

PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

Véronique Anglard

**François  
Mauriac :  
«Thérèse  
Desqueyroux»**

820 148 2627

É T U D E S L I T T É R A I R E S

04/23

FRANÇOIS  
MAURIAC

*Thérèse  
Desqueyroux*

PAR VÉRONIQUE ANGLARD



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

16°z  
25582

(32)

DL-14 05 199 2-14533

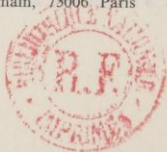
ÉTUDES LITTÉRAIRES

*Collection dirigée par  
Jean-Pierre de Beaumarchais  
Daniel Couty  
et par Yves Chevrel  
pour les textes étrangers*

ISBN 2 13 044290 0

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1992, avril

© Presses Universitaires de France, 1992  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



## Sommaire

- 5 Introduction. La confusion du sentiment
- 6 Argument
- 9 Le contexte  
Le principe de réalité dans le roman, 9 — Quel roman est encore possible au *xx<sup>e</sup>* siècle ?, 10 — Une Vérité chrétienne, 11 — Le roman contemporain et l'analyse psychologique, 13 — Une psychologie catholique, 15
- 17 Chronologie sommaire du parcours de Mauriac
- 23 Le pré-texte  
Histoire d'une écriture, 23 — La rédaction, 28 — Le manuscrit, 30 — La narration, 30 — Le cycle de Thérèse, ou « comment s'en débarrasser ? », 31
- 34 Le texte
- I / La critique de la bourgeoisie, ou le monde de la matière, 36  
Le monde de la matière, figure d'une transcendance absente, 36 — La description assumée par le romancier, 39 — Sous le regard de Thérèse, 42 — Matière et nourriture, une idéologie de la bonne santé, 46 — La nourriture, fonction symbolique, 49
- II / La critique de la bourgeoisie, système carcéral, 52  
Argelouse, île de la déportation, 52 — La continuité de la race et le mythe familial, 56 — L'observance des grands principes, 58 — De prison en prison, 60
- III / La critique de la bourgeoisie et les contradictions du bourgeois, 63  
L'amour de la terre, 63 — Le refuge familial, 66 — L'enfer du moi, 68
- IV / Le dépassement du discours psychologique, la mise en récit de la confession, 69  
Une temporalité intérieure, 69 — Un incipit symbolique, 73 — L'espace-temps de la rétrospection, 75 — Une ré-

flexion sur la parole, 76 — La communication bloquée (fonction de communication), 77 — L'opacité de la parole (fonction symbolique), 79 — En attente de l'indicible : la question du référent, 81 — La technique du point de vue, 84

V / Le dépassement du discours psychologique, la quête de soi, 86

Le roman de la quête de soi, 86 — Une ambiguïté dostoïevskienne, 89 — Du schéma réaliste à la crise racinienne, 92 — Retournement du pour au contre, 96

VI / La plongée dans l'inconscient, 97

Le combat de la chair et de l'esprit, 97 — La généalogie du mal, 101 — A la recherche de la pureté perdue, 102 — Une sexualité tourmentée, Eros et Thanatos, 104 — La force autodestructrice, 106 — La femme et l'imaginaire, 108 — La femme et le péché, 109

112 Réception et fortune du texte

118 Explication de texte

123 Bibliographie

125 Index thématique

*NB.* — Les références des citations renvoient à l'édition Gallimard-Pléiade des *Œuvres* (volume en chiffre romain et numéro de page en chiffre arabe), puis à l'édition du Livre de Poche (v. Biblio.). Ainsi, II, 80/93 se lit : Pléiade, tome II, p. 80 / Livre de Poche, p. 93.

Les titres mentionnés sans nom d'auteur sont ceux d'œuvres de François Mauriac.

## *La confusion du sentiment*

*Thérèse Desqueyroux* questionne le discours sous toutes ses formes et à partir de tous les angles : la rhétorique bourgeoise se dévalue elle-même, elle prête au sarcasme et à l'ironie tant elle apparaît figée et hypocrite. La parole religieuse s'offre aux manipulations les plus diverses. La rétrospection bute sur l'incapacité à cerner l'origine de nos actes, notre but et le sens réel de nos paroles. L'intrigue pose les jalons d'un revirement nostalgique prévisible de l'héroïne, d'un désir éperdu de revenir aux origines, parce que là doit se trouver le sens. Mais le monde n'a pour signification que celle qu'on lui prête.

