



HAL
open science

Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien

Frédéric Gai

► **To cite this version:**

Frédéric Gai. Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien. IVe colloque du groupe Ci-dit : Discours rapporté, citation et pratiques sémiotiques, Sylvie Mellet; Sophie Marnette; Juan Manuel López Muñoz; Laurence Rosier, Jun 2009, Nice, France. [13 p.]. hal-03658109

HAL Id: hal-03658109

<https://hal.science/hal-03658109>

Submitted on 4 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien

Frédéric Gai

Allocataire-moniteur à l'Université de Caen (Basse-Normandie), rattaché au LASLAR (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes), son travail de recherche porte sur les Œuvres Complètes de François Mauriac envisagées comme système d'ensembles (thématiques, poétiques, critiques) de textes, appuyées par les notions d'intertextualité, d'hypertextualité (littéraire et informatique), d'interface et de réécriture.

La citation apparaît comme un élément et une pratique incontournable pour comprendre l'œuvre de François Mauriac, sa cohérence au fil des années par-delà même les genres adoptés (romans, nouvelles, essais, pièces de théâtre...). Les références utilisées par l'auteur sont un seuil qui dénote un acte affirmé à chaque strate du travail d'écriture. A travers l'exemple du cycle Thérèse Desqueyroux, nous montrerons comment les différentes manières de citer participent de la fondation du dispositif romanesque mauriacien et, au même titre que les visées autobiographiques, s'inscrivent dans des perspectives où fiction, critique et réflexions métalittéraires se conjuguent.

François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, réécriture, intertextualité, hypertexte

Quotation appears as an element and a necessary practical to understand the works of François Mauriac, its coherence over the years, and beyond the genres (novels, short stories, essays, plays, biographical ...). References are thresholds that denote an act formulated in each stratum of writing work. Through the example of Thérèse Desqueyroux's cycle, we will try to show how different ways of quote include the founding of novelistic device. As well as autobiographical tendencies, its fit in perspectives where fiction, review and metaliterary thoughts are combined.

François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, rewriting, intertextuality, hypertext

La citation est, pour tout littéraire, un problème vague mais incontournable. Il est bon, pour l'envisager au sein d'une unité textuelle, de distinguer la forme et tous ses avatars, qui dépendent de signes linguistiques, de l'acte, qui manifeste de manière concrète l'activité *volontaire* de quelqu'un. Par sa position interdiscursive et, donc, surdéterminée, la citation occupe alors une fonction symbolique et signifiante : celle même de la pratique de l'écriture. En ce sens, l'étude des différentes formes citationnelles dans une œuvre romanesque met en lumière la genèse de l'écriture qui est à la fois inscription sur un *continuum* de discours et rupture de celui-ci. La citation apparaît alors comme une balise du processus littéraire fondé sur la répétition et la modification. Il est alors essentiel d'évaluer ce que la présence de ce type de marqueurs implique dans la construction romanesque chez un auteur tel que François Mauriac, exacerbant le passage à l'écrit, la construction diégétique et la lecture dans son sens herméneutique. L'œuvre de l'auteur du *Nœud de Vipères* est en effet constellée de citations, que ce soit dans son sens strict (la reprise littérale d'un fragment d'ouvrage ou d'une phrase, placée entre guillemets et parfois accompagnée de références – titre, auteur) ou dans une acception plus large (mention, allusion, référence...). Il n'y a rien d'étonnant dans cette pratique : Mauriac est un lecteur érudit et un journaliste attentif. Il note, juge, dissèque, examine que ce soit des romans, des essais ou les milliers de coupures de presse qu'il a plaisir

à lire chaque matin¹. Il réagit en actualiste, ramenant une citation à un auteur, des mots à une force locutoire, un acte à un acteur. Deux noms, toutefois, constituent de véritables itérations dans l'œuvre mauriacienne : Pascal et Racine, deux figures littéraires qui influencent sa pensée et son écriture, et semblent pouvoir illustrer ses positions sur l'art, sur la littérature, sur la religion, sur la société. Ces références installent Mauriac dans une société des lettres, agissent comme *auctoritas*, non pas simplement comme légitimité de l'argumentaire, mais en situant Mauriac comme prédicat dans le syllogisme fictif d'une communauté intellectuelle et artistique. Comme dans le système théorique du champ littéraire proposé par Bourdieu² et repris ensuite par Aron et Viala³, l'auteur convoqué marque à la fois la connaissance des règles et le besoin de reconnaissance de l'autre. Citer l'autre, le convoquer au centre d'interrogations littéraires, c'est l'inviter sur le terrain artistique tout autant que créer l'espace littéraire en le nourrissant de son aura. Rapporter un nom ou un discours, c'est aussi proposer une reprise de son inscription, de sa *valeur* littéraire. En convoquant d'autres univers, en esquissant une voie lactée, Mauriac inscrit à son tour sa « petite planète » comme il aime la nommer. Je pourrais multiplier les exemples pour illustrer mon propos : les citations de Pascal présentes dans ses essais à vocations religieuses, reprises, reformulées dans le texte pour montrer la relation intellectuelle qui unit Mauriac et l'auteur des *Pensées* ; *La Vie de Jean Racine*, biographie du dramaturge écrite au cours de la crise religieuse et intime et qui, pour Mauriac, constitue une autobiographie que ces amis les plus proches devront lire entre les lignes. Mais nous recroiserons les deux auteurs de Port-Royal au cours de mon analyse sur le cycle Thérèse Desqueyroux ; je pourrais aussi évoquer Octave qui, dans *Le Visiteur nocturne*, nouvelle de 1920, est influencé par Michel, *alter ego* de Proust avec qui Mauriac partage à cette période une profonde amitié et chez qui « Dieu est terriblement absent ». Le personnage manque foncièrement de charité chrétienne lorsqu'un vieil ami, Auguste, se présente à lui au milieu de la nuit pour lui demander l'hospitalité. Les personnages de Mauriac, en ce sens, se définissent par un souci d'adhésion, par une sensation de vivre ou de se retrouver dans l'autre. Un dernier exemple : Maryan, le personnage principal du *Démon de la connaissance*, parle avec son meilleur ami, Lange, de son départ du séminaire et évoque les récentes lectures de Gide et de Nietzsche : plutôt que d'entrer dans un discours théologique sur la Foi et la croyance, et dans un discours politique sur le refus des modernes dans l'Eglise à cette époque, Mauriac se limite à évoquer des textes d'auteurs qui refusent le catholicisme : le rejet de la pensée chrétienne de Gide et la mort de Dieu du philosophe allemand. Il en appelle à la connaissance du public, à la confrontation du personnage dans les débats qui animent le champ littéraire et le champ religieux à cette période. Ici, comme nous reverrons dans un instant par la référence à Rousseau, Mauriac fait appel à ce que Bakhtine nomme « l'image de l'idée » qui prend place dans un fonctionnement plus complexe qu'une « mise à l'épreuve de l'idée [...] en même temps [que] mise à l'épreuve de l'homme qui la représente⁴ » : certes la confrontation à Gide et à Nietzsche est présente, mais leur inscription dans le discours sur la foi et sur la théologie ecclésiale met aussi à l'épreuve les canons et les postures de l'institution romaine encore coupable des décisions prises au début du vingtième siècle. En somme, l'intervention de l'image (de l'homme, de l'auteur) se fond dans un moment de crise où la réflexion inhérente à la condition de Mauriac implique reprise, continuation et remise en question. Dans cette perspective, le récit est à concevoir comme espace de dialogue et de confrontation au sein duquel le personnage est à la fois prisme et artefact. *Le Démon de la connaissance* s'inscrit dans la lignée des textes du début des années 20 et notamment du

