

Jean-Paul Sartre lingiste à l'attaque de François Mauriac

Olsen, Michel

Published in:
Nouveaux Cahiers François Mauriac

Publication date:
2008

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2008). Jean-Paul Sartre lingiste à l'attaque de François Mauriac. *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, (16), 185-228.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

24 juin 2008

Jean Paul Sartre linguiste à l'attaque de François Mauriac

<i>Liberté et spontanéité. À propos de 'La fin de la Nuit'</i>	2
Résumé	2
La critique de Sartre	3
La pratique de Mauriac	7
Auteur, personnages, lecteur	7
Nom propre	8
Interpellation du personnage	10
Temps verbaux	12
Le discours indirect libre	13
points d'interrogation et d'exclamation	13
déictiques temporels, points d'interrogation et d'exclamation	14
déictiques spatiaux	14
voici	14
ici	17
La Liberté de Thérèse ?	19
Mauriac et Thérèse	21
La Spontanéité	23
Bibliographie	26
Quelques statistiques	29

Jean Paul Sartre linguiste à l'attaque de François Mauriac ***Liberté et spontanéité. À propos de 'La fin de la Nuit'***

En 1939 Jean-Paul Sartre publie « M. François Mauriac et la liberté », critique acerbe de *la Fin de la Nuit* (paru en 1935). Je voudrais dans ce qui suit d'une part signaler les erreurs de Sartre, d'autre part mettre en évidence la maîtrise de Mauriac en étudiant certains de ses procédés, à première vue un peut étonnants, dont se sert Mauriac dans *Thérèse Desqueyroux* et *la Fin de la nuit*. Ces procédés témoignent des rapports particuliers que le romancier a noués avec son personnage. Ils illustrent le rapport dialogique que Mauriac entretient avec Thérèse, rapport qui semble propre aux deux romans dont elle est la protagoniste.

Enfin je voudrais me demander si on n'a pas, d'après une malencontreuse préface, un peu trop vite fixé le personnage de Thérèse dans un mal auquel elle ne peut que dire *non*, sans voir la part de spontanéité qui caractérise sa conduite. Cette partie de mon essai prendra ses distances par rapport à la compréhension que M. François Mauriac semble avoir de son propre personnage.

Résumé

Pour faciliter la compréhension aux lecteurs qui n'auraient pas lu les deux romans de Mauriac, J'en donne un résumé succinct. Dans le premier roman deux familles marient Thérèse à Bernard. Ce mariage de convenance est mal assorti : Thérèse ne trouve chez son mari rien qui satisfasse ni l'esprit ni la chair. Elle voit comment Bernard force sa demi-sœur, l'amie d'enfance de Thérèse, à abandonner le garçon qu'elle aime pour un mariage souhaitée par la famille. Sans conscience claire elle commence à augmenter la dose d'arsenic que le médecin à prescrit à Bernard. La famille découvre la tentative d'assassinat mais préfère, pour éviter le scandale, d'étouffer l'affaire. Ces faits sont présentés dans la première partie du roman, dans un retour en arrière où Thérèse se rappelle sa vie jusqu'au non-lieu ; elle se prépare à une explication en profondeur avec Bernard, explication qui n'aura jamais lieu, ce dernier étant incapable de s'imaginer que la tentative d'assassinat ait eu d'autres motifs que financiers.

Dans la seconde partie Thérèse est séquestrée par la famille, mais elle tombe malade et, par peur d'un nouveau scandale, on la libère : elle obtient le droit et les moyens de vivre à Paris. Nous la perdons de vue après qu'elle a quitté Bernard qui l'a accompagnée à la capitale. Entre ce roman et le suivant, Thérèse a quelques liaisons (évoquées dans deux nouvelles).

Dans *la Fin de la Nuit* nous retrouvons Thérèse une quinzaine d'années après. elle souffre du cœur et se sent seule. Arrive sa fille, Marie qu'elle n'a vu que peu. Celle-ci aime Georges, jeune garçon qui est allé étudier à Paris. Deux obstacles s'opposent, de plus, à leurs union : les rumeurs sur la tentative d'assassinat et la dot insuffisante dont pourrait disposer Marie. Pour arranger les choses, Thérèse propose de laisser à Marie la presque totalité de sa fortune, puis d'avoir une entrevue avec Georges pour être fixée sur ses

intentions. Elle découvre que celui-ci ne s'intéresse que peu à Marie. Naît par contre une entente spirituelle entre Thérèse et Georges qui devient un amour réciproque (non réalisé). Thérèse y renonce, puis elle sombre dans un délire de persécution, elle est folle avec des moments lucides. Ramenée à la maison de son mari, elle assure le mariage de Georges et Marie, évite à cette dernière la jalousie, mais ses derniers mots s'adressent à Georges.

La critique de Sartre

La critique de Sartre porte sur l'esthétique même du roman : le futur philosophe existentialiste raille le romancier catholique de ne pas prendre au sérieux la liberté de ses personnages, de se comporter à leur égard comme Dieu envers ses créatures. On n'a pas manqué de faire observer que Sartre voudrait imposer sa propre conception du roman à Mauriac qui n'en a que faire. Ces objections contre l'essai de Sartre ont été résumées et développées avec nombre de remarques judicieuses par Caroline Casseville.

L'essai de Sartre contient un certain nombre d'observations sur la technique du roman d'un grand intérêt où Sartre reproche à Mauriac des fautes qui souvent n'en sont pas ; tout au contraire elles témoignent de la maîtrise du romancier catholique ; puis une partie philosophico-théologique portant sur la liberté, notamment celle des personnages de roman contre laquelle il est facile de rétorquer qu'un concept de la liberté vaut l'autre et que celle de Mauriac peut bien valoir celle de Sartre.

Sartre voit que Mauriac se sert d'une technique, utilisée depuis le Moyen-Âge, mais répandue depuis la deuxième moitié XIX^e siècle par Flaubert et les naturalistes, technique que Charles Bally (1912) baptisa 'le style indirect libre' (et que j'appelle ici 'discours indirect libre' ou DIL). Il est plus que douteux que Sartre ni Mauriac aient eu connaissance de ces travaux, même dans l'exposé synthétique qu'en donna Marguerite Lips (1926)

Sartre met lui-même abondamment à profit ce procédé, devenu tout à fait courant dans les années trente. Dans son essai on en trouve une description, et cette description a la valeur de nous faire apercevoir un romancier au travail ; démuné de concepts linguistiques, il apprend 'sur le tas'. Il rencontre évidemment des problèmes de style, des problèmes d'écriture, puisque ce sont là des instruments optiques (métaphore de Proust, p.1033) qui forment sa vision du monde. Mais il est assez rare de surprendre, chez le romancier d'hier, des réflexions techniques. Flaubert peut proposer à Louise Colet de se servir de la focalisation interne, mais il n'en fait pas la théorie (1973, p.961 et Olsen 2002c, p. 36s.) ; Sartre par contre fait un diagnostic précis de la double nature du pronom utilisé dans le DIL, mais sans la conceptualiser :

(1) M. Mauriac utilise, à cette fin d'illusionnisme, l'ambiguïté romanesque de la « troisième personne ». Dans un roman le pronom « elle » peut désigner *autrui*, c'est-à-dire un objet opaque, quelqu'un dont nous ne voyons jamais que l'extérieur. Comme lorsque j'écris par exemple : « Je m'aperçus *qu'elle* tremblait. » Mais il arrive aussi que ce pronom nous entraîne dans une intimité qui devrait logiquement s'exprimer à la première personne : « Elle entendait avec stupeur résonner ses propres paroles. » Cela, en effet, je ne puis le savoir que si c'est *moi* qui suis *elle*, c'est-à-dire si je suis en mesure de dire : j'entendais résonner mes paroles. (p.42).

Le reproche technique que Sartre fait à Mauriac est de mélanger deux procédés, celui de ce qu'on appelle la 'focalisation externe' ou la 'vision par derrière' (souvent homologué à l'auteur omniscient) et la 'focalisation interne' ou 'vision avec' :

(2) Or voici que M. Mauriac, alors que je suis encore dans cette proximité absolue avec ses personnages, leur dupe quand ils se dupent, leur complice quand ils se mentent, les traverse soudain, sans qu'ils s'en doutent, d'éclairs fulgurants qui illuminent, pour moi seul, leur fond qu'ils ignorent et sur lequel leur caractère est frappé comme sur une médaille : « Jamais, dans son esprit, il ne s'était établi le moindre rapport entre l'aventure inconnue de Thérèse Desqueyroux et une affaire criminelle... du moins dans sa conscience claire » [Fin p.100], etc.. — Me voilà donc en étrange situation : je suis Thérèse, elle est moi-même avec un recul esthétique. Ses pensées sont mes pensées que je forme au fur et à mesure qu'elle les forme. Et cependant j'ai des révélations sur elle qu'elle n'a pas. Ou bien encore, installé au cœur de sa conscience, je l'aide à se mentir et, dans le même temps, je la juge, je la condamne, je me pose en elle comme *un autre* : « Elle ne pouvait pas ne pas avoir conscience de son mensonge : elle s'y installait pourtant, s'y reposait. » [Fin, chap.5 ; III,p.133] Cette phrase montre assez la trahison constante que M. Mauriac exige de moi (p.43).