Roman du paradoxe ? Certes, François Mauriac s'interroge et se déchire alors même que son roman trahit ses propres hésitations, ses fantasmes de libération et la prémonition rapide de la vanité de tout effort pour se défaire de liens trop chéris. Mauriac se délivre de ses pulsions pour un temps mais il n'a pas accordé à son héroïne, comme Proust à son narrateur, le pouvoir de transcrire ses impressions ; tout au plus aura-t-elle rêvé de mettre sur le papier le monde confus de ses sentiments inavoués. Le roman interroge donc la relation de l'écrivain à l'écriture et sa trop grande préoccupation pour ce moi qui ne lui semble guère haïssable.



## Argument

Thérèse sort du Palais de justice de la petite sous-préfecture de B. Accusée d'avoir voulu empoisonner son mari Bernard Desqueyroux, elle vient de bénéficier d'un non-lieu. Son père s'entretient avec l'avocat et les deux hommes conversent en laissant la jeune femme à elle-même. Le père ne pense qu'à sa carrière politique tandis que la fille songe à sa grand-mère maternelle, Julie Bellade la fugitive, dont la figure a été bannie de l'histoire familiale. Comme l'avocat demande à Thérèse si elle va rejoindre son époux le soir même, la jeune femme prend soudain conscience qu'elle devra vivre aux côtés de cet homme qu'elle a tenté de faire mourir (chap. I).

Thérèse rentre à Argelouse. Elle se retrouve, seule, dans la calèche qui la ramène d'abord à Nizan. Elle tente d'imaginer son retour dans la maison familiale, puis elle cède au bercement de la voiture et s'endort. Réveillée par un cauchemar, elle entreprend de clarifier les motifs de son geste, que n'ont pas éclaircis les interrogatoires de police, faussés par la coalition familiale. Elle arrive à la gare de Nizan ; le lieu lui rappelle son adolescence défunte. Il lui faudra affronter Bernard, le « plus précis de tous les hommes », et elle cherche à se confesser pour se faire pardonner. Elle remonte alors à ses premières années, au temps de son enfance au collège, à son amitié pour Anne de La Trave, la demi-sœur de Bernard (II). Pourquoi s'est-elle mariée avec Bernard ? Pour se rapprocher d'Anne de La Trave, pourtant si différente, jeune chasse-ressse obtuse qui ne partageait pas son goût de la lecture. Pour accroître ses propriétés terriennes. Pour « se caser » et échapper à elle-même (III). Mais dès le jour de son mariage Thérèse comprend qu'elle est doublement trahie :

par Anne, qui se comporte en midinette, par Bernard, qui lui impose ses transports répugnants. Pendant son voyage de noces, à Paris, elle reçoit une lettre d'Anne. Nouvelle déception : cette jeune fille étroite s'avise de connaître la passion et l'appelle à son secours. La famille peut compter sur elle : elle fera tout pour séparer Anne de Jean Azévédo, juif et tuberculeux de surcroît, dont elle vient de transpercer la photographie avant de la jeter aux toilettes. Elle découvre qu'elle est enceinte, et elle considère avec peu d'aménité sa future maternité (IV).

Thérèse joue l'intermédiaire entre Anne et la famille. Elle verse le poison du doute dans l'esprit de la jeune fille et obtient d'elle qu'elle s'éloigne quelque temps. Bernard et son appétit de jouissances matérielles lui inspirent un dégoût grandissant (V). Après avoir cédé à la torpeur de l'été, elle rencontre Jean Azévédo, au hasard de ses errances. Comme elle voudrait que Bernard s'en persuade ! Non, elle n'avait jamais éprouvé le désir de tromper Bernard. Elle avait été éblouie par un jeune homme qui semblait appartenir au même monde qu'elle, qui partageait, enfin, son goût pour la lecture, et qui soutenait des paradoxes étonnants. Ainsi, la souffrance qu'éprouve Anne à l'aimer sans espoir de retour lui aura ouvert des domaines inconnus (VI).