¹ Dans l'une de ses nombreuses chroniques, Mauriac parle d'ailleurs d'un plaisir du « dépouillement » (« Critique de la critique », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 955).

² BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³ ARON Paul et VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2006.

⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 157.

Baiser au lépreux (1922), roman dans lequel les aphorismes nietzschéens sont littéralement cités. L'intérêt est, ici, de convoquer des références pour la construction du personnage, dont les fondements chrétiens sont mis en balance par des procédés et des figures littéraires. En décelant les références cités par Mauriac (d'un côté les Evangiles, Pascal, Blondel, Spinoza et, de l'autre, Nietzsche et Gide), on peut comprendre et juger les contradictions de caractères tiraillés entre un héritage catholique et une société des lettres aux attitudes modernes déterminées par l'appel de Zarathoustra⁵.

Je voudrais dorénavant construire mon propos autour de quelques textes qui tous ont en commun leur personnage central : Thérèse Desqueyroux. J'ajouterai au cycle communément reconnu⁶ des textes satellites, essentiels pour la compréhension de l'histoire de la femme d'Argelouse, mais aussi pour l'histoire de l'écriture et du rapport qu'entretient Mauriac avec le roman : *Conscience, instinct divin*, premier jet du roman publié quelques mois après en tirage limité, mais présent (chose importante) dans les *Œuvres Complètes*, « L'affaire Canaby » et *Ce qui était perdu*, récit centré sur Alain Forcas, mais dont le destin vient à croiser, au chapitre 9, une Thérèse errante dans la nuit parisienne.

Malgré les apparences, je ne me cantonnerai pas à un fonctionnement chronologique. D'une part parce que de cette époque dépendent tout autant des cycles d'écriture qu'un cycle générique qui poserait surtout le problème du rapport au roman-feuilleton, au roman-fleuve, voire au roman-par-nouvelles. En ce sens, une partie des textes appartenant à l'avant-conversion (1928), dépendent tout autant d'une perspective d'écriture et de liens avec des textes extérieurs au cycle, notamment au niveau des caractéristiques diégétiques (personnages, narrateur, temporalité, spatialité) : Maria Cross (*Le Désert de l'amour*, 1925)⁷ est une sorte d'*alter ego* de Thérèse Desqueyroux, le cadre social de la province est proche de celui exposé dans le cycle des Peloueyre (composé de *Genitrix* et du *Baiser au lépreux*), le traitement psychologique y est similaire ; de même, les deux nouvelles du cycle s'inscrivent bien plus dans les perspectives des romans dits catholiques du début des années 30. En tout cas, ils se placent, comme nous le verrons plus tard, en dialogue avec cet autre cycle d'écriture. D'autre part, le « début du cycle » est problématique en soi : si *Thérèse Desqueyroux* est publié au début de l'année 1927, *Conscience, instinct divin* a paru quelques semaines plus tard (mars) ; toutefois le second texte est présenté comme le premier jet du premier. Nous le verrons dans quelques instants, les jeux des publications, de la génétique, de la poïétique et des horizons d'attente sont essentiels dans le montage du dispositif mauriacien. Je m'attarderai sur les jeux citationnels et interactionnels élaborés successivement dans ces différents textes. Chacun à leur manière, ils s'inscrivent dans une construction globale, un dispositif romanesque qui, s'il ne semble répondre d'un projet élaboré par avance, a en ligne de mire la constitution des *Œuvres Complètes* réalisée entre 1951 et 1956.

Je voudrais tout d'abord affirmer l'usage de la citation et tenter d'en déceler l'intégration au cours du cycle. Certaines figures littéraires apparaissent en filigrane : Rousseau, Baudelaire, Pascal. Les citations fonctionnent comme des pierres angulaires du dispositif romanesque, comme étape fondamentale du processus identitaire (tant du côté du romancier que de celui des actants de la diégèse), comme espace de dialogue et de conflit, comme annonce ou

⁵ Pour plus de détails sur l'importance des références à Nietzsche, voir MAILHOS Georges, « Mauriac et Nietzsche » in DURAND Jean-François (dir.), *Lire, écrire, contempler : lectures et créations II*, publication de l'Association Internationale des Mais de François Mauriac, L'Harmattan, 2006, p. 53-76. L'auteur parle notamment de l'importance de la figure du philosophe et de ce qu'il représente pour la société du début du XX^e siècle dans la construction des personnages mauriaciens.

⁶ *Thérèse Desqueyroux* publié en 1927, *Thérèse chez le docteur*, paru en 1933, de même que *Thérèse à l'hôtel* et, enfin, *La Fin de la nuit*, sorti en librairie en 1936.

⁷ Dans la préface du tome II de ses *Œuvres Complètes*, Mauriac voit Maria Cross comme « une ébauche de la créature qu'[il] portai[t] en lui et qui allait devenir Thérèse Desqueyroux » (« Préfaces des Œuvres Complètes », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 993).

synthèse (comme projection ou comme rétrospection) du projet romanesque et, enfin, comme point de fixation et de liaison des différents éléments du cycle⁸.