La présence de la perspective d'auteur dans ce roman est bien avérée, Mauriac ne s'en cache pas, et on trouvera plus loin des exemples qui illustrent quelques procédés de Mauriac. Mais dans *la Fin de la nuit* il ne s'agit pas d'un procédé très fréquent. Il se peut que l'intervention de l'auteur soit plus tranchée dans d'autres romans. Ainsi dans son analyse de *Galigai*, roman de treize ans postérieur à *la Fin de la nuit*, Jacques Montférier (1985, pp.204-209) arrive à des résultats qui confirment plutôt les vues de Sartre.¹ Mais, j'ai l'impression que *la Fin de la nuit* (et *Thérèse Desqueyroux*) occupent une place particulière dans l'œuvre de Mauriac. J'y reviendrai.

Dès cette citation, les reproches de Sartre sont questionnables : c'est Marie – et non pas Thérèse ! Sartre lit vite – qui n'a pas de conscience claire ; or elle est un personnage secondaire ; elle ne change guère depuis son apparition (chapitre 2) jusqu'à la fin ; c'est une jeune fille amoureuse qui veut garder son amoureux, presque coûte que coûte. Elle n'existe guère que par rapport à Thérèse, qui a vite fait de la percer à jour.

De plus on pourrait presque attribuer à Thérèse la formule incriminée : elle est un personnage-guide,² dotée d'une grande pénétration psychologique, et ainsi elle peut facilement s'imaginer les pensées de sa fille. Un personnage peut en expliquer un autre : agir comme auteur omniscient ; Pouillon déjà a bien noté ce fait intéressant.

Quant à l'autre citation, si Thérèse ne peut pas ne pas avoir conscience de son mensonge, un lecteur muni d'une bienveillance moyenne peut y lire que c'est Thérèse qui

¹ Une analyse du *Mystère Frontenac* donnerait probablement un résultat semblable. Assez souvent l'auteur souligne l'ignorance de ses personnages, p. ex. : « Il (Jean-Louis) ne pouvait deviner qu'un simple scrupule « fixait » la douleur d'Yves comme ces abcès que le médecin provoque ». (II^e partie, chap.15 ; II,p.637)

² Pour la notion de personnage-guide je renvoie à (Olsen, 2002c, p.36s). Il s'agit d'un personnage présent dans de longs segments de texte, dont le lecteur adopte le point de vue. Souvent ce personnage-guide devient un focalisateur. Dans *la Fin de la Nuit* Marie et Georges assument aussi par moments, la fonction de personnage-guide, souvent pendant l'absence de Thérèse.

a conscience de s'installer dans un mensonge. Ce serait au fond une excellente description de 'la mauvaise foi' dont Sartre se fait le théoricien – et ici le praticien.

L'exemple suivant est des plus problématiques :

(3) Elle tendit les bras, voulut l'attirer contre elle, mais il se dégagea avec violence, et elle comprit qu'elle l'avait perdu [*Fin* chap.7 ; III,p.156 (Sartre, p.44-45)]

Sartre parle de « la lucidité divine du romancier ». Que veut-il dire ? Probablement il pense que le passé simple *comprit* signifie que l'auteur se porte garant de la vérité de l'énoncé. On peut tout d'abord se demander si Thérèse a vraiment perdu Georges. Il sera présent à la dernière scène, justement parce qu'il se doute des qualités de Thérèse, qu'il admire sa pénétration psychologique ; tout au plus Thérèse a momentanément perdu sa position comme objet du désir de Georges. Qui plus est, on a découvert que *comprit* au passé simple, peut fort bien évoquer une erreur d'un personnage. Ainsi dans *Une Vie* de Maupassant, on lit :

(4) Elle voulut connaître son enfant ! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose. (Maupassant: *Une Vie* chap.8 ; p.129 s.).

Déjà en lisant le morceau cité on se doute (et on découvre par la suite) que la maternité est loin de sauver la protagoniste. Comme l'a vu Banfield, (1982,p.192) les verbes 'factifs' au passé simple (savoir, connaître, comprendre etc.), ne garantissent pas la vérité (fictive) d'un énoncé (v. d'autres exemples dans Olsen 2002,p.61 et 133ss.). Sartre sait ce qu'enseigne la grammaire scolaire, mais ne se rappelle pas la pratique de ses prédécesseurs. Mauriac en sait peut-être autant que Sartre (et que moi-même jusqu'il y a une dizaine d'années), mais il se fie à son intuition, qui est bonne.

Et qu'en est-il de cet autre exemple ?

(5) Il nous la montre telle qu'elle apparaît *aux autres* : « Ce n'est pas étonnant que les gens se retournent sur son passage : une bête, puante se trahit d'abord. » [*Fin*, chap.9 ; II,p.173 (Sartre, p.41)].

Oui, comme on l'a appris dès le début, les passants se retournent au passage de Thérèse :

(6) Mais elle n'osait plus se livrer au divertissement d'épier les autres, car elle ne passait nulle part inaperçue. En vain s'habillait-elle de couleurs neutres, cherchait-elle une place dissimulée : dans son aspect, elle ne savait quoi attirait l'attention. Ou bien l'imaginait-elle peut-être ? (*Fin*, chap.1 ; III, p.80).

Elle a conscience de ce changement qui s'est fait ; la vision est celle partagée entre l'auteur et le personnage que j'ai appelé le proto-DIL. Voir pour cette notion (Olsen 2002c, p.43). La citation (5) faite par Sartre est donc préparée dès le début du roman (citation 6) ; les gens se retournent effectivement sur son passage, mais ce n'est que Thérèse qui s'attribue la qualification de bête puante, puis avec la phrase qui suit immédiatement : « Thérèse sentait sur elle des regards insistants. », nous sommes dans l'indécidable ;

Thérèse a cette impression ; est-elle juste ? Peu importe. Mauriac suggère comment Thérèse, partant d'un fait et l'interprétant mal, s'achemine vers un délire de persécution qui change sa perception du monde.

Les exemples de Sartre ne sont pas toujours bien choisis. Il semble avoir lu assez vite. Pour le maniement du style indirect libre Mauriac est supérieur à Sartre, quelque peu conventionnel dans ce domaine. Plus je le lis et plus je suis impressionné par son style, entendu comme texture : rarement on est tant obligé à rester éveillé ; la perspective narrative change continuellement.

Une autre observation de Sartre nous permettra de cerner les enjeux du débat. À plusieurs reprises, il a présenté la Thérèse de Mauriac comme une chose, privée de liberté. Avec la citation suivante le différend se précise ; la liberté sartrienne s'oppose à la conception de Mauriac. Sartre (p.48-49) cite l'extrait suivant auquel j'ai ajouté le texte entre crochets :

(7) [« Il ne faut pas que Marie espère trop... mais je ne dois pas non plus tuer son bonheur. Ai-je envie de tuer son bonheur ? Ce serait pire que ce que j'ai accompli autrefois. J'avais des circonstances atténuantes. Enterrée vive, je soulevais une pierre qui m'étouffait. Mais maintenant, quel est ce fond de mon être sur quoi toujours je retombe ? Et pourtant, quelle femme de bonne volonté je suis ! (Et elle riait toute seule, de la gorge). Ma confession de l'autre soir, pour obliger Marie à rejoindre son père... Je m'élevais au-dessus de moi-même, je jouissais de ce dépassement bien que ma souffrance fût réelle...] Mais hier surtout, lorsque j'ai décidé l'abandon de ma fortune, ce fut une profonde jouissance. Je planais à mille coudées au-dessus de mon être véritable. Je grimpe, je grimpe, je grimpe... et puis je glisse d'un seul coup et me retrouve dans cette volonté mauvaise et glacée : mon être même, lorsque je ne tente aucun effort, - ce sur quoi je retombe quand je retombe sur moi-même. » (*Fin* chap.; III,pp.123-24)

Et Sartre de commenter : ce sur quoi Thérèse retombe « est donné d'abord : c'est la chose » et : « Le libre-arbitre n'est qu'une puissance discontinue ». L'extrait cité ne prête pourtant cette vue qu'à Thérèse elle-même. Ce qui complique les choses c'est que Mauriac partage la vue de son personnage, mais l'auteur textuel (l'instance du texte) ne l'assume pas pleinement. Je ferai retour à ce point important dans la dernière partie où il s'agira de lire les deux livres traités contre leur auteur.