Inquiet pour sa santé, Bernard a consulté un médecin, qui lui a ordonné de prendre un médicament à base d'arsenic. Thérèse retrouve Jean à diverses reprises et il l'engage à se libérer de l'emprise familiale. Ils écrivent une lettre de rupture à Anne. Celle-ci surprend la surveillance familiale et revient à Argelouse. Mais Bernard, sans pitié, enferme la jeune fille à bout de forces. Saura-t-il pardonner à Thérèse (VII) ?

Thérèse donne naissance à la petite Marie, mais elle ne manifeste aucune des qualités que requiert l'art d'être mère, à l'inverse d'Anne. Elle voudrait qu'un cataclysme la délivre de la prison familiale. Un jour brûlant, le feu se



déclare dans les landes ; Bernard double, sans s'en apercevoir, la dose d'arsenic recommandée par le médecin. Il est malade... Thérèse se procurera du poison, falsifiera les ordonnances, pour l'administrer à son mari. Bernard est même contraint de s'aliter : le médecin se rend compte qu'il est empoisonné ; il s'en explique avec le pharmacien (VIII).

Thérèse est arrivée. Elle sait que Bernard ne pourra pas la comprendre : la plongée qu'elle vient de faire dans son propre mystère l'en a intimement persuadée. En effet, Bernard a tout prévu : Marie lui sera enlevée et elle sera condamnée à la solitude dans la grande maison, sans espoir d'échapper à la comédie qu'elle doit jouer pour la famille. Son père l'abandonne. Il ne lui reste plus que la compagnie de sa vieille tante Clara, sourde et muette (IX). Thérèse monte au grenier et retrouve les traces accablantes de son crime. Elle éprouve, un instant, la tentation de se jeter par la fenêtre, comme Emma Bovary. Mais elle est sauvée par de grands cris : tante Clara est morte (X). Thérèse est totalement abandonnée. Elle trouve une compensation en fumant et en rêvant : elle ne quitte plus son lit et s'abandonne à son imagination. Elle voudrait voir reconnue sa bonté secrète (XI). Bernard annonce son arrivée par une lettre. Les domestiques s'efforcent de remettre sur pied Thérèse, qui est dans un état lamentable. Devant l'état de Thérèse, Bernard a peur d'avoir été trop loin ; il veut qu'elle guérisse et qu'elle parte. Rien ne s'y oppose plus : Anne va se marier avec le fils Deguilhem. Mais Thérèse semble retrouver le goût de vivre à Argelouse (XII).

Nous retrouvons Thérèse et Bernard, à la terrasse d'un café parisien. Elle croit, un instant, qu'elle pourra enfin lui expliquer son geste, qu'elle est parvenue à le « compliquer », mais il reprend vite ses distances et l'abandonne à sa solitude. Elle se fond dans la foule (XIII).

## *Le contexte*

### *Le principe de réalité dans le roman*

Peut-on donner une définition précise du roman ? Ecrire un roman, c'est mettre en récit une histoire, comme le dit le critique littéraire contemporain Gérard Genette. Le romancier n'obéit donc pas à des règles formelles précises : genre souple, le roman permet de remettre en cause toutes les limitations formelles. Le roman réaliste se fonde sur la croyance dans le principe de réalité : la réalité existe et le romancier peut tenter d'en traduire une partie ou même manifester l'ambition d'en suggérer la totalité. Ainsi Balzac, le romancier par excellence, veut « faire concurrence à l'état civil ». Le romancier forge sa technique littéraire de façon à rendre son intrigue vraisemblable : il se fonde donc sur des critères d'appréciation communs à la majorité de ses lecteurs. Or, de façon de plus en plus explicite, le nœud du drame réaliste n'en dénonce pas moins les insuffisances de la société en se fondant sur un conflit entre l'individu et le monde. Ainsi, loin de posséder l'homogénéité qu'on veut lui prêter, le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît comme une période charnière dans l'histoire du roman, ouvrant la voie à un retournement critique. Le roman réaliste recèle, en effet, en son sein les éléments qui vont faire éclater son apparente stabilité.