Commençons par le commencement : *Conscience, instinct divin* est un texte singulier à bien des égards. Le succès rapide du roman, publié quelques semaines auparavant, pousse Mauriac à éditer ce « premier jet de Thérèse Desqueyroux, conçue d'abord comme une chrétienne, dont la confession écrite eût été adressée à un prêtre⁹ ». Voilà déjà un élément qui peut mener mon propos sur deux terrains qu'il sera bon d'explorer par la suite : celui d'une présentation par l'auteur d'une genèse d'écriture et celui d'un règlement par un possible du texte de sa réception ambiguë. D'emblée, le texte mauriacien met en avant une citation : celle du titre, emprunt à *L'Emile* de Rousseau¹⁰. Comme souvent chez Mauriac, le titre apparaît comme un résumé, comme une citation et une matrice du texte : évidemment, le rapport à la présence de Dieu dans la conscience de chaque être est ici affirmé par la voix de Rousseau. Il y a, dans cette démarche, plusieurs choses à voir : d'une part la validation et la reprise des propositions du philosophe sur l'éducation religieuse et, finalement, la présentation d'un argumentaire sur le besoin de former des « sensibilités catholiques¹¹ ». Pour cela, la référence à *L'Emile* crée une filiation thématique. Des sujets sont en effets repris : les deux naissances et le sentiment nostalgique face à la première vie que constitue l'enfance, le passage de l'amour de soi à l'amour propre, thème central dans la pensée mauriacienne, et notamment dans l'exposition de sa vie de littérateur confrontée à ses sentiments de catholique, et, enfin, la place prépondérante du sexe dans la seconde partie de la vie. Mauriac use du jeu référentiel et confronte les « deux vies » de Rousseau à une Thérèse considérée comme un cas-limite des thèses philosophiques et pédagogiques de *L'Emile*. Si, pour Rousseau, c'est à la « seconde naissance » que « l'homme naît véritablement à la vie et que rien d'humain n'est étranger à lui¹² », Thérèse, quant à elle, considère que « c'était dans ces années d'avant la vie qu'[elle] vivai[t sa] vraie vie et qu'[elle se] rapprochai[t] le plus de ce qui est pour [elle] le bonheur¹³ ». Les passions naturelles qui, pour Rousseau, naissent à l'âge adulte, sont, dans l'esprit de Thérèse, présentes lors de l'enfance. Ici, bien sûr, la confession de Thérèse est à entendre comme espace de dialogue métaphysique : la référence, affirmée par le titre, se confronte au miroir déformant qu'occupe le personnage, créant alors un point de rupture entre la philosophie rousseauiste et la posture catholique mauriacienne. La citation est alors comme un seuil du texte : à la fois porte d'entrée de l'histoire de Thérèse, et, surtout, espace de franchissement, c'est-à-dire tout autant continuation du message cité que remise en cause de celui-ci par une réappropriation par le personnage : en somme, l'ébauche d'un espace de conversion. En quelque sorte, nous passons d'une forme de dialogue (hérité de la tradition philosophique) à une autre apparentée au dialogisme qui met en scène les voix et met en forme des altérités (Rousseau, Thérèse, Mauriac), structurant le récit dans son mécanisme génératif : le récit reprend l'activité discursive de Rousseau, mais la modifie, notamment en la faisant entrer sur le terrain de la fiction. Déterminée par une pensée qu'elle entretient et conteste à la fois, la nouvelle mauriacienne est un nouveau déterminant, une nouvelle pierre à l'édifice de la pensée sur l'éducation religieuse ainsi qu'un nouveau départ diégétique.

Je le disais un peu plus tôt, la référence à Rousseau semble essentielle dans un processus identitaire : elle permet de surligner les pierres de touche du récit (l'éducation religieuse, le

⁸ Voir à ce sujet, COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979 et notamment le chapitre « Greffe » (p. 31-33) de la première partie (« La citation telle qu'en elle-même »).

⁹ MAURIAC François, *Conscience, instinct divin, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1979, p. 3.

¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *L'Emile ou De l'Education, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Livre IV.

¹¹ MAURIAC François, *Dieu et Mammon, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, p. 786.

¹² ROUSSEAU Jean-Jacques, *L'Emile ou de L'éducation*, p. 490.

¹³ MAURIAC François, *Conscience, instinct divin*, p. 5.

problème central de la sexualité). Celles-ci le sont aussi dans toute l'œuvre autobiographique et religieuse de Mauriac. Ce rapport entre l'œuvre narrative et les essais pourrait apparaître comme un simple filage thématique et argumentatif. Toutefois, la citation de Rousseau joue un rôle réflexif bien plus important : elle renvoie, bien évidemment, à la forme du texte, proche de la confession (au sens religieux comme païen du terme et, certainement, attenantes aux visées augustinienne du genre), mais ramène tout autant à un jeu de comparaison avec l'auteur Rousseau et à ce qu'il représente pour le monde littéraire, à la figure de l'autobiographe et, donc, à la place de Thérèse comme *alter ego* de Mauriac. Ne dira-t-il pas plus tard à son fils Claude, en référence à Flaubert, que « Thérèse, c'est [lui] » et ne supposera-t-il pas, dans un de ses *Bloc-notes* qu'elle « devait être l'image brouillée de [ses] propres complications¹⁴ ». La confession, qui se jouerait en ce sens à différentes strates du texte, est confirmée par une démarche récurrente chez Mauriac : Thérèse, incapable de se confesser à un prêtre (« Je suis venue, dit-elle, je vous ai accaparé plus d'une heure sans me résoudre à aucun aveu¹⁵ ») se confie à lui par le détour de l'écrit, sur conseil de l'homme d'Eglise (« Ecrivez, écrivez pauvre enfant, lui dit-il ; ne redoutez pas de couvrir des pages... n'omettez rien¹⁶ »)¹⁷.

