tels sont ces « enfants chargés de chaînes », à travers qui Mauriac s'exprime, en reconnaissant s'être trop souvent

occupé de ses sensations, de ses émotions, de ses états d'âme, et s'être voué à ce que Barrès appelait «le culte du moi» : «J'ai été cet adolescent gâté et jouisseur [...], j'ai tout fait tourner à ma satisfaction et à mon confort [...]».

Grâce aux confidences faites par François Mauriac dans ses essais, dans ses préfaces et dans son *Bloc-Notes*, nous savons que le souvenir a présidé à la création de certains de ces personnages dont au moins quelques traits de caractère ont été peints «d'après nature». L'auteur reconnaît lui-même avoir esquissé son propre portrait en faisant celui de Jean-Paul, le jeune protagoniste de *L'Enfant chargé de chaînes*, de Jacques, le narrateur inquiet de *La Robe prétexte*, d'Yves, l'enfant chétif et précoce du *Mystère Frantenac* et surtout de cet «adolescent d'autrefois», Alain Gajac, le héros des deux derniers romans, *Un adolescent d'autrefois* et *Maltaverne*.

Cependant, il arrive aussi souvent à Mauriac de ne rien mettre de lui-même dans ses personnages, mais de les peindre selon un modèle qu'il a connu. L'original de Maryan, ce garçon sensible et «effervescent» du *Démon de la connaissance* (1929), n'est autre qu'un camarade de classe de François Mauriac: André Lacaze ; un autre camarade, un «assez mauvais garçon», selon l'auteur, revit dans le personnage de Raymond Courrèges, cet «ange noir» du *Désert de l'amour*. Dans ce dernier roman, pour peindre le docteur Paul Courrèges, Mauriac s'est inspiré du professeur Xavier Arnozan et de son frère, le professeur Pierre Mauriac. Le docteur Xavier Arnozan (1852-1928), évoqué aussi dans *Le Nœud de vipères* et dans *Le Mystère Frontenac*, était directeur du laboratoire d'histologie, et il inaugura à Bordeaux l'enseignement de dermatologie et on lui confia à la faculté la chaire de thérapeutique. Ses hautes qualités intellectuelles et ses vertus morales le faisaient estimer et vénérer de ses collègues comme de ses élèves. La charité du docteur Arnozan était légendaire à Bordeaux, comme le relate Jean Balde (de son vrai nom Jeanne Marie Bernarde Alleman, une amie de Mauriac et de sa femme) dans son œuvre, *La Maison au Bord du Fleuve, souvenirs bordelais* (1937) : « À midi, le clochards des quais se rassemblaient, Pavé des Chartrons, autour de sa porte. [...] Les mendiants l'entouraient sans bousculade. On savait qu'il donnait à tous». Le docteur Courrèges soignait lui aussi les pauvres de la ville, comme le témoigne une conversation entre Lucie Courrèges et sa belle-mère : « On me dit : " Vous avez votre mari..." Ah ! ouiche ! — Vous oubliez, ma pauvre fille, comme Paul est occupé. — Il n'a plus de cours, ma mère. Le plus gros de sa clientèle est aux eaux. — Sa clientèle de pauvres ne se déplace pas. ». Et Mauriac semble compléter le rapprochement en ajoutant : « Cette bonté du docteur Courrèges n'était célèbre que parce que ses actes en témoignaient ; seuls ils rendaient témoignage à cette bonté enfouie en lui, à cette enterrée vivante. Impossible d'obtenir qu'il acceptât sans bougonner ni remuer les épaules une parole de gratitude ».

Confident de la misère humaine, Xavier Arnozan était « le type de ces médecins d'autrefois qui exerçaient leur profession comme un sacerdoce [...] » ; c'est de même pour le docteur Courrèges : Maria Cross le considère « l'être le plus noble » qu'elle ait connu, un « saint ».