Il est vrai que l'accentuation de la prédestination peut porter dommage à certains romans de Mauriac : le début des *Anges noirs* est une espèce de grand-guignol théologique. Mais d'autres romans de Mauriac gardent leur fascination, même pour un lecteur sans confession bien précise, comme c'est mon cas. Alors que pour les meilleurs textes de Sartre, j'ai le sentiment d'en avoir tiré profit, certes, mais d'en avoir fini, certains personnages de Mauriac continuent à vivre dans mon cerveau. Tel est le cas pour la figure de Thérèse Desqueyroux.

À bien y réfléchir, l'esthétique de Sartre est plus traditionnelle que celle de Mauriac, et cela bien que Sartre se pose comme un écrivain moderne, maîtrisant le discours indirect libre : Sartre s'imagine, au fond, une simple représentation : au moyen des signes que lui livre l'auteur, le lecteur serait en mesure de s'identifier au personnage, lui prêter sa liberté. Mauriac, évoquant l'arbitraire dans l'art, parle d'une *transposition* du réel et non une

reproduction. L'écrivain n'atteindra pas la réalité dans toute sa complexité, mais, plus modestement, il est quand-même possible d'atteindre des aspects de cette réalité (*Le romancier et ses personnages*, II,p.858). Si Sartre s'inspire surtout d'écrivains américains comme Faulkner ou Dos Passos, Mauriac a critiquement assimilé Proust et Joyce (et en même temps Dostoïevskij et Tolstoï) ; il a conscience de la difficulté de saisir la réalité, problème qui ne semble pas effleurer ni le Sartre romancier, ni le philosophe, en 'prise directe' avec elle moyennant la phénoménologie, alors que Mauriac ajoute : « Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de notre art » (III,p.859).

Je trouve donc que Sartre a donné de *la Fin de la nuit* une lecture plutôt superficielle, et qu'il n'est pas toujours de bonne foi. Comme l'a montré C. Casseville, Sartre était un jeune auteur qui voulait montrer au Parnasse : à cette fin rien de mieux que de s'attaquer au grand romancier de l'époque.

La pratique de Mauriac

Le style et la technique de Mauriac ne sont pas faciles à caractériser en quelques mots. Pour une première approche l'ancien et le moderne se côtoient de façon parfois étonnante, du moins pour qui aborde, à partir de la tradition qui va de Flaubert à travers le naturalisme, l'œuvre de Mauriac, et surtout les deux romans où Thérèse Desqueyroux est la protagoniste.

Auteur, personnages, lecteur

Avant de passer en revue quelques particularités formelles, je voudrais tenter de caractériser la situation du romancier par rapport à ses lecteurs, à sa matière, à son personnage. L'auteur fait un usage assez fréquent du pronom *nous* (= moi et mes lecteurs). Il ne s'abstient donc pas du commentaire, rare et théoriquement proscrit chez Flaubert et les naturalistes. Mauriac s'inscrit par ce trait parmi un groupe d'écrivains qui ne se cachent pas dans leur texte, (v. statistique p. 29).

Ce trait traditionnel n'a rien d'étonnant en soi, mais contribue à intégrer le lecteur dans l'espace dialogique qui se développe autour de la figure de Thérèse.

Thérèse occupe en effet une position particulière dans l'œuvre de Mauriac. Dans la préface à *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac présente Thérèse comme en quelque sorte préexistante aux romans où elle figurera. Et si Mauriac reprend souvent des personnages d'un roman à l'autre, Thérèse est le seul qui devienne protagoniste de deux romans et personnage important dans deux nouvelles.

Bon nombre de personnages sont décrits comme des subjectivités ; ils sont, Sartre l'a bien vu, (cf. citation 1), des *je* potentiels proposés au lecteur comme des instances avec qui il peut s'identifier plus au moins. Plus rarement, les personnages sont des *ils* que frappe la satire (ainsi M^{me} Pian, de *la Pharisienne*, sauf vers la fin de ce roman). À ce propos notons que même si l'auteur prend ses distances par rapport au personnage, cela ne lui interdit nullement l'emploi du DIL. Il existe un DIL ironique qui introduit le lecteur dans

le for intérieur du personnage, mais pour ne produire à son égard que pitié, dégoût ou un sentiment de supériorité. Le DIL ne produit pas automatiquement une identification sans problème comme le semble suggérer Sartre et, dans son écriture, il sait parfaitement tirer profit de cette possibilité du DIL, ainsi dans *l'Enfance d'un chef*.

Je passerai maintenant en revue quelques traits du style de l'auteur de *la Fin de la Nuit* et de *Thérèse Desqueyroux* pour cerner l'approche du personnage. Il se pourrait fort bien d'ailleurs que ces observations ne valent que pour ces deux romans où Thérèse est la protagoniste. On trouvera des 'signes d'auteur', traditionnels, concernant surtout la mise en évidence de certains éléments du texte, ainsi que des 'signes du personnage', liés au DIL, notamment. On verra comment Mauriac cumule de façon originale des traits modernes et des traits traditionnels pour assurer la confrontation de la voix de l'auteur et celle du personnage et – peut-être – pour dominer cette dernière.

Nom propre

Dans un récit standard un personnage est introduit par son nom qui peut être repris par un pronom ; plus tard, après une rupture quelconque, p. ex. l'introduction d'un nom propre différent, le texte peut faire retour au nom propre.

Si le personnage est personnage-guide, il peut être désigné par son nom propre, tout en restant le sujet non réfléchi des pensées ou perceptions décrites. Dans le DIL par contre le sujet qui parle ou qui pense est normalement indiqué par le pronom à la troisième personne (et non pas par le nom propre). Ce pronom représente en quelque sorte une première personne, un *je*, comme l'avait bien vu Sartre. C'est Banfield qui a introduit cette distinction utile,³ et je peux la suivre avec quelques réserves non pertinentes pour mon propos actuel et que j'ai formulées dans (Olsen 2002c, p.72s).

Or, chose curieuse, dans des passages qui autrement seraient perçus comme des DIL de pensée, Mauriac fait souvent suivre, sans qu'il y ait eu rupture, le nom propre *Thérèse* au pronom *elle* (qui renvoie à un *Thérèse* antérieur) ; Mauriac adopte ainsi un ordre inverse à l'ordre habituel (non propre==>pronom).

Il est passablement compliqué de formuler des règles précises pour la pronominalisation des noms propres et pour leur reprise. Un DIL et même un personnage-guide permet de garder le pronom, même après l'emploi d'un nom propre différent du nom propre pronominalisé :

(8) Thérèse₁ murmura :

« Mais non ! mais non ! Viens m'aider à mettre le couvert. »

Elle₁ laissa Marie₁ dresser la table devant le feu, disposer les assiettes. Elle₂ demeurait immobile, dans le vestibule sombre, appuyée contre le mur. Marie₂ allait d'une pièce à l'autre, en chantonnant,

³ Banfield voudrait que le 'sujet' d'un DIL soit un pronom. « In represented speech and thought, any NP referring to the SELF must be a pronoun » (p.206). Cette règle souffre de nombreuses exceptions, mais dont la plupart se laissent expliquer comme dues à des circonstances particulières. Un nom ou un nom propre peut, toujours selon Banfield, référer à un sujet non-réfléchi.

et Thérèse₂ la suivait des yeux. (chap.2 ; p.87)

Dans cet exemple, où Thérèse est le personnage-guide, on peut expliquer le dernier *Thérèse* par le souci de désambiguïsation. Qui, de la mère ou de la fille, suit l'autre des yeux n'est pas donné, même avec probabilité, par le contexte. Un *elle* au lieu de *Thérèse* aurait donc été ambiguë. Mais le *elle*₂ reprend Thérèse, bien que le nom propre immédiatement précédent est *Marie*. Si par contre on modifie en « mais elle demeura immobile... », s'arrêtant devant le dernier *Marie*, *elle* référerait à *Marie*.