La valeur métatextuelle de la confession est ici une étape essentielle dans la compréhension du cycle mauriacien non seulement parce qu'elle révèle la posture auctoriale, mais aussi parce qu'elle offre des éléments d'orientations au texte, tant du côté de la diégèse que de celui du genre. Comme pour la majorité des textes brefs, et notamment pour les nouvelles de crise, *Conscience, instinct divin* propose une réflexion non pas tant sur le langage que sur la littérature elle-même, exposant le caractère composite de tout discours fictionnel et allégorisant, par la mise en abyme, la fonction de l'écrit. Le problème sera posé en des termes similaires quelques années plus tard dans *Thérèse à l'hôtel* : dans cette nouvelle présente dans le recueil *Plongées*, Mauriac choisit de reprendre une narration à la première personne (pourtant abandonnée pour la rédaction de *Thérèse Desqueyroux*) et revient à des modalités discursives proches de la confession. Là encore, Thérèse se confie plus qu'elle ne se confesse, et emprunte les voies de l'écriture :

« Je relis, dit-elle, ce que je viens d'écrire : aucun doute que je ne trouve une satisfaction à cette image de moi-même. Au fond, ne suis-je pas la prisonnière d'un rôle ? d'un personnage ? N'existe-t-il une Thérèse, la seule, la vraie, dont me sépare ce crime autrefois commis ? Une certaine attitude, certains gestes, une façon de vivre me sont imposés par ce crime qui, peut-être, ne m'appartient pas en propre¹⁸ ».

La convocation d'une référence métalittéraire comme celle-ci pousse la fiction sur le terrain de l'analyse : comme pour *Conscience, instinct divin*, la forme de la confession est un moment d'union entre le « moi » et les « autres » en même temps qu'une désolidarisation des voix intérieures. A ce stade du cycle, le personnage prend conscience de sa perte annoncée et interroge son propre caractère tragique : le décrochage opéré, s'il est un *prétexte* dans la démarche confessionnelle du récit, synthétise le passé du personnage et annonce, déjà, les modalités de fonctionnement du dernier roman. Auparavant, les modalités tragiques sont explorées indirectement, par le prisme des autres figures du récit : c'est le mari de Thérèse (que ce soit Bernard dans *Thérèse Desqueyroux* ou Pierre dans *Conscience, instinct divin*) qui

¹⁴ MAURIAC François, *Bloc-notes*, t. 3 (1961-1964), Paris, Seuil, « Essais », 1993, p. 136.

¹⁵ MAURIAC François, *Conscience, instinct divin*, p. 6.

¹⁶ MAURIAC François, *Conscience, instinct divin*, p. 6.

¹⁷ Comme le suppose Antoine Compagnon, il n'y a qu'un pas entre la référence à certains livres et à certains auteurs (bibliographie) et la confession / autobiographie : « Or qu'est-ce qu'une bibliographie, sinon le modèle d'une autobiographie, un recueil de souvenirs, billets de chemin de fer, tickets de musées, programmes de spectacle, cartons d'invitation, fleurs séchées : le relevé des icônes de l'auteur » (« *La Seconde main ou le travail de la citation*, p. 333). François Mauriac envisage d'ailleurs la rédaction de ses *Mémoires intérieurs* de la même manière.

¹⁸ MAURIAC François, *Thérèse à l'hôtel, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. III, p. 59-60.

est qualifié d' « Hippolyte mal léché ». Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de la nouvelle que le personnage va pouvoir pleinement jouer son rôle tragique, qu'elle va l'accepter et ne plus tenter d'enrayer la machine infernale : ici se dessine l'inceste tragique qui trouvera sa pleine mesure dans *La Fin de la nuit* par la relation ambiguë qu'elle entretiendra avec Georges Filhot, le fiancé de sa fille. Les emprunts à Racine dans les premiers textes agissent comme éléments structurants le récit, mais aussi comme éléments d'annonce de l'ensemble : ils sont les fondements du fonctionnement tragique de tout le cycle. Parce qu'ils sont mis en avant (la citation, par sa référence, multiplie les rôles de signification), ils sont placés comme des étapes au cours desquelles le lecteur pourra juger de l'évolution qui va de la reprise à l'intégration, de la simple référence à l'élément signifiant et structurant. Si la référence à la « Phèdre immortelle » de Racine occupe une place symbolique dans la construction du personnage (et ce dès les premières lignes de *Conscience, instinct divin*), nous assistons, grâce à l'intervention des nouvelles dans le cycle qui restreignent les unités spatio-temporelles, à une réécriture tragique qui se déploie dans le dernier roman. L'utilisation de l'espace et sa transposition comme facteur narratif (et non plus, là aussi, comme facteur symbolique de construction du personnage, rôle que joue la lande dans *Thérèse Desqueyroux*) suppose un passage du tragique qui va du théâtre au roman¹⁹. Le point d'appui référentiel, s'il stabilise la construction romanesque du premier texte, notamment dans l'élaboration des caractères qui s'inscrivent dans une continuité mythique, est ensuite dépassé pour devenir réécriture²⁰. Dans le premier roman, le caractère mythique crée la contradiction (source de conflit) avec le milieu social de la province bordelaise : en somme, nous n'avons affaire qu'à une mise en perspective psychologique et sociale où le personnage est le prisme de la critique mauriacienne sur l'archaïsme religieux de la lande bordelaise. Par la conversion tragique, l'interrogation n'est pas simplement formulée sur la condition humaine de Thérèse, mais sur sa condition de personnage. En quelque sorte, dans le passage de *Conscience, instinct divin* à *La Fin de la nuit*, à une modification de la tragédie par les détours du roman mauriacien qui emprunte lui-même au roman catholique, au roman de mœurs ou au roman psychologique. Ainsi, le cycle apparaît comme histoire de Thérèse et comme genèse romanesque.

Le dernier stade d'intégration de la citation se situerait à un niveau énonciatif. Alors que *Conscience, instinct divin*, en tant que longue confession à la première personne, est un discours rapporté (l'auteur prend en charge et redonne exactement les mots de Thérèse qui pourraient parfaitement être placés entre guillemets), le choix d'un récit à la troisième personne change fondamentalement la donne. Quand, dans le premier jet, l'auteur use de son personnage comme prisme d'un dialogue entre lui et une autre figure littéraire, ici le dialogue est ouvert entre l'auteur et son personnage. Dans sa longue épigraphe à *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac s'adresse d'ailleurs directement à elle, affirmant par là son existence et son autonomie. Tout au long du roman, l'utilisation du discours indirect libre déplacera le problème du narrateur omniscient (ce que critiquera d'ailleurs Jean-Paul Sartre dans son article sur *La Fin de la nuit*²¹) vers le point de vue et les marqueurs polyphoniques. De l'*alter*

¹⁹ Dans *Le Roman*, Mauriac souligne d'ailleurs le besoin d'actualiser la tragédie racinienne.