Comment imaginer, en effet, que les générations toutes pénétrées par les exigences romantiques, l'aspiration à l'idéal et le culte de l'individu aient pu croire que le but de l'art se réduise à imiter le réel ou à se soumettre aux impératifs moraux bourgeois ? Flaubert inaugure l'« ère du soupçon » en affirmant que la réalité est haïssable, médiocre et bourgeoise. Il dénonce l'exploitation abusive des

techniques balzaciennes et leur dévaluation en stéréotypes. Désormais, le principe de réalité est battu en brèche : au terme d'un apprentissage paradoxal, le héros, renvoyé à sa subjectivité, comprend qu'il n'y a rien à apprendre d'une société vide. A la même époque, les romanciers anglo-saxons font éclater la linéarité chronologique du récit (Henry James) et systématisent l'utilisation du monologue intérieur (Virginia Woolf). En France, Mallarmé tente d'élaborer un langage « pur », dégagé de toute fonction informative. Au cours de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, Paul Valéry, André Gide, Huysmans ou Barrès, pour ne citer que ceux-là, raillent les conventions romanesques.

*Quel roman est encore possible  
au XX<sup>e</sup> siècle ?*

Par-delà le naturalisme, le XX<sup>e</sup> siècle procède à la remise en question de l'arbitraire du roman dans sa relation à la réalité. Quant au personnage, il perd de sa consistance, sinon de sa crédibilité. Il faut donc répondre à deux questions : comment situer le rapport du romancier à la réalité ? Quel personnage engagera le processus d'identification du lecteur au héros ? La subjectivité du romancier est définitivement dénoncée et le principe de réalité s'effondre. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Dostoïevski saisit le drame des consciences aux prises avec l'enfer de leurs tentations : qu'est-ce que le bien ? le mal ? Au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec Proust, le roman se met au service d'une subjectivité qui définit son identité dans la quête personnelle de ses propres métamorphoses. Le XX<sup>e</sup> siècle procède à une pulvérisation de la notion même d'être et remet en cause la capacité du langage à traduire le réel.

La première guerre mondiale catalyse une crise encore virtuelle en dévaluant la notion même de littérature :



quelle littérature de fiction est encore possible après les atrocités des combats vécus ? Les surréalistes n'hésitent pas à condamner à mort le roman : ce pur produit de la culture bourgeoise prétend donner une vision authentique d'une société en réalité passée au crible de la morale. Le roman aliène donc qui s'y adonne et qui le lit. Lorsqu'un auteur raconte une histoire, il exprime un point de vue particulier sur le réel et ne peut, à aucun prix, transcrire la réalité et encore moins la totalité du monde. Ainsi, le rapport au réel n'est plus prégnant : ce qui est premier, c'est le regard du narrateur sur « les intermittences du cœur » et les fluctuations de son moi.

Le mot « roman » retrouve alors, en partie, sa signification originelle : il désigne une fiction, il trouve son objet dans l'exploration d'une pure subjectivité, alors que la confession ou la biographie retracent une existence vécue. Tandis que, pour des raisons idéologiques, les surréalistes prônent le délire imaginaire, toute une catégorie de romanciers, prenant acte de la relation incontournable du romancier à lui-même, cherche dans la référence biographique le ton juste pour traduire un rapport personnel à la réalité de leur temps. D'autre part, pour pallier l'inconvénient de la subjectivité, le roman-fleuve (Martin du Gard, J. Romains) a pour ambition de reproduire une totalité : il évacue ainsi tout parti pris et s'engage dans la voie de la fresque historique.

### *Une Vérité chrétienne*

Vers la fin des années vingt, réfléchissant à la nature du roman, Mauriac admet que le genre est en crise et il s'interroge sur les causes de ce qu'il considère comme une mutation. Pour Mauriac, le romancier « est le singe de Dieu » (*Le Roman*, II, 751). Il fait concurrence au Créateur puisqu'il crée des personnages dont il tisse les destins