Or, Xavier Arnozan ne soignait pas seulement ses clients : « on ne le consultait pas seulement pour le foie, le cœur, les reins [...] On lui posait des cas de conscience » et il était le « conseiller secret des familles ». Le docteur Courrèges soigne le fils de Maria Cross atteint de méningite et, après la mort de l'enfant, il devient le confident et le directeur de conscience de la jeune femme. C'est Victor Larousselle, l'amant de Maria Cross, qui souligne de façon désagréable la fonction du docteur auprès de Maria : « Quel gibier pour vous autres médecins, ces neurasthéniques, ces malades imaginaires... ». Le docteur Arnozan « mettait grande coquetterie médicale à ne prescrire que des médications extrêmement simples, en petit nombre et en petites quantités. [...] et faisant confiance aux forces saines de la nature ». Le docteur Courrèges se comportait de la même façon en suscitant les critiques de ses familiers : « [...] on frappa à sa porte ; c'était Madeleine. "Papa, tu ne dors pas ? C'est pour Catherine : elle a une toux rauque... [...] J'ai peur du croup." — Non, le croup ne commence pas comme ça. [...] — Que veux-tu que je te dise, il est savant, c'est entendu ; mais sa science l'a rendu sceptique : il ne croit plus aux remèdes ; comment guérir sans remèdes ? ».

Le comportement de Paul Courrèges en famille rappelle encore une fois celui du docteur Arnozan : « Le plus souvent midi et demi ayant sonné, on se mettait à table sans lui. Au milieu du déjeuner, la porte s'ouvrait. Le Docteur entrait ! [...] Il posait à côté de son couvert un paquet de lettres et de journaux ». Mauriac décrit la même scène, mais il noircit le portrait de son modèle : « La place du docteur demeurait vide longtemps, même s'il se trouvait à la maison ; il entrait au milieu du repas, avec un paquet de revues. Sa femme lui demandait s'il avait entendu sonner, déclarait qu'avec un service si décousu il n'y avait pas moyen de garder un domestique. Le docteur remuait la tête comme pour chasser une mouche, ouvrait une revue ».

Mais il y a un autre modèle d'après nature du docteur Courrèges : il s'agit du frère de Mauriac, le docteur Pierre. Notre hypothèse se base sur l'admiration de François pour son frère, sur le fait que l'année qui précéda la rédaction du *Désert de l'amour*, François Mauriac avait également été marqué par le dévouement sans faille de son frère pour son neveu Claude, atteint d'une pleurésie, et sur la description que le romancier fait des recherches du docteur Courrèges, concernant le pancréas et la fonction de sécrétion d'insuline de cette glande endocrine. La collaboration entre les

deux frères arrive jusqu'aux renseignements sur les maladies de certains personnages des romans de François. C'est le cas de Mathilde dans *Genitrix* :

Si tu as une minute, pourras-tu en quelques mots me rappeler les phases par lesquelles peut passer une femme mourant d'infection dans les conditions que je t'ai décrites – et me résumer les raisons que pourrait donner le médecin à la famille pour expliquer qu'elle est morte en quelques heures ...

Et pour *Thérèse Desqueyroux* il lui demande de recueillir «des renseignements sur une affaire d'empoisonnement par l'arsenic plaidée devant la cour de Bordeaux ». Mais l'admiration et l'estime que François a à l'égard de son frère concernent surtout sa profession médicale. Au moment où Pierre vient d'être nommé professeur de médecine expérimentale (1925) à l'hôpital Saint-André de Bordeaux, il lui envoie une lettre pleine d'éloges : « Un médecin de Villard-de-Lans m'a apporté *Le Siècle Médical* où les fragments que j'ai lus de ta leçon d'ouverture m'ont paru être ce que tu as écrit de plus noble et de plus vivant. Tu es le seul médecin de France à posséder cet équilibre spirituel ». C'est, en effet, à propos de cette nomination qu'on peut trouver un rapprochement entre Pierre Mauriac et le docteur du *Désert de l'amour*. Les recherches de Pierre sont semblables à celles du docteur Courrèges : en 1924, Pierre Mauriac avec le collègue Emile Aubertin publie une *Étude de la glycolyse in vivo par le dosage du sucre sanguin artériel et veineux de certains organes, avant et après l'injection d'insuline* et quelques années plus tard il dirige la thèse de son interne, le docteur René Saric (qui le remplacera dans la chaire de médecine expérimentale et dans sa place de doyen), qui a pour titre : *L'exploitation fonctionnelle du pancréas interne*. Or, dans *Le Désert de l'amour*, le docteur Courrèges se consacre à des études sur l'action hypoglycémisante de l'insuline chez le chien : « Hier, on lui avait téléphoné du laboratoire que le chien n'avait pas survécu à l'ablation du pancréas [...] ce chien mort... tout à recommencer. Mais ne devait-il avoir enregistré assez de faits, à cette heure, pour que son hypothèse fût confirmée ? que de temps perdu ! quelle honte ! ».