²⁰ La présence de ce terme très littéraire pourrait porter à croire que je m'éloigne du sujet. Il reste que si la citation allégorise le langage, son impact dans un texte littéraire met en procès l'écriture, mise en accusation dont il est essentiel de juger les conséquences et le rôle dans le dispositif romanesque. Dans une perspective plus formelle, Antoine Compagnon considère qu'écrire « car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique » (*Le Seconde main ou le travail de citation*, p. 34). On peut juger aussi à quelle point cette définition partielle de la citation la rapproche de la poétique.

²¹ SARTRE Jean-Paul, « M. François Mauriac et la liberté », *Situations, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 33-52.

ego autobiographique, nous passons alors à un *ego alter* grâce auquel Mauriac pourra explorer ses propres contradictions. Le dialogue, ouvert dès l'épigraphe, va se déployer entre l'auteur et le héros, exposant un rapport de force entre l'homme catholique qui aurait voulu que son personnage porte le « nom de Sainte Locuste²² », c'est-à-dire qu'il aurait désiré l'inscrire dans une autre tradition mythico-historique (Britannicus, Néron) qui renverrait aussi bien à l'acte meurtrier de Thérèse (la tentative d'empoisonnement sur Bernard) qu'au rachat de l'âme, et une femme à l'éducation religieuse absente. L'emploi de la seconde personne complexifie (tout en exacerbant) le rapport discursif et sémantique du projet romanesque. Alors que l'emploi de la première personne plaçait Mauriac comme doté du discours de l'autre, qu'il en héritait, ici le « Je » de l'auteur et le « tu » du personnage, parce qu'ils se situent au même niveau de traitement linguistique selon Benveniste²³, construisent ensemble le sens. Peut-être même que la poursuite du personnage par l'auteur, son besoin de « l'épier », de le « démasquer » et de le livrer à Dieu est la raison même de la construction du sens.

La citation mauriacienne ne se situe pas qu'à un niveau dialogique d'intégration/reformulation. Elle s'attache aussi à solidariser et à construire le dispositif romanesque, que ce soit pour le cycle (dans son caractère générique), mais aussi pour d'autres ensembles textuels, d'autres cycles d'écritures avec lesquels l'histoire de Thérèse vient se confronter. En ce sens, la citation – en tant que mécanisme de répétition – est un espace transitoire qui met en jeu et en scène le parcours génétique et poétique de Mauriac. Tout d'abord, il est prépondérant de souligner la place de *Conscience, instinct divin* dans les *Œuvres Complètes* de l'auteur. Le fait de citer, de *convoquer* ce brouillon de *Thérèse Desqueyroux*, apparaît comme la mise en avant d'un des possibles du texte. Celui-ci est d'autant plus affirmé par la citation liminaire de Baudelaire, extraite de « Madame Bistouri » et placée en épigraphe de *Thérèse Desqueyroux* :

« Ô Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits*, et comment ils auraient pu *ne pas se faire*...²⁴ ».

Ici la relation intertextuelle est d'autant plus présente : la citation de Baudelaire sert, une nouvelle fois, à créer une filiation thématique qui donne d'emblée les traits de caractère du personnage perçu par son entourage comme une « folle » et comme un « monstre ». Surtout, le « je » du poète est ici mis en avant : c'est lui et lui seul qui s'adresse à Dieu. En relisant et « Madame Bistouri » et le paratexte de *Thérèse Desqueyroux*, il est notable que Mauriac file sa relation avec le « je » baudelairien. Un peu plus tôt dans le poème extrait du *Spleen de Paris*, nous pouvons lire :

« Vous qui êtes pleins de motifs et de causes, et qui avez mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame²⁵ ».

Les mots de Mauriac sur son personnage l'envisagent dans une même perspective : « Beaucoup s'étonneront qu'[il ait] pu imaginer une créature plus odieuse encore que tous mes héros. [...] J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu²⁶ ». On voit alors comment la citation ne fait pas, chez Mauriac, qu'illustrer le propos du roman : elle agit, d'une part, comme matrice référentielle qui installe le lecteur dans certaines dispositions d'esprit (le caractère « monstrueux » du personnage oriente d'emblée son horizon d'attente, la mention de Baudelaire, la tentative – ratée – de rachat de l'âme) et est, une nouvelle fois, envisagée comme seuil, comme espace de liaison et de franchissement (dans son sens intertextuel) entre un texte (le roman mauriacien) et un autre (le poème en prose baudelairien).

²² MAURIAC François, *Thérèse Desqueyroux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, p. 17.

²³ BENVENISTE Emile, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 251-257.

²⁴ MAURIAC François, *Thérèse Desqueyroux*, p. 15 et BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris, Œuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1993, p. 356.

²⁵ BAUDELAIRE Charles, « Madame Bistouri », p. 357.

²⁶ MAURIAC François, *Thérèse Desqueyroux*, p. 17.

En tant que fragment, la citation renvoie indirectement au tout, dépassant son statut d'icône (qui agit sur la construction du personnage) pour entrer sur le terrain de la signifiante qui offre les éléments de la posture auctoriale adoptée.