contrastés. Il leur donne une immortalité, celle des créatures qui vivent dans la littérature et dont on se souvient de génération en génération. Ainsi, le roman ne peut survivre à son époque, devenir un chef-d'œuvre que s'il dépasse les circonstances qui l'ont vu naître pour évoquer la condition humaine. Pour Mauriac, l'intrigue romanesque se fonde, en effet, sur un conflit : drame intérieur de l'être en qui s'affrontent la chair et l'esprit ; drame du couple ; drame de l'individu face à la collectivité. Autrement dit, pour écrire un roman, il faut remplir une condition essentielle : s'opposer à une loi morale que l'on a commencé par faire sienne. Or, Mauriac constate que ses jeunes contemporains se sont affranchis de tous les systèmes contraignants ; surtout, ils vulgarisent la notion de péché puisqu'ils n'ont plus aucune notion de l'interdit sexuel, perdant ainsi tout espoir de nouer un conflit psychologique quelconque. « Comment une époque où ce qui touche à la chair a perdu toute importance serait-elle une époque féconde pour les romanciers ? » (*ibid.*, 753). Que faire pour pallier ce vide essentiel ? Décrire la société de son temps ou évoquer les pérégrinations des nouveaux aventuriers. Il faut donc mutiler le roman en lui ôtant toute sa dimension psychologique... A moins que, à la suite de Rousseau, on ne se lance dans l'examen de conscience.

Mauriac modifie la relation de la fiction à la réalité en introduisant la dimension métaphysique dans le roman et en montrant que la réalité humaine singe la vérité divine. Ainsi, au principe de réalité, Mauriac voudrait substituer la référence à la transcendance, à la Vérité qui n'est pas de ce monde mais qui est en Dieu. Il faut retrouver son identité perdue dans un monde sans foi. Grand lecteur de Pascal et de Racine, Mauriac introduit le récit dans un univers tragique : l'homme vit dans un monde dévalué, un monde d'images et il a perdu ses valeurs en occultant le combat entre la chair et l'esprit, en assouvissant ses désirs sans lutter. Pour Mauriac, les vicissitudes de l'existence



dénaturent le visage de l'enfant, pur, que nous fûmes et nous devons réintégrer le domaine de la Loi pour devenir nous-mêmes. Dès lors, dans la continuité de Racine, Mauriac évoque dans ses romans le drame de pécheurs qu'il voudrait exemplaires de la condition de l'homme sans Dieu. Ainsi, le roman aurait une visée apologétique indirecte puisqu'il montrerait le désespoir des âmes agnostiques et torturées. Il remplirait une fonction cathartique : « Tous ces destins, répandus et comme dénoués au hasard, ignorent eux-mêmes leur centre, ce qui les ordonnerait. Fuir sa douleur, éviter sa croix, ne pas la connaître, voilà toute l'opération du monde ; mais c'est en même temps se fuir soi-même, se perdre. Car c'est notre douleur qui nous donne notre visage particulier ; c'est notre choix qui fixe, qui arrête nos contours » (*Dieu et Mammon*, II, 794-795). De même, pour Pascal, Dieu est caché : l'homme doit le chercher dans un monde d'images où règne l'imagination.

*Le roman contemporain  
et l'analyse psychologique*

Mauriac aimerait cependant voir renaître un Balzac du <sup>xx</sup>e siècle, qui saurait mettre en récit les drames de la bourgeoisie moderne. Mais, pour lui, le roman moderne doit privilégier l'analyse psychologique sur le témoignage sociologique. Mauriac se range alors « du côté de chez Proust » : celui-ci « nous flatte de l'espoir qu'en violant ce qu'il y a de plus secret dans l'être humain, nous avançons dans sa connaissance plus loin même que n'ont fait les génies qui nous ont précédés ; et il est certain qu'au-delà de la vie sociale, de la vie familiale d'un homme, au-delà des gestes que lui imposent son milieu, son métier, ses idées, ses croyances, existe une plus secrète vie : et c'est souvent au fond de cette boue cachée à tous les yeux,

Cette étude insère l'œuvre de Mauriac dans l'histoire du roman contemporain. Elle montre en Thérèse une héroïne et une victime de la parole : rien ne sert de se dire si le verbe a perdu, aujourd'hui, sa référence primitive, son fondement en Dieu. Ainsi se rejoignent la tradition classique issue de Port-Royal et les expérimentations modernes pour signifier le drame de notre temps, la crise des valeurs morales. L'analyse des discours permet de décrypter dans *Thérèse Desqueyroux* les mécanismes de l'aliénation rhétorique, consciente ou inconsciente, les pièges de l'expression et les limites du langage.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00046533 8

45 FF

22408416 / 4 / 92

9 782130 442905

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :

Conception graphique — Coraline Mas-Prévoist  
Programme de génération — Louis Eveillard  
Typographie — Linux Libertine, Licence OFL

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