À côté du sujet de recherche qui rapproche Pierre Mauriac du docteur Courrèges, un autre trait, beaucoup plus modeste, semble lier les deux personnages. Au dire de M^{me} René Saric, le docteur Mauriac répétait souvent à son mari, le collaborateur de Pierre à l'hôpital Saint-André de Bordeaux, de se marier. Dans *Le Désert de l'amour*, au cours de sa dernière rencontre avec son fils Raymond, à Paris, le docteur Courrèges le prie de se marier : « Une fois ta position assurée, marie-toi, mon petit » et, comme Raymond riait et protestait, son père ajoutait : « 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 piqûres attirent le sang à la peau [...] Elles nous détournent [...] de notre profonde plaie intérieure [...] L'important, dans la vie, c'est de se créer un refuge ».

François Mauriac a emprunté également à son beau-père quelques traits de caractère pour créer Fernand Cazenave de *Genitrix*, qui réapparaîtra «embelli et spiritualisé» sous le nom de Louis, le vieillard torturé et tragique du *Nœud de vipères* : « Je suis redevable à mon beau-père de *Genitrix*, du *Nœud de vipères* dont je n'eusse pu imaginer certaines données si je ne l'avais pas connu (bien que toutes les circonstances en aient été réinventées) ».

En définitive nous pouvons considérer qu'il y a deux modes distincts d'élaboration du vécu dans la création romanesque de Mauriac : tout d'abord l'autobiographie pure des romans de jeunesse, ensuite la transposition systématique des romans de la maturité et des romans de la vieillesse.

Cette virtuosité dans l'art de la transposition offre deux cas limites dans les romans de Mauriac. Le sentiment de faiblesse qui accable les jeunes héros des romans mauriaciens les conduit à rechercher la protection maternelle, tout en la redoutant, car elle souligne leurs lacunes et leurs inhibitions. Un mot revient dans plusieurs romans, qui caractérise une certaine sévérité de la mère devant l'inaptitude à la vie qu'elle discerne chez son enfant : elle l'interrompt alors en lui jetant ces mots de reproche : «Diseur de riens !». Cette expression dénonce le don de fabulation qui est lié chez l'enfant à une ignorance du réel, mais la sévérité de la mère s'aggrave, en même temps que la dépendance de l'enfant. On songe donc, devant cette mère qui domine son fils, à des personnages où le romancier a forcé le trait et noirci la couleur. Alors la mère, confrontée à un fils veule, devient tyrannique, et c'est l'histoire de Félicité dans *Genitrix* ; ou bien la mère, devant l'enfant disgracié dont l'image lui rappelle l'échec de sa vie amoureuse et conjugale, cède à une haine atroce, devient son bourreau, et c'est l'histoire de Guillou de Cernès dans *Le Sagouin* (1951).

On se trouve devant le « formidable pouvoir de déformation et de grossissement » où Mauriac voyait « un élément essentiel » de l'art romanesque, comme il l'affirme dans *Le Romancier et ses personnages* :

En somme, la vie fournit au romancier un point de départ qui lui permet de s'aventurer dans une direction différente de celle que la vie a prise. Il rend effectif ce qui n'était que virtuel. Il réalise de vagues possibilités. Parfois, simplement, il prend la direction contraire de celle que la vie a suivie; il renverse les rôles; dans tel drame qu'il a connu, il cherche dans le bourreau la victime et dans la victime le bourreau. Acceptant les données de la vie, il prend le contre-pied de la vie.