Mais il faut illustrer la particularité stylistique de Mauriac. L'extrait suivant se place après l'entretien entre Thérèse et Georges pendant lequel ce dernier lui a promis de ne pas quitter Marie « tant que je vivrai » (p.159) :

(9) Tout aurait pu se passer pour Thérèse, comme pour une autre femme. Elle aurait pu se retrouver à cette même heure, à cette même place après s'être levée avec précaution afin de ne pas l'éveiller, elle l'aurait entendu respirer par la porte entrouverte. Mais elle avait voulu le perdre ; elle l'avait perdu sans retour. Quand elle le reverrait tout à l'heure, à l'hôtel, il ne lui appartiendrait plus de recréer le mirage, elle ne serait plus jamais à ses yeux la femme dont il avait cru pendant quelques jours avoir besoin pour ne pas mourir. Il la connaissait maintenant, il connaissait la vraie Thérèse... Et d'avance elle imaginait son regard lorsqu'elle entrerait dans sa chambre d'hôtel... Ah ! du moins serait-ce un regard vivant ! Cela seul importait qu'il fût vivant ! Qu'avait-elle cru ? Qu'avait-elle osé croire ? Quelle folie ! Non, Thérèse n'y céderait plus. (*Fin*, Chap.8 ; III,p.163-64)

Le passage commence comme un récit normal, un proto-DIL, si on veut : Thérèse rêve d'un bonheur que lui aurait apporté une liaison avec Georges. Évoquée par son nom propre, elle a au moins une conscience implicite de sa situation. Mais c'est seulement avec le déictique *maintenant*, puis avec les points d'exclamation et d'interrogation qu'on a la certitude de se trouver dans un DIL vrai et propre : Thérèse se pose des questions.⁴ Mais ce n'est que pour retourner au nom propre. À suivre Banfield la conscience de Thérèse serait redevenue non réfléchie, mais à cette lecture pourrait s'opposer, à la fin de l'extrait, le *non* qui est un indice très probable du DIL. A moins d'attribuer ce *non* à l'auteur qui parlerait à l'unisson avec son personnage (on note l'absence de point d'exclamation à la fin de l'extrait). C'est à cette dernière hypothèse que je m'arrête. Le texte ne réduit pas, comme on devait s'y attendre par le passage au nom propre, le personnage à un statut de conscience non explicite, athétique, mais veut y ajouter la voix de l'auteur observateur. Mauriac utilise très souvent le nom propre dans des contextes où on assiste à une pensée explicite de ce personnage (v. aussi l'exemple 20).⁵ Cette technique ne témoigne-t-elle pas d'un auteur qui assiste en témoin aux agissements de son personnage ? Mauriac allie, de façon souvent très heureuse, les anciens procédés avec les nouveaux.

⁴ Rien d'étonnant, par contre, à l'emploi du nom propre dans : *la vraie Thérèse*. Thérèse peut très bien référer à elle-même en ces termes. En termes techniques : les noms propres existant dans le discours direct construit comme source d'un DIL passe facilement dans le DIL même, c'est là un des points où, à mon avis, la thèse de Banfield a besoin de précision (v. Olsen 2002c, p.72s.)

⁵ Il se pourrait que cet emploi soit particulièrement prononcé dans les deux romans qui mettent en scène Thérèse. D'autres romans écrits à la troisième personne ne m'ont pas fait cette impression.

Interpellation du personnage

Thérèse, je l'ai dit, occupe dans l'œuvre de Mauriac une place à part. Dans l'introduction à *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac lui confère une existence particulière :

(10) Thérèse, beaucoup diront que tu n'existes pas. Mais je sais que tu existes, moi qui, depuis des années, t'épie et souvent t'arrête au passage, te démasque.

Adolescent, je me souviens d'avoir aperçu, dans une salle étouffante d'assises, livrée aux avocats moins féroces que les dames empanachées, ta petite figure blanche et sans lèvres.

Plus tard, dans un salon de campagne, tu m'apparus sous les traits d'une jeune femme hagarde qu'irritaient les soins de ses vieilles parentes, d'un époux naïf : « mais qu'a-t-elle donc ? » disaient-ils. Pourtant nous la comblons de tout.

Depuis lors, que de fois ai-je admiré, sur ton front vaste et beau, ta main un peu trop grande ! Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vue tourner en rond, à pas de louve ; et de ton oeil méchant et triste, tu me dévisageais.

Beaucoup s'étonneront que j'aie pu imaginer une créature plus odieuse encore que tous mes autres héros. Saurai-je jamais rien dire des êtres ruisselants de vertu et qui ont le cœur sur la main ? Les « coeurs sur la main » n'ont pas d'histoire ; mais je connais celle des coeurs enfouis et tout mêlés à un corps de boue.

J'aurais voulu que la douleur, *Thérèse, te livre à *Dieu ; et j'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom de *Sainte *Locuste. Mais plusieurs qui pourtant croient à la chute et au rachat de nos âmes tourmentées, eussent crié au sacrilège. Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule. (*Thérèse Desqueyroux*, préface II, p.17)

Poser la question de l'existence d'un personnage de roman peut paraître un peu bizarre ; on peut pourtant retenir que, contrairement à d'autres personnages mauriaciens, même à ceux qui reviennent d'un roman à l'autre, Thérèse possède une existence particulière : elle s'impose comme une représentation mentale qui subsume plusieurs souvenirs.

Ce qui distingue Thérèse c'est qu'elle est à la fois un *je* et un *tu*. L'auteur s'adresse à elle, non seulement dans la préface à *Thérèse Desqueyroux*, mais également dans le texte même. Mauriac se trouve ici devant un personnage avec qui il dialogue, car Thérèse est un être intelligent. Plus que de se positionner dans Thérèse « comme un autre », Mauriac entame une espèce de dialogue avec son héroïne, s'avoisinant ainsi à l'attitude que Bachtine attribue à Dostoïevskij. J'y reviendrai.

Thérèse est une Sainte Locuste, oxymore composé d'une empoisonneuse, la Locuste mise en scène dans *Britannicus* et d'une sainte. Mauriac entre en dialogue avec Thérèse, non seulement dans l'introduction citée, mais également à un point fort du récit, au milieu du roman où Thérèse qui se rappelle son enfance et son mariage, tend à chasser le souvenir d'une brutalité de Bernard, son mari, qui enferme Anne, sa demi-sœur, pour l'empêcher de rejoindre Jean Azévédo qu'elle aime (d'un amour faiblement partagé) :

(11) Bernard éveillé par le bruit de leurs voix, les attendait en robe de chambre, dans le salon. Thérèse a tort de chasser le souvenir de la scène qui éclata entre le frère et la soeur. Cet homme, capable de prendre rudement les poignets d'une petite fille exténuée, de la traîner jusqu'à une chambre du deuxième, d'en verrouiller la porte, c'est ton mari, Thérèse : ce Bernard qui, d'ici deux heures, sera ton juge. L'esprit de famille l'inspire, le sauve de toute hésitation. Il sait toujours, en toute circonstance, ce qu'il convient de faire dans l'intérêt de la famille. Pleine d'angoisse, tu prépares un long plaidoyer ; mais seuls, les hommes sans principes peuvent céder à une raison

étrangère. Bernard se moque bien de tes arguments.... (*Thérèse Desqueyroux*, chap.VII ; II, p.65)

Ici l'auteur commence par commenter son personnage : « Thérèse a tort. ». Puis il s'adresse à Thérèse comme à une personne réelle pour l'avertir de l'inutilité de ses efforts pour convaincre son mari, qui en homme de principes, ne saurait céder à une raison étrangère. Ce procédé n'est certes pas nouveau ; les exemples d'auteurs apostrophiant leurs personnages sont fréquents (v. Bach 2001), mais Mauriac continue en adoptant la perspective temporelle de son personnage (« d'ici deux heures »). Ainsi il donne à un vieux procédé une fonction nouvelle, celle du guide spirituel qui essaie d'amener son héroïne vers la clarté. Thérèse prendra, en effet, mais plus tard, une pleine conscience du caractère de Bernard.

Je cite pour terminer ce point la conclusion de *la Fin de la nuit*

(12) Enfin! elle pouvait se repaître de ce qu'elle venait de découvrir : Georges avait souffert, il avait pleuré de la savoir mourante. Non! que cette joie s'éloigne d'elle! cette monstrueuse joie. Ces cœurs qui nous harcèlent encore aux portes de la mort comme si un arriéré de passion nous était dû, et qui nous accablent de tout leur poids, alors que déjà nous sommes à demi détruits... Il viendrait. Marie serait là. C'est à cette confrontation qu'il faut que Thérèse se prépare pour que rien n'apparaisse de sa douleur ni de son amour.(*Fin*, Chap.12 ; III,p.203)

Cette fin du chapitre 12, a rapporté l'ultime confrontation, puis réconciliation entre Thérèse et sa fille Marie. Le passage commence en DIL traditionnel : imparfait pour le temps de la fiction, plus-que-parfait pour le passé ; puis un présent du subjonctif, exprimant un souhait introduit un ambiguïté ; s'agit-il toujours d'un DIL (dans cet emploi, l'imparfait du subjonctif est rare ou inexistant.) ou s'agit-il d'une prière de l'auteur pour son personnage ? L'un n'exclut pas l'autre ! Mais la maxime (*ces cœurs...*) est plutôt à attribuer à l'auteur. Avec *il viendrait* on repasse plutôt au DIL, rendant la pensée de Thérèse, mais la voix de l'auteur parle à l'unisson avec elle. Enfin la mise en relief au présent : *c'est... qu'il faut...* atteste indubitablement que l'auteur mêle sa voix à celle de son personnage, mais on peut également entendre un « il faut que je me prépare ». Mauriac sait donc combiner la voix du personnage avec celle de l'auteur. Il est vrai qu'il s'agit de Thérèse, un des personnages les plus conscients de son œuvre.