D'autre part, il évoque par avance que « beaucoup s'étonneront que j'aie pu imaginer une créature plus odieuse encore que tous mes héros²⁷ ». En ce sens, la publication de *Conscience, instinct divin* vient répondre aux critiques portées à son encontre après la publication du roman et qui y voyaient un contre-pied aux perspectives édifiantes attendues chez un « écrivain catholique » reconnu comme Mauriac. La co-présence de ces deux textes (du roman et de son possible) – dans son sens intertextuel – et, plus encore, de l'intégration de l'un par l'autre – dans son sens intertextuel et hypertextuel – change évidemment la donne et du roman (pour les lecteurs de l'époque) et de l'ensemble réuni dans les *Œuvres Complètes*. Il vient contredire, comme marqueur d'une double énonciation, la réception a-catholique qui visait, notamment, Mauriac en tant qu'homme public et en tant qu'intellectuel catholique. La présence de *Conscience, instinct divin* vient modifier l'ensemble et assure la transmission d'un discours théologal qui repose à la fois sur une pérennisation de l'Écriture (à un moment donné de la genèse, Mauriac a fait de Thérèse une chrétienne et le fait qu'elle ne le soit plus dans le roman est un problème inhérent à l'autonomie du personnage – en tant qu'entité « réelle » dans l'histoire et en tant que création littéraire – « les “cœurs sur la main” n'ont pas d'histoire²⁸ ») et à une nouvelle structuration, sérielle²⁹ et hypertextuelle. *Conscience, instinct divin* agit alors comme une « syllepse intertextuelle³⁰ » où l'instinct divin de la conscience contamine tout le cycle : il existe une trace, une présence de la parole chrétienne dans l'histoire de la femme d'Argelouse. L'inscription du discours théologal du à la présence dans le cycle du premier jet du premier roman est bien plus sensible dans *Thérèse chez le docteur*. Dans ce texte, Mauriac affirme (dans la lignée de Pascal et de Dostoïevski) que le problème ne se situe pas dans une profondeur de l'inconscient aux accents psychanalytiques, mais, comme le proposait il y a une dizaine d'années déjà Zoïa Kirnozé, dans les « profondeurs-hauteurs de la conscience³¹ » aux accents beaucoup plus chrétiens (notamment dans le lien entre le microcosme humain et le macrocosme divin). En effet, Thérèse explore les failles du docteur Elisée Schwartz. Plusieurs signes sont annonciateurs de l'échec du psychanalyste et reprennent ce qui est présenté dans les textes précédents. Le récit est d'abord centré sur la relation entre Elisée et sa femme. Le narrateur, focalisé tout au long du récit sur Catherine Schwartz, explique les difficultés de l'analyste à progresser dans la rédaction d'un ouvrage intitulé *Sexualité de Blaise Pascal*. Mauriac cite deux éléments qui vont mener le médecin à l'échec : d'une part la mention de Pascal, lui aussi sensible à l'instinct divin de la conscience ; d'autre part, la référence à la sexualité et à la primauté que lui donne le freudisme dans son

²⁷ MAURIAC François, *Thérèse Desqueyroux*, p. 17.

²⁸ MAURIAC François, *Thérèse Desqueyroux*, p. 17.

²⁹ Une nouvelle fois, le terme pourrait faire penser que je m'éloigne du sujet. Toutefois, mon intérêt est porté sur le passage qui va de la citation à la série, du rapport interdiscursif à l'autonymie qui sert justement à créer un discours dont le personnage est sa propre référence. Ici, nous entrons dans le type d'une « citation capricieuse » définie par Compagnon caractérisée par une « *semiosis* introversive » (Jakobson), « celle du message ou du discours qui se signifie lui-même, avec une composante référentielle réduite ou absente » (*La Seconde main ou le travail de citation*, p. 385). Évidemment, le cas du cycle Thérèse Desqueyroux n'atteint pas des procédés autonymiques aussi poussés que chez Borges ou chez Mallarmé, notamment par la comparaison maintenue du personnage avec la Phèdre racinienne, assurant ainsi une signification symbolique et iconique.

³⁰ J'emprunte l'expression à Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n°27, 1979, p. 496-501. Le système épistémologique et descriptif du rhizome proposé par Deleuze et Guattari (*Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972), qui envisage qu'un élément peut affecter et influencer un ensemble est aussi intéressant pour appuyer cette thèse. Pour ma part, j'adopterais l'image du *carrefour* qui, dans sa fonction symbolique, sous-entend les potentialités du texte et une place active du lecteur.

³¹ KIRNOZE Zoïa, « Dans la tradition de Pascal et de Dostoïevski : problèmes de la conscience dans le cycle de *Thérèse Desqueyroux* », in Association Internationale des Amis de François Mauriac (ed.), *Pascal-Mauriac. L'œuvre en dialogue*, Actes du colloque du Sénat (9-11/10/1999), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 414.

analyse des consciences. C'est dans la confrontation entre ces deux perspectives que va se révéler le sens de la nouvelle. En tant que juif allemand, Elisée Schwartz est l'archétype du psychanalyste (là encore, pas besoin pour Mauriac de multiplier les éléments : un nom, un prénom et une activité socioprofessionnelle viennent activer les *a priori* de l'horizon d'attente du public de l'époque) que Mauriac ne connaît alors que par les essais de Freud. Mais, aussi, en tant que docteur et que juif, Elisée Schwartz refigure le personnage de Nicomède dans La Bible³², dont Mauriac cite la référence dans *Ce que je crois*³³. Au sein d'un seul caractère se rencontrent deux histoires, deux discours (l'un psychanalytique, l'autre chrétien) qui permettent à Mauriac de construire une intertextualité critique³⁴. Dans cette nouvelle, Thérèse pousse l'analyste jusqu'aux limites de sa science, affirmant notamment le pouvoir de la fiction littéraire sur la confession telle qu'elle est envisagée par Schwartz³⁵. Là encore, Mauriac, par la reprise d'un terme signifiant, renvoie à la forme générique de *Conscience*, *instinct divin* et de *Thérèse à l'hôtel* et aux choix énonciatifs de *Thérèse Desqueyroux*, et donne de nouveaux éléments sur sa littérature³⁶ : le rapport métatextuel qu'entreprend le terme installe plusieurs niveaux dans la nouvelle et fonctionne comme un embrayeur générique pour tout le cycle. A cette fonction et à ce métadiscours vient se greffer la perspective théologique / théologique : Thérèse, portée par une Révélation qu'elle ne maîtrise pas, devient elle-même force révélatrice. En effet, le récit encadrant de la nouvelle (l'histoire de couple entre Elisée et Catherine Schwartz) subit l'impact du récit encadré (le rendez-vous entre le docteur et Thérèse) : à la toute fin du récit, le jugement hâtif que le psychanalyste formule sur sa patiente révèle son attitude néfaste (qui va à l'encontre du discours chrétien) et pousse sa femme à le quitter subitement. Le texte change donc le rapport global du cycle : Thérèse a dorénavant une incidence sur les autres, non plus, comme dans *Thérèse Desqueyroux*, à un niveau socio-psychologique, mais sur un rapport littéraire. L'enchâssement des deux histoires invite chaque partie sur le terrain de l'inachèvement : bien que le titre en annonce la focalisation sur le personnage de Thérèse, elle n'apparaît qu'au milieu du texte. On convoque tout autant la femme d'Argelouse pour parler de la vie du couple que l'inverse. Chacune des deux nouvelles extraites de *Plongées* fonctionne selon un mouvement double : le lecteur apprend de nouveaux éléments sur la vie de Thérèse depuis son « excommunication » de la lande bordelaise, tout autant qu'il comprend que beaucoup d'éléments restent tus. Le caractère bref et elliptique des nouvelles les ramène du côté du fragment textuel : de la vie autonome du personnage que l'auteur s'obstine à poursuivre, nous ne savons que quelques bribes. Tout ne se passe qu'entre les lignes (comme le suppose d'ailleurs Thérèse lors de son entretien avec Schwartz), mais aussi entre les textes, à la fois dans le blanc diégétique (spatio-temporel) qui les sépare et dans les nombreux liens qui les solidarisent.