Telle est l'alchimie du romancier, qui procède, d'après Mauriac, selon une double loi «d'amplification, de simplification» et, on peut ajouter, de contraste. C'est peut-être le secret qui a donné naissance à cette famille si riche et si complexe où Jean Péloueyre (*Le Baiser au lépreux*) côtoie Yves Frontenac (*Le Mystère Frontenac*) et Alain Gajac (*Un adolescent d'autrefois* et *Maltaverne*), Guillou de Cernès (*Le Sagouin*), Bob Lagave (*Destins*) et Gabriel Gradère (*Les Anges noirs*). Étrange défilé où l'enfant-poète et l'enfant-martyr donnent la main à l'adolescent débauché, à l'entremetteur et au criminel. Ces êtres sont nés du même «enfant triste et que tout blessait» qui avait «l'obscur sentiment d'une différence, — à la fois d'une faiblesse et d'une supériorité, — l'une empêchant l'autre de s'affirmer et de s'imposer». Le futur romancier, en éprouvant son infériorité physique, pressentait confusément sa supériorité intellectuelle, sa puissance d'imagination et de rêve au sein d'un milieu social et familial qui, malgré l'affection d'une mère, ne le comprenait pas toujours, parce qu'il le mesurait à l'échelle des valeurs positives, traditionnelles et bourgeoises : « je me rappelle — écrit Mauriac — des mots bien inoffensifs qui m'atteignaient jusqu'au tréfonds : “le règlement est fait pour tous... Tu n'es jamais comme les autres... Tu n'es pourtant pas différent des autres... Tu es fabriqué de la même pâte...” ».

Ces complexités se trouvent reflétées et amplifiées par les personnages de ses romans à travers la transposition romanesque : Bob Lagave (le héros de *Destins*), dit Mauriac, « c'est d'abord le garçon de 1920 que j'ai connu au *Bœuf sur le toit* [...], l'être inconsistant que la jeunesse touche de son bref rayon, et, tant qu'il est pris dans ce faisceau lumineux, il éveille les convoitises, il entend autour de lui craquer les branches », mais, ajoute le romancier, « ce Bob Lagave et le pieux fils Gornac sont également tirés de ma propre substance et incarnent ma profonde contradiction [...] c'est un fait qu'après trente ans, je me reconnais dans l'un et dans l'autre comme dans des fils ennemis et pourtant nés de la même chair ».

La complexité de la personnalité de Mauriac, ce qu'il appelle «sa profonde contradiction», ne s'incarne pas seulement dans ces adolescents faibles, orgueilleux ou tourmentés : on peut retrouver l'âme mauriacienne dans le plus célèbre de ses personnages, Thérèse Desqueyroux. Mauriac a fait, en effet, cet aveu dans sa préface aux *Œuvres complètes* : «Elle [Thérèse] vit [...] plus qu'aucune autre de mes héroïnes, non certes moi-même, sinon au sens où Flaubert disait : “Mme Bovary, c'est moi” — à mes antipodes sur plus d'un point, mais faite pourtant de tout ce qu'en moi-même j'ai dû surmonter, ou contourner, ou ignorer». Comme Emma Bovary pour Flaubert, Thérèse Desqueyroux incarne une pulsion profonde de la nature de Mauriac qu'il a réprimée plus ou moins, mais qu'il a en même temps libérée par l'écriture. On peut

définir cette impulsion comme la révolte contre le pharisaïsme bourgeois, celui d'une famille ou d'une classe. M^{me} de la Trave, la belle-mère de Thérèse, lui fait ce reproche : «Elle n'a pas nos principes». Certes, Thérèse n'a pas les certitudes des paysans qui l'entourent, ni leur tranquillité épaisse, ni leur religion ostentatoire, ni leur culte de la famille. C'est pourquoi elle s'irrite, puis elle se révolte contre ces bourgeois satisfaits, sans aucun horizon intellectuel et spirituel qui s'incarnent dans Bernard Desqueyroux, ce mari grossier et brutal qui la déçoit et la frustre. Thérèse représente le cas limite d'une révolte que Mauriac a éprouvée contre un milieu indifférent à la vie de l'esprit, tourné vers les biens matériels, vers la propriété et l'argent, et enfermé dans l'autosatisfaction. Le lien du romancier avec son héroïne est d'autant plus évident que Mauriac peint en elle des complexités et des contradictions qu'il ressent en lui. La Thérèse qui remet en cause la famille et la classe sociale à laquelle elle appartient et qui exaspère son mari par ce qu'il appelle « ses paradoxes » et « ses idées fausses », a pourtant certains réflexes de son terroir, de sa famille, de son milieu. Le maître de Malagar, qui aimait ses vignes et ses pins, d'un amour quasi charnel, se fût volontiers reconnu en son héroïne.