Mauriac semble se conformer à une pratique que Bachtine trouve réalisée chez Dostoïevskij :

(13) Pour l'auteur, le héros n'est ni un « lui » ni un « moi », mais un « tu » à part entière, c'est à dire le « moi » équivalant d'autrui (le « tu es »). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. (1994, p.270 ; 1970, p.102).

Loin de considérer Thérèse comme « une chose », Mauriac la traite comme un sujet, pour autant que faire se peut dans une fiction. Ce trait distingue les deux romans qui ont pour protagoniste Thérèse ; dans la majeure partie des autres, on trouve derrière le *il*, le *je* camouflé si fréquent. Si Mauriac a souvent commencé d'écrire à la première personne, pour passer ensuite à la troisième (v. les commentaires de Petit in Mauriac : *Œuvres romanesques*), cela ne semble pas être le cas pour les deux romans qui nous occupent ; on

peut supposer que le *tu* est là dès le premier jet.

Temps verbaux

L'usage des temps verbaux de Mauriac est très varié. Je me suis arrêté au passage du prétérit (passé simple et imparfait) au présent. Ce trait doit être considéré en étroite correspondance avec le passage du pronom au nom propre. Si ce passage au présent se fait à partir d'un imparfait ou conditionnel figurant dans un DIL, on ne saurait affirmer par ce seul fait que la voix de l'auteur se fasse entendre : les énoncés gnomiques, par exemple, peuvent rester au présent, mais la possibilité d'une double voix est ouverte.

Dans les deux romans on passe assez souvent du prétérit au présent (rien qu'à parcourir les exemples cités, les numéros 11, 12, 16, 17, 20, 21 attestent ce fait). Une recherche de *Thérèse* suivi du verbe au présent, au passé composé ou au futur a donné pour *Thérèse Desqueyroux* : 76 occurrences et pour *la Fin de la nuit* 24. La différence s'explique, semble-t-il, par le fait qu'une bonne moitié de *Thérèse Desqueyroux* (du chapitre II au chapitre VIII) est constituée par Thérèse en train de se rappeler son existence jusqu'au procès, cela en vu de l'explication qu'elle espère avoir avec son mari. Le présent pourrait donc être lu comme le temps principal de la fiction, d'où Thérèse se rappellerait son passé (v. en ce sens Chochon).

Mais les choses sont moins simples : le roman n'est pas écrit au présent ; il commence au prétérit : « L'avocat ouvrit une porte », et le chapitre 1 se termine sur ce temps. Au chapitre 2 nous trouvons Thérèse dans un carrosse où commence le rappel du passé : « Cette odeur de cuir moisi des anciennes voitures, Thérèse l'aime... ». Au chapitre 9 le prétérit revient « Saint-Clair, enfin. A la descente du wagon, Thérèse ne fut pas reconnue. » On pourrait de façon un peu simpliste expliquer les deux passages, du prétérit au présent, puis du présent au prétérit par un 'oubli de ce qui précède', phénomène somme toute assez fréquent dans les textes littéraires, mais devant cette solution paresseuse j'entends presque Mauriac me crier : 'Trouve mieux, malheureux !'

À regarder le texte de plus près, on s'aperçoit que le passage au présent du verbe (puis le retour au prétérit) reste fréquent, non seulement pendant le retour en arrière de la première partie de *Thérèse Desqueyroux*, mais également dans la dernière partie de ce roman et dans *la Fin de la nuit*, et cela sans aucun saut temporel dans la fiction. La fréquence de ces passages du présent au prétérit et vice-versa impose le temps verbal à l'attention du lecteur. Comment les expliquer ?

On ne saurait recourir au 'présent historique' ; un temps d'actualisation, dit-on, et qui alterne dans les romans traditionnels avec le prétérit, puisque la plupart de ces présents ne sont pas narratifs. Je suis ici Svend Bach qui distingue entre présents narratifs et présents non narratifs. Une épreuve de substitution est facile : on peut dans la plupart des cas substituer le présent narratif par un passé simple.

Dans son analyse très détaillée du présent en contexte narratif (2001, 2004), Svend Bach note que le présent peut être utilisé dans une espèce de DIL. Cela suffit pour

expliquer certains cas (pour les exemples cités, les numéros 11 et peut-être 21, mais non pas les autres : 12, 16, 20) : Mauriac fait souvent suivre un imparfait ou un conditionnel (de DIL) par un présent.

Ici aussi, on a l'impression de pouvoir attribuer l'énoncé, soit à l'auteur, soit au protagoniste (il s'agit le plus souvent de Thérèse). Comment expliquer cette impression ?

Tout d'abord, fait trivial, mais souvent oublié, un changement de temps introduit une différence. Si ce qui précède est formulé en DIL (à l'imparfait), le présent éveille. À y réfléchir (ce qu'on ne fait pas toujours), on se demande : Qui parle (pense) ?

Puis, pour avancer, je pense qu'il suffit de conserver l'interprétation traditionnelle du présent (Skaarup, Bach). C'est un temps ancré dans le moment de l'énonciation, en termes narratologiques dans le temps du récit (contrairement au temps de la fiction) ; on entendrait donc la voix de l'auteur, mais d'autre part, l'ancrage dans le moment d'énonciation peut être plus ou moins marqué, selon les différents passages textuels ; il peut être évanouissant, comme dans un DIL, et un présent qui suit un DIL peut facilement marquer une pensée plus réfléchie du personnage.⁶

Qui plus est, on n'a pas toujours besoin de distinguer entre les deux voix. La perspective de l'auteur n'exclut pas automatiquement celle du personnage. Ce va-et-vient entre le prétérit et le présent serait ainsi particulièrement adapté à réaliser une figuration où l'auteur regarderait par dessus l'épaule de son personnage, connaissant l'avenir, mais sans moyen d'intervention (je sais combien cette dernière formule peut scandaliser ; l'auteur intervient, c'est le tarte-à-la-crème de quelques théories récentes ; sans doute, mais certains auteurs, et parmi les plus grands, se trouvent parfois devant l'impossibilité artistique de le faire). Dans les exemples 11 et 12 on a clairement l'impression d'entendre parler l'auteur, mais un auteur qui formule ce dont Thérèse commence à se rendre compte. Je ferai quelques commentaires quand je citerai les autres exemples pertinents.

Le discours indirect libre

Aucun doute que Mauriac se sert abondamment du DIL. Dans *la Fin de la nuit* Thérèse parcourt une période de réflexion intense. Par routine j'ai établi pour ce roman les statistiques de certains phénomènes linguistiques que j'avais déjà dressés pour d'autres romans (v. Olsen 2000, 2002c, 2003). Les résultats m'ont quelque peu surpris, d'autant plus que je retournais à l'œuvre de Mauriac après une relecture de l'essai de Sartre.

points d'interrogation et d'exclamation

⁶ Au fond c'est un peu ce qui se passe pour le 'prétérit épique' de Käte Hamburger. Cet auteur décrit bien comment on a vite fait d'oublier au début d'un roman l'ancrage historique éventuel : de cette façon les événements passés deviennent en quelque sorte présents pour le lecteur. Mais elle oublie un peu vite que la dimension du passé peut resurgir à tout moment, ainsi à chaque fois que le texte retourne à la grande histoire qui, elle, est du passé définitif. Il suffit de feuilleter *Guerre et Paix* de Tolstoï.

la Fin de la nuit arrive en tête quant à la fréquence des points d'interrogation et en très bonne place pour les points d'exclamation. À bien y réfléchir, il n'y a là rien de bien étonnant. Ce sont les pensées ou le discours indirect de Thérèse, la protagoniste, qui contiennent la plupart de ces signes de ponctuation ; elle se pose continuellement des questions sur sa vie, sur les actes qu'elle vient d'accomplir, sur la réaction des autres, sur son présent et sur son passé.

Si pourtant les points d'interrogation et les points d'exclamation figurent souvent dans le DIL, elles tiennent une place encore plus importante dans les questions (et exclamations) rhétoriques, et, comme l'a montré Vološinov (p.135/190), on peut passer par gradations d'un phénomène à l'autre :

(14) Il était bien obligé de la regarder en face pour lui parler. Que lut-il sur ce visage, qui lui fit peur ? (*Fin*, chap.9 ; III,p.199-200).