L'exemple de la double histoire de *Thérèse chez le docteur* montre que les liens ne font pas qu'unir les textes du cycle entre eux. La nouvelle est ici un carrefour entre différents cycles

³² Evangile selon Saint Jean, 3,8.

³³ MAURIAC François, *Ce que je crois*, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1992, p. 578-579.

³⁴ Nous adoptons ici la distinction opérée par Leyla Perrone-Moisés entre une intertextualité critique qui est déclarée et une intertextualité poétique plus tacite, tout en considérant la posture mauriacienne comme ambiguë : si la référence affirmée permet de maintenir une frontière discursive et de faire entrer le texte sur le terrain du métalangage, la fiction, quant à elle, l'installe du côté de l'écriture, abolissant au passage toute distinction de discours. Cette pratique, placée sous l'égide à la fois de la continuation et de l'inachèvement, s'approche de « l'ouverture dialogique » de Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevski*, p. 347), voire du métatexte considéré par Gérard Genette comme commentaire (*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979 ; *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982). Voir PERRONE-MOISES Leyla, « L'intertextualité poétique », *Poétique*, n°7, 1976, p. 372-384.

³⁵ Elisée appelle le « divan de cuir » sur lequel s'allongent ses patients son « confessionnal ».

³⁶ Dans *Ce que je crois*, Mauriac considère que les rapports ambigus entre la sexualité et l'éducation religieuse peuvent, dans le meilleur des cas, alimenter une carrière fructueuse d'écrivain catholique (p. 586-587).

d'écriture : dans sa « confession » chez Schwartz, Thérèse évoque sa relation avec Phili, personnage secondaire du *Nœud de Vipères* ; les mensonges de l'amour supposés par la femme sont un emprunt à Yves, le jeune poète du *Mystère Frontenac* ; il en est de même lorsqu'Alain Forcas rencontre, au chapitre 9 de *Ce qui était perdu*³⁷, une Thérèse peinée par une récente rupture. Les perspectives catholiques du cycle d'écriture composé des *Anges noirs*, de *Ce qui est perdu* et du *Nœud de Vipères*, et représentées notamment par le prêtre qu'est Alain Forcas, permettent à Mauriac de confronter son personnage le plus emblématique à la période la plus ouvertement chrétienne de sa carrière : comme pour son destin personnel, il tente, par des chemins détournés, de convertir son personnage. En somme, il ouvre un dialogue avec son propre discours (autodialogisme) et suture les différents éléments de son œuvre dans une logique de cohérence sensible au niveau des *Œuvres Complètes*. Cette pratique est caractéristique des perspectives littéraires mauriaciennes de cette époque : l'auteur reprend des romans antérieurs qu'il replace dans le laboratoire romanesque que constituent les nouvelles et leur recueil³⁸. Il cite d'anciens textes, les plaçant sous le signe de l'inachèvement tout en solidarissant différentes périodes d'écriture.

La problématique des ensembles textuels est essentielle pour la compréhension de l'œuvre de François Mauriac. Le cycle Thérèse Desqueyroux (certainement l'exemple le plus éloquent) fonctionne comme un roman-feuilleton (la singularité des titres utilisés – notamment *Thérèse Desqueyroux*, *Thérèse chez le docteur* et *Thérèse à l'hôtel* – face aux habitudes « citationnelles » de Mauriac vont dans ce sens), avec l'évolution d'une intrigue, tant du point de vue spatial (Argelouse, Paris, une station balnéaire, un cabinet médical) que temporel (l'intrigue suit une femme, de sa vie de jeune mariée à sa mort, soit un écart d'environ vingt-cinq ans), mais pas seulement : moment central de l'intrigue, la tentative d'empoisonnement est sans cesse répétée dans l'esprit de l'héroïne. En somme, dès la fin de *Thérèse Desqueyroux* rien ne se passe, tout est repris. C'est justement ce qui fait la valeur générique et diégétique du cycle : de maintenir un semblant d'intrigue (qui ne se joue, finalement, qu'au niveau des personnages secondaires – le couple Schwartz, le jeune homme croisé à l'hôtel, la vie amoureuse de la fille de Thérèse), tout en explorant le mal qui hante l'héroïne. Deux mouvements (un linéaire / horizontal, un autre vertical qui figure la « profondeur-hauteur de la conscience ») qui dessinent donc un acte de reprise / avancée, de rétrospection / projection qui caractérise toute l'écriture mauriacienne.

Le cycle générique constitué par les différents textes cités est clairement repérable : centré autour d'un personnage et d'une intrigue, il peut se limiter aux quatre textes communément admis comme constituant l'ensemble. Nous l'avons vu, se restreindre à cette production limite la portée poïétique du dispositif mauriacien. Que faire de *Conscience, instinct divin* ? Doit-on le considérer comme un simple brouillon, comme un premier jet qui ne serait qu'en rapport avec le premier roman (comme le supposent les éditions de La Pléiade) ou comme un nouvel avant-texte, dans son sens hypertextuel et intertextuel ? Que faire du chapitre 9 de *Ce qui était perdu* qui, en plus de raconter la déchéance progressive d'une héroïne exilée à Paris, confirme Thérèse comme une « mal-aimée » et lie fondamentalement deux cycles d'écriture ? Comment montrer l'importance des nouvelles, en tant que carrefour générique et poïétique du cycle, alors investi de la rupture spatio-temporelle conséquente de toute *plongée*³⁹ ? Comment organiser les textes dans le cycle quand on remarque que les différentes éditions complètes ne

³⁷ MAURIAC François, *Ce qui était perdu, Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, p. 311-313.