Mais le rapport entre le romancier et Thérèse se situe à un niveau plus profond, celui d'une curiosité de l'être tourné à la fois vers soi et vers les autres. Thérèse éprouve à l'égard d'elle-même, de sa vie passée, de ses fautes et de ses crimes une curiosité dévorante et toujours insatisfaite : « Comment font-ils tous ceux qui connaissent leurs crimes ? [...] Moi, je ne connais pas mes crimes. [...] Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi [...] ». Cette curiosité implacable n'est-elle pas celle de Mauriac tendu vers la connaissance du péché jusqu'à en éprouver un vertige intérieur ? Mais cette ressemblance devient encore plus frappante, car l'intérêt de Thérèse envers elle-même se double d'une attention à l'égard des autres, comme chez Mauriac. Cependant, dans les sentiments que l'héroïne porte aux autres, il y a ambivalence : sa démarche est, en effet, désintéressée et égoïste, bienfaisante et maléfique, tendre et cruelle. Il suffit de rappeler son rôle dans le rapport avec Georges Filhot (*La Fin de la nuit*), le fiancé de sa fille : Thérèse se transforme en une espèce de praticienne qui amène à la conscience d'un jeune homme, sensible et inquiet jusqu'à l'angoisse, des souvenirs enfouis dont il éprouve honte et remords, en le bouleversant jusqu'à lui faire mal, à tel point que Georges erre pendant une nuit entière dans Paris, frôlant le suicide.

Thérèse, paradoxalement, fait souffrir les êtres qu'elle rencontre dans sa vie, mais, au long terme, elle les rend plus lucides, moins hypocrites et, peut-être meilleurs. Ainsi que son héroïne, Mauriac a joué le rôle de démystificateur, celui de déciller les yeux : n'a-t-il pas dit, à propos de Thérèse et de Louis, le héros du *Nœud de vipères*, que, aussi

horribles qu'ils apparaissent, ils «sont dépourvus de la seule chose que je hâisse au monde et que j'ai peine à supporter dans une créature humaine, et qui est la complaisance et la satisfaction ? »

En ce qui concerne le cadre où se déroule l'action de ses romans, Mauriac n'a jamais choisi d'autres décors que ceux qui lui sont familiers : «Aucun drame — dit-il — 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». C'est ainsi que Malagar devient Calèse dans *Le Nœud de vipères*, Viridis dans *Destins*, Lur dans *La Chair et le Sang*, Respide dans *Le Mystère Frontenac* et Noallan dans *Un adolescent d'autrefois* et dans *Maltaverne*.

Quand ses personnages sortent de leurs maisons, c'est dans les jardins, les parcs, les rues, les endroits familiers au romancier qu'ils continuent à vivre, dans cette ville de Bordeaux, dans ces paysages de pins et de vignes de la région bordelaise. Le cri d'Alain Gajac dans *Un adolescent d'autrefois* est le cri de Mauriac lui-même : «Je ne peux pas abandonner cette terre, ces arbres, ce ruisseau, ce ciel entre les cimes des pins, ces géants bien-aimés».

Il est évident que l'auteur d'une œuvre aussi personnelle que celle de François Mauriac a risqué de tomber dans deux pièges. Le premier était celui de faire de l'autobiographie déguisée au lieu de créer une fiction romanesque. Le deuxième était de faire le daguerréotype de la réalité, comme disent les Goncourt dans leur *Journal* à propos des réalistes. Mauriac a été conscient de ce double danger et il y a échappé par ce processus de transposition et d'orchestration dont il a parlé lui-même : «Il faudrait reconnaître, dit-il, que l'art du roman est, avant tout, une transposition du réel et non une reproduction du réel». Le résultat est que ses créations ne naissent uniquement ni de la réalité ni de son imagination, mais plutôt de la combinaison des deux, c'est-à-dire, de ce qu'il appelle « cette union mystérieuse entre l'artiste et le réel ».

PIER LUIGI PINELLI (Gênes)