La haute fréquence s'explique donc par un effet de synergie. Mauriac cumule, au moins dans *la Fin de la nuit*, l'ancien et le nouveau : l'emploi des points d'interrogation et d'exclamation, dans le DIL, où ces phénomènes sont attribuables aux personnages et dans le discours rhétorique (plutôt attribuable à la voix de l'auteur). De plus, il ne s'agit pas d'une utilisation toute simple du DIL. Pour cerner quelques particularités du style de Mauriac, on peut étudier l'emploi de certains déictiques temporels et spatiaux.

déictiques temporels, points d'interrogation et d'exclamation

Dans mon petit corpus, *la Fin de la nuit* arrive très largement en tête pour l'emploi des déictiques temporels (*aujourd'hui, hier, demain, un de ces jours*) qui tous, sauf exception rares, se trouve dans le DIL. Même en se rappelant que le corpus ne comprend pas d'écrivains contemporains et qu'il est un peu arbitraire, ce pourcentage suffit pour assurer l'importance du DIL, ce qui, considéré isolément, n'a rien d'étonnant chez un auteur écrivant après Zola.

déictiques spatiaux

Les déictiques spatiaux réservent quelque surprise, surtout quand ils se combinent avec les déictiques temporels. Je parcourrai brièvement le présentatif *voici* ainsi qu'*ici*. Je ne prendrai en considération que les occurrences hors répliques, donc celles présentées par la voix auctoriale, ainsi que celles figurant en discours indirect libre et discours direct libre. De même j'exclurai des expressions à valeurs temporelle comme *d'ici peu* etc., qui se comportent comme les adverbes temporels. Les emplois variés peuvent servir à montrer la position de l'auteur par rapport à ses personnages.

voici

Cette expression se distingue d'*ici* d'abord par son utilisation. Si déjà *ici* est rare chez les

romanciers adeptes du DIL (Flaubert, Zola),⁷ *voici* y est à peu près absent, alors qu'on le trouve en abondance chez Hugo, Balzac et Murger, (avec des fonctions quelque peu différentes d'ailleurs). Ces écrivains se ressemblent en ce qu'ils opèrent avec un auteur très présent dans le texte, un auteur qui intervient pour disposer, annoncer, commenter etc. Ce que Marcel Vuillaume a appelé le récit secondaire est chez eux très visible. Cela pourrait laisser supposer que *voici* a toujours gardé de son étymologie : *vois ici* ! le rapport entre un locuteur et un allocutaire. En l'utilisant l'auteur signalerait donc au lecteur, implicitement, il est vrai, un endroit, un moment du récit. Les choses sont pourtant plus compliquées.

Mauriac se sert de cette expression. Une recherche dans Frantext a donné 5 occurrences pertinentes (dont une de *Thérèse Desqueyroux*),⁸ mais rien que dans *la Fin de la nuit*, qui ne fait pas partie du corpus de Frantext on en trouve 7 ; c'est beaucoup. Peut-être cette fréquence est-elle un indicateur de l'attitude particulière du romancier envers son personnage : il se pose en observateur, il « voit venir », tout comme le dieu omniscient, mais non pas tout-puissant, qui sait prévoir, mais qui ne détermine pas le sort des hommes.

(15) Que de fois, au cours de sa vie, s'était-elle efforcée de feindre l'indifférence pour faire croire à l'être aimé qu'elle ne pensait pas à lui ! Mais alors sa ruse ne lui avait servi de rien : son amour se trahissait dans l'effort même qu'elle faisait pour le cacher. Et aujourd'hui, voici que Thérèse ressemblait à un joueur qui, à chaque coup, eût décuplé sa mise. Elle s'interrompt alors au milieu d'une phrase (car sa bonne foi était entière). (*Fin*, chap.7 ; III,p.142)

Il n'est pas certain qu'*aujourd'hui* continue le DIL de la phrase précédente. Nous sommes en présence d'un autre exemple du pronom *elle* suivi du non propre Thérèse. En première analyse, *aujourd'hui* appartient plutôt au 'récit secondaire' = à l'endroit actuel du texte, (v. pour cette notion Vuillaume). Ce serait donc l'auteur qui montrerait du doigt la situation de Thérèse.

Mais on peut comparer avec : « et aujourd'hui, voici qu'elle ressemblait... », expression parfaitement possible – et plus triviale – qui n'aurait fait que prolonger le DIL. Or rien n'exclut que Thérèse et l'auteur voit la même chose, sauf que Thérèse ne voit que de manière non explicite, athétique. Et si l'auteur nous assure entre parenthèses de sa bonne foi, c'est qu'un « elle était de bonne foi » (= je (Thérèse) suis de bonne foi) aurait rendu cette bonne foi douteuse ; on aurait été en présence d'un cas de la dialectique de la communication, décrite par Kierkegaard, où les paroles exprimées nient leur contenu. Si quelqu'un va répétant : « je suis honnête », on commence à douter, ou du moins à penser que quelque chose ne tourne pas rond. Mais la version : « et aujourd'hui, voici qu'elle

⁷ 0 occurrences dans *Madame Bovary*, *Salammbô* et *l'Éducation sentimentale* ; 0 occurrences dans *l'Assommoir*, *Germinal*, *Le docteur Pascal*. Par contre de nombreuses occurrences chez Hugo : *Notre-Dame de Paris*.

⁸ Il s'agit des romans suivants : *Le Baiser au lépreux* 1922, *Génitrix*, *Thérèse Desqueyroux*, *Le Nœud de vipères*, *Le Mystère Frontenac*, Dans la statistique – assez arbitraire, il est vrai – ce roman arrive en troisième position (v. schémas).

ressemblait... » nous force à modifier la description de *voici que*. Cette expression peut fort bien s'intégrer dans un DIL.

L'exemple suivant est tiré du long retour en arrière où, dans *Thérèse Desqueyroux*, Thérèse se rappelle sa jeunesse, son mariage et son crime. *La voici* la ramène au présent : elle se trouve dans un train qui la ramène à son foyer ; elle y prépare l'explication qu'elle va donner à son mari. La question nous ramène au passé, un rappel maintenant focalisé sur le motif de la tentative d'assassiner son mari, motif encore mal formulé (mais que Thérèse saura tirer au clair dans *la Fin de la nuit*)

(16) Pourquoi les villages des Landes ne brûlent-ils jamais ? Elle trouvait injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes. En famille, on discutait indéfiniment sur les causes du sinistre : une cigarette jetée ? la malveillance ? Thérèse rêvait qu'une nuit elle se levait, sortait de la maison, gagnait la forêt la plus envahie de brandes, jetait sa cigarette, jusqu'à ce qu'une immense fumée ternît le ciel de l'aube... Mais elle chassait cette pensée, ayant l'amour des pins dans le sang ; ce n'était pas aux arbres qu'allait sa haine. La voici au moment de regarder en face l'acte qu'elle a commis. Quelle explication fournir à Bernard ? Rien à faire que de lui rappeler point par point comment la chose arriva. C'était ce jour du grand incendie de Mano. (*Thérèse Desqueyroux*, chap.8 ; II, p.70)

On entend ici de concert la voix de Thérèse et celle de l'auteur qui montre son personnage dans un moment crucial, dans une prise de conscience, après quoi le texte repasse à l'imparfait du DIL ordinaire. De même, le passage suivant souligne un moment décisif :

(17) Non, elle n'avait pas voulu lui (à Georges) faire du mal. Jamais elle n'avait eu la volonté de nuire. Elle disait qu'elle s'était débattue, qu'elle se débattrait jusqu'à son dernier souffle ; qu'autant de fois qu'il l'avait fallu, qu'autant de fois qu'il le faudrait, elle remonterait la pente jusqu'au nouveau point de rechute, comme si elle n'avait rien d'autre à faire au monde : s'arracher à un bas-fond et y reglisser, et se reprendre indéfiniment ; pendant des années, elle n'avait pas eu conscience que c'était là le rythme de son destin. Mais maintenant voici qu'elle est sortie de cette nuit. Elle voit clair. (*Fin*, chap.7 ; III, p.156)

On note le passage du DIL à l'imparfait au présent. Ici encore il est loisible d'interpréter la vision comme celle, réunie de l'auteur et de son personnage. Thérèse prend conscience du rythme de son destin : chute et remontée, et l'auteur souligne ce fait. Thérèse donne ici l'interprétation d'elle-même (que je conteste) dans ce qui précède et l'auteur y souscrit. Curieusement on lit aussi que Thérèse n'a jamais voulu faire du mal à Georges.⁹

⁹ On note d'ailleurs que *voici que* peut très bien introduire le passé simple :

Ce silence était son oeuvre et ne s'étendait pas plus loin que la lueur de la lampe, que les rayons chargés de livres... ainsi songeait Thérèse ; et voici que le chien aboya, puis gémit, et une voix connue, une voix exténuée, dans le vestibule, l'apaisait : Anne de la Trave ouvrit la porte ; elle arrivait de Saint-Clair à pied, (*Thérèse Desqueyroux*, chap.8 ; II, p.98)

Il est difficile de ne pas lire ce passé simple comme un compte rendu des pensées de Thérèse, comme un 'passé simple subjectif' (Olsen 2002). C'est Thérèse qui entend le chien et – scandale – c'est une conscience réfléchie, fait souligné par *voici*. Il y a ici une piste que je ne peux pas suivre ici. Disons seulement qu'aux Danois à qui la traduction de *nu* (maintenant) + prétérit par *alors* + passé simple peut sembler trop terne, on peut recommander *voici que* + passé simple.

ici

Ici, contrairement à *voici*, ne comporte pas un appel implicite à un destinataire (vois ici !, regarde !) ; il actualise dans une moindre mesure le rapport auteur-lecteur. Contrairement à d'autres langues, le français, du moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, semble l'utiliser assez peu dans le DIL. Par contre cet adverbe connaît depuis longtemps un autre emploi. *Ici* peut se rapporter à l'endroit du récit où en sont l'auteur et le lecteur.¹⁰ Cet emploi est très fréquent ; chez Stendhal les exemples fourmillent. Dans l'exemple suivant, c'est le jeune évêque d'Agde qui parle :

(18) Les saintes écritures nous enseignent en plus d'un endroit la manière d'en finir avec les tyrans. (ici il y eut plusieurs citations latines). Aujourd'hui, messieurs, ce n'est plus un homme qu'il faut immoler, c'est Paris (*Le Rouge et le Noir*, ch.23).