³⁸ *Conte de Noël* propose un possible romanesque au destin d'Yves Frontenac, *Le Dernier chapitre du Baiser au lépreux* propose une nouvelle fin au roman éponyme sans toutefois proposer une réédition et séparant distinctement les deux textes dans ses *Œuvres Complètes*, *Le Rang* reprend les perspectives thématiques de *Préséances* et les personnages de *Genitrix* – notamment celui de Madame Cazenave.

³⁹ Avec ce recueil de nouvelle, Mauriac semble proposer un autre modèle du genre. Au sujet d'Insomnie, il suggère qu'il « s'agit moins d'une nouvelle – c'est-à-dire d'un récit composé – que d'une « plongée » dans l'épaisseur d'une vie » (« Préface de "plongée" », *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. 2, p. 1048).

présentent pas les mêmes classements : pour la Pléiade, seul *Conscience, instinct divin* et Thérèse Desqueyroux sont solidaires et la primauté de l'évolution chronologique rompt le système d'ensemble ; pour les éditions Flammarion, cet ordre n'est plus respecté : d'abord, *La Fin de la nuit*, puis *Thérèse Desqueyroux*, *Thérèse chez le docteur*, *Thérèse à l'hôtel* et, enfin, *Conscience, instinct divin* ; dans l'édition les *Chefs-d'œuvre de François Mauriac* (Edito-Service), *Conscience, instinct divin* disparaît ; dans l'édition Grasset, agencée et préfacée par Mauriac au début des années 50, il affirme son choix de regrouper les textes en un ensemble, plaçant toutefois *Conscience, instinct divin* à la fin du cycle, comme pour convoquer ce prêtre que Thérèse refuse de rencontrer, de l'échec de la première rédaction jusqu'à sa mort.

Il est indéniable que Mauriac pratique une intégration progressive des grands auteurs qu'il a lus et qu'il chérit tout particulièrement : Baudelaire, Pascal et Racine sont certainement ceux qui ont eu le plus d'impact sur sa carrière et sur son œuvre. La pratique interactionnelle et le dialogisme inhérent à celle-ci ne sont toutefois pas les seules matrices référentielles qui construisent le dispositif littéraire que les *Œuvres Complètes* semblent partiellement refigurer. Les reprises et les répétitions (que le cycle consacré à Thérèse Desqueyroux utilise à la fois dans son fonctionnement diégétique et générique, mais aussi dans sa qualité de carrefour romanesque) permettent de mettre en dialogue et de confronter différents cycles d'écriture. Chaque texte, parce qu'il porte en lui les marques et les marqueurs signifiants d'un texte antérieur et/ou postérieur, suppose des voies d'accès vers une autre partie de l'œuvre, un autre problème, voire une autre forme du problème. La réécriture, cette citation sans guillemet, cette pratique de *carnavalisation* ou, pour reprendre un terme propre à Mauriac, ce désir de *conversion*, est, en ce sens, présente à tous les niveaux de l'œuvre de Mauriac (et notamment de l'œuvre de fiction). Dans une visée sérielle et hypertextuelle, chaque élément (chaque texte) est à la fois *tout* (livre indépendant proposant ses propres règles) et *partie* (de l'ensemble), initiant par là un souci commun d'achèvement et d'inachèvement. Comment, alors, refigurer ce travail qui repose tout autant sur un imaginaire propre au romancier que sur une exacerbation du travail génétique et poétique ? En ce sens, un texte peut dépendre et appartenir à différents ensembles (comme le suppose déjà le choix de Mauriac d'extraire, pour la réunion de ses *Œuvres Complètes*, les deux nouvelles sur Thérèse du recueil *Plongées*, tout en laissant trace, dans la préface, de la place prépondérante qu'elles y occupent). Peut-être, certainement même, que le numérique, par les pages, les liens et les multiples parcours qu'il peut proposer, tout autant que par ses qualités pour la construction d'un mécanisme génératif, est une solution à envisager. Ainsi la réunion de l'œuvre mauriacienne ne se limiterait pas à un simple recueil passif en corpus, mais s'inscrirait dans une logique d'archives comme le proposait Michel Foucault, c'est-à-dire une « pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement », au sein d'un « système général de la formation et de la transformation des énoncés⁴⁰ ». Chez Mauriac, la perspective de solidarisation des textes se conjugue à une liaison affirmée avec certains grands auteurs, sources de continuations, de reformulations ou de mises en scènes critique des différents discours : de réécriture. Les visées autobiographiques de l'auteur (que ce soit ses *Mémoires intérieurs*, ses différents essais ou ses œuvres de fiction), le souci métatextuel et métalinguistique ainsi que les pratiques citationnelles ont en commun une problématique autour de l'écriture : celle de la littérature comme progression, comme mouvement ; celle de la littérature comme événement.

ARON Paul et VIALA Alain, 2006, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».

BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, p. 157.

BENVENISTE Emile, 1966, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « Tel », pp. 251-257.

⁴⁰ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 179-180 (les italiques sont dans le texte).

- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine, 1979, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT Michel, 2008, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- KIRNOZE Zoïa, 2000, « Dans la tradition de Pascal et de Dostoïevski : problèmes de la conscience dans le cycle de *Thérèse Desqueyroux* », in Association Internationale des Amis de François Mauriac (éd.), *Pascal-Mauriac. L'œuvre en dialogue*, Actes du colloque du Sénat (9-11/10/1999), Paris, L'Harmattan, p. 414.
- MAILHOS Georges, 2006, « Mauriac et Nietzsche », in DURAND Jean-François (dir.), *Lire, écrire, contempler : lectures et créations II*, publication de l'Association Internationale des Mais de François Mauriac, L'Harmattan, pp. 53-76.
- PERRONE-MOISES Leyla, 1976, « L'intertextualité poétique », *Poétique*, 7, pp. 372-384.
- RIFFATERRE Michael, 1979, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 27, pp. 496-501.