Un tel emploi donne une allure particulière au texte ; l'auteur se réfère à un texte, mentionné ou cité dans le sien.

Comme je l'ai dit, Mauriac se sert assez fréquemment d'*ici*. Les 7 occurrences de *la Fin de la nuit* place ce roman à une deuxième place dans mes statistiques. De plus, ce qui est à première vue, du moins, assez étonnant, Mauriac utilise *ici* dans le DIL bien plus que les romanciers connus pour avoir développé cette technique. On constate une fréquence minimale, voire l'absence d'*ici* (non temporel et situé dans le récit d'auteur, je le rappelle)¹¹ dans les romans de Flaubert et de Zola.¹² En commençant les recherches dans le groupe des polyphonistes scandinaves, je supposais que les déictiques de temps et de lieu se trouveraient en grand nombre dans le DIL. Cela s'est avéré pour les adverbes de temps, mais beaucoup moins pour les adverbes de lieu. Le français semble se distinguer, sur ce point, des langues scandinaves et, probablement, germaniques. Mais à surprise surprise et demi ! Pour en trouver, même dans le DIL, il fallait aller chez un romancier comme François Mauriac qui ne s'efface pas de son œuvre. Je donne quelques exemples :

(19) Ses yeux (de Thérèse) accoutumés à l'ombre reconnaissent, au tournant de la route, cette métairie où quelques maisons basses ressemblent à des bêtes couchées et endormies. Ici Anne, autrefois, avait peur d'un chien qui se jetait toujours dans les roues de sa bicyclette (*Thérèse Desqueyroux*, ch.9 ; II,p.120).

Dans cet exemple, *ici* se rapporte à l'endroit où se trouve Thérèse et on peut comprendre que « Ici Anne avait peur » est une pensée de Thérèse, ce que confirme *cette métairie* ; *cette* n'est pas anaphorique (le mot *métairie* qui précède, à environ une page de

¹⁰ Peut-on proposer une explication ? Un *maintenant* figurant dans un DIL se rapportera par défaut au temps du personnage-conscience et seulement de façon secondaire au temps où en est le récit. *Ici* par contre semble avoir comme valeur par défaut le renvoi au texte, ce qui n'est peut-être pas le cas dans d'autres langues. On pourrait s'imaginer une étude contrastive.

¹¹ Ne sont donc pas pris en considération des expressions comme : *d'ici trois jours*.

¹² À titre indicatif seulement : *L'Éducation sentimentale* contient trois exemples d'*ici* tous temporels (le type : d'ici deux jours) ; *L'Argent* de Zola un seul exemple de l'emploi local, mais c'est un exemple douteux qui semble modelé sur le moule : *ici-là*, dont on trouve des variantes fréquentes.

distance, est une autre métairie) ; l'emploi est exophorique ; l'objet auquel *cette* renvoie se trouve hors du texte, dans les pensées de Thérèse.

Un autre exemple montre que Mauriac peut combiner l'emploi du nom propre avec le déictique *ici*, qui indique bien une localité : l'appartement de Thérèse, et non pas « à cet endroit du récit ».

(20) Thérèse revint s'asseoir sur la chaise basse. Elle avait touché du doigt contre sa gorge les mailles du filet. Plus jamais elle ne respirerait librement. D'abord, ne pas sortir. Ici, elle est surveillée ; mais que ferait-on de plus ? Le domicile est inviolable. À moins qu'ils ne déposent une plainte... Sans doute n'y a-t-il pas matière. Les aveux qu'Anna a surpris, ils ne peuvent s'en servir directement contre Thérèse maintenant. Si elle sortait, elle tomberait dans les pièges tendus. On sait bien qu'elle est coupable, qu'elle mérite le baignoire; ce qu'il leur faut, c'est découvrir un motif légal... La police a plus d'un tour dans son sac contre ceux qu'elle a résolu de perdre. Ici, Thérèse est tenue à l'œil, mais ils ne feront rien, parce qu'ils croient qu'elle finira par sortir (*Fin*, ch.9 ; III,p.189).

Cet exemple commence comme un récit avec un verbe au passé simple ; on peut aussi parler de proto-DIL : Thérèse a une conscience implicite de revenir, puis il passe au DIL, avec un *elle* référant à la conscience de Thérèse, avec des déictiques de temps (*maintenant*) et de lieu (deux *ici*) et avec une syllepse : un accord avec un pluriel de contenu (*police... ils* : la police est une collectivité), plutôt incorrect dans un style livresque, mais probablement fréquent dans le langage familier et donc indice de DIL : dans son demi délire, Thérèse pense, avec une logique digne de Don Quichotte, à la police comme *ils* = ses persécuteurs.

Mauriac met à profit également l'emploi traditionnel d'*ici* : le renvoi au texte actuel, à l'endroit où se trouve le lecteur :

(21) Jusqu'à mes couches, en janvier, rien n'arriva... "

Ici, Thérèse hésite ; s'efforce de détourner sa pensée de ce qui se passa dans la maison d'Argelouse, le surlendemain du départ de Jean : « non, non, songe-t-elle, cela n'a rien à voir avec ce que je devrai tout à l'heure expliquer à Bernard ; je n'ai pas de temps à perdre sur des pistes qui ne mènent à rien. » Mais la pensée est rétive ; impossible de l'empêcher de courir où elle veut : Thérèse n'anéantira pas dans son souvenir ce soir d'octobre. (*Thérèse Desqueyroux*, chap.7 ; II,p.63)

Il ne s'agit pas, dans cet exemple d'un DIL. Thérèse ne se dit pas : « Ici j'hésite... » Il s'agit certes du passé de Thérèse, qu'elle se remémore, et l'auteur suit cette remémoration en tant que texte qui s'interrompt. Mais on ne saurait pas non plus se contenter d'un proto-DIL, rapportant une conscience non théique (comme c'eût été possible, si on omettait le *ici*). Cet adverbe manifeste la présence, le commentaire de l'auteur sur la remémoration. Un peu comme dans la psychanalyse (bien que Mauriac ne fût pas favorable à cette discipline), le romancier note l'hésitation de son héroïne, les failles de son discours intérieur devant un fait important : la violence que son mari utilisa contre sa propre sœur qui refusait (encore) de renoncer à l'amour qu'elle éprouvait pour un voisin et que Thérèse n'a pas secourue.

De même l'auteur peut accompagner son texte, désignant le calvaire de Thérèse malade : Marie, sa fille, lui tend une tasse (le calice) avec une potion, comme elle-même tendit une tasse empoisonnée à Bernard son mari. Thérèse monte son calvaire, atteint sa propre limite. C'est l'auteur qui commente, mais ce qui arrive ne dépasse pas la conscience

athétique de Thérèse.

(22) « Ce n'est pas moi qui vous fais peur ? »

Voilà le sommet. C'est ici que Thérèse s'arrête et souffle. Elle ne pourrait aller plus avant. Elle a atteint, non pas la limite de la douleur humaine mais la sienne propre, sa limite. Ici, elle paye son dû ; c'est la dernière obole qui lui est demandée, qu'elle ne refusera pas. Elle ne tremble plus et regarde Marie, lui prend la tasse des mains, la vide d'un trait, les yeux toujours fixés sur ce visage indistinct. Marie lui reprend la tasse comme elle-même en débarrassait Bernard, il y a quinze ans, et va la rincer dans le cabinet de toilette comme elle faisait aussi. (*Fin*, chap.12 ; III,201)

Que conclure ? Mauriac va, dans un sens, plus loin que les écrivains connus par leur utilisation du DIL.

Mauriac utilise également de façon plus traditionnelle, *ici* comme renvoi à ce qui se passe actuellement dans le texte. Seulement il profite de cet emploi pour suivre de près Thérèse, sa créature. L'emploi de cet adverbe pointe donc dans deux directions différentes : d'une part dans son emploi local, il marque fortement le DIL, et partant l'actualisation de la conscience du personnage ; mais à d'autres endroits le même adverbe signale une forte présence auctoriale. Mauriac met à profit deux techniques, deux points de vue pour pouvoir en même temps faire vivre son personnage et l'observer.

La Liberté de Thérèse ?

Reprenons maintenant dans une perspective générale la question de la liberté de Thérèse et de sa spontanéité.

Je rappelle d'abord que la liberté que Sartre trouve chez Mauriac n'est pas tout à fait celle qu'il conceptualisera plus tard, celle du pour-soi en face de l'en-soi : il a recours plutôt à l'opposition cartésienne entre la conscience et la matière (res cogitans vs res extensa) : une part de Thérèse serait tout entière « enserrée dans la Nature », elle est comme « un caillou ou une bûche », mais elle est en même temps libre, elle a la « Liberté de dire non – ou tout au moins de ne pas dire oui » (p.38-39). À l'appui de cette affirmation Sartre peut citer la préface à la première édition : « Il leur est demandé seulement de ne pas se résigner à la nuit ». Par cette formule, Mauriac semble accepter la vue que Thérèse s'est formée d'elle-même. Mais nous ne trouvons pas cette formule reprise dans le roman même et Mauriac n'a pas repris cette préface dans ses *Oeuvres complètes* : elle était de circonstance, explique-t-il, destinée à ses lecteurs catholiques. (v. remarque de J. Petit, Mauriac I, p.1012).

Thérèse, la protagoniste, pourrait peut-être accepter la caractéristique de Sartre comme une vérité partielle. Oui, Thérèse considère son être véritable comme fixée, comme une chose, si on veut, mais certainement pas comme « un caillou ou une bûche ».

Sartre le sait fort bien ; il parle de prédestination, thème fondamental qui sous-tend l'œuvre de Mauriac et que souvent ce dernier aborde explicitement, ainsi dans le roman qui suit *la Fin de la nuit : les Anges noirs*, où la prédestination est omniprésente (mais contestée).

Or, il est vrai que l'être, la 'nature' de Thérèse est décrite comme fixée, interchangeable,

mais cette nature est évidemment la nature pécheresse, et c'est Thérèse elle-même qui pense son être : elle sent qu'elle retombe toujours sur la même chose, elle est écœurée d'elle-même. En première approche on peut donc bien dire que sa liberté est intermittente, et il n'est pas étonnant que Mauriac nous présente des 'rechutes' continues. Il se peut même que Mauriac partage cette vue, mais il ne va pas jusqu'à l'imposer de l'extérieur comme la vérité définitive sur son personnage.

Sartre reproche à Mauriac de ne pas reconnaître la liberté de ses personnages. Ce reproche est fort douteux. Mais la conception que Mauriac se fait de la liberté est toute autre que celle de Sartre. C'est non pas une liberté devant un avenir ouvert, mais une libération de quelque chose, du péché, du mal, d'un passé ; on trouve une version laïque de cette conception dans la psychanalyse, qui, elle, donnerait une solution pélagienne, ou du moins moliniste, du problème du mal : dans la cure psychanalytique, la liberté de l'homme serait en mesure de collaborer activement au salut. Mauriac, de tendance janséniste, laisse peu de liberté au pécheur, mais lui accorde du moins la liberté de ne pas se résigner au mal.

Sartre se demande si la liberté de Mauriac ne serait pas plutôt d'ordre dramatique : « des balancements de Thérèse entre des élans de sa nature et les reprises de sa volonté font penser aux stances de Rotrou » (p.39). Sartre ne voit pas, ou ne désire pas voir qu'il y a une évolution de Thérèse, évolution liée à la réinterprétation qu'elle fait de son passé.

Sartre veut que l'omniscience du romancier nie la liberté du personnage. Aurait-il dit également que l'omniscience de Dieu nie la liberté humaine ? On peut à ce propos ouvrir une parenthèse. L'omniscience de Dieu ne nierait nullement la liberté humaine, comme l'a déjà montré Lorenzo Valla. Dieu peut prévoir ce que fera l'homme libre, mais sans vouloir ou pouvoir intervenir. Comme type du dieu omniscient, mais non pas tout-puissant, Valla cite Apollon, qu'il oppose à un Jupiter, omniscient et tout-puissant à la fois. Valla s'imagine Tarquin le superbe, encore innocent, reprochant à Apollon de lui prédire ses crimes futurs sans les empêcher, à quoi le dieu répond qu'il n'y peut rien : il prévoit, il ne dispose pas. Pour la détermination de son sort, il renvoie Tarquin à Jupiter. Ce sont par contre la toute-puissance et la bonté absolue de Dieu qui se laissent difficilement concilier, d'où l'antinomie qui hante le sempiternel problème de la théodicée.

De même le romancier peut prévoir ce que feront ses personnages, ce qui leur arrivera, sans pour autant en faire des pantins. Il est vrai que la liberté d'un personnage de fiction est difficile à concevoir ; une certaine esthétique – celle de Sartre, par exemple – peut donner l'impression de personnages libres, voilà tout. Mais peut-être les personnages – certains personnages – de Sartre sont-ils trop libres par rapport à 'leur nature' (ce que Sartre comprendra sous la catégorie de l'en-soi).

Avec Thérèse par contre, c'est ma thèse, Mauriac a créé un personnage qui se libère d'un conditionnement accablant. Et Dieu, ou le romancier, peuvent assister à une telle libération. J'ai essayé de montrer dans la partie technique comment Mauriac, cumulant dans une constellation assez originale les signes de la perspective d'auteur avec ceux du

personnage, peut suivre et commenter son personnage sans lui ôter sa liberté.

Chez Sartre par contre, on a l'impression que dans un premier temps le passé n'a pas assez de poids, puis qu'il en acquiert trop, ainsi dans *les Séquestrés d'Altona* où Frantz ne saurait accepter le passé tel qu'il est. Sartre a dû faire retour, du moins implicitement, sur sa conception de la liberté. Le sujet (le pour-soi) est libre d'interpréter l'en-soi (caractère, passé, circonstances etc.), le prisonnier est libre dans ses chaînes, il peut les accepter ou ne pas les accepter, il lui est demandé seulement (Sartre lui demande) de ne pas se résigner, mais des concepts comme 'le pratico-inerte' ou des termes suggestifs comme 'l'engrenage' rongeront la liberté de tous côtés. Les derniers protagonistes de Sartre commencent libres pour finir dans les chaînes ; la Thérèse de Mauriac se rend compte de son conditionnement pour finir par entrevoir, voire réaliser une libération.

Mauriac et Thérèse

Si je trouve que Sartre a fait fausse route dans sa lecture de *la Fin de la nuit*, cela ne veut pas dire qu'on est tenu à partager l'interprétation que Mauriac suggère de son personnage. On peut à la fois admirer Mauriac romancier et n'être pas d'accord avec lui. C'est peut-être là sa grandeur comme romancier ; tout en ne cachant nullement son appartenance, il est un romancier beaucoup moins idéologique que son adversaire : ses romans permettent assez souvent de contester les positions idéologiques de leur auteur ; contester, ou mieux nuancer.

Il a écrit deux romans fascinants sur un problème qui s'impose dès qu'on a passé la première jeunesse : la difficulté de changer sa vie ou, plus modestement, de la modifier quelque peu. Cette expérience n'est pas réservée au chrétien pécheur, et c'est une des raisons pour lesquelles le roman de Mauriac peut intéresser également le lecteur qui ne croit pas à la prédestination. Presque tout le monde sait pourtant combien il est difficile de changer une habitude, cela devient évident si une dépendance physiologique s'y ajoute (toxicomanies de toutes sortes), mais nos habitudes, nos comportements envers le prochain tendent également à devenir nos maîtres. Tout un chacun peut donc éprouver combien il est difficile de changer, de se réformer. Qualifions donc une habitude de péché et nous avoisinons la prédestination.

Il reste à préciser la liberté selon Mauriac, mais dès maintenant on aura compris que la technique romanesque proposée par Sartre, qui veut que le romancier crée des personnages libres pour ménager la liberté du lecteur, n'est pas le bon instrument optique pour analyser l'expérience qui importe à Mauriac.

Affirmer à l'emporte-pièce que la liberté de Thérèse est purement négative ne rend pas justice à l'œuvre de Mauriac. N'y a-t-il pas une évolution de Thérèse, surtout dans *la Fin de la nuit* ? Est-il vrai que Thérèse se contente de dire non au mal ? C'est ce que nombre de critiques répètent d'après la préface à la première édition, contestable on l'a vu, et d'après certaines formules qu'on a vite fait d'attribuer à l'auteur bien que, *stricto sensu* seul le personnage (Thérèse surtout) les assume. On ne saurait pourtant nier que son auteur

est proche de ses vues. Dans *Toute l'édition*, le 16 février 1935 Mauriac insiste encore sur la faculté qu'à Thérèse de dire *non*.¹³ C'est notamment le cas de la 'vraie nature' de Thérèse. Mauriac est sans doute d'accord avec sa protagoniste ; le texte supporte une lecture 'religieuse' ; c'est celle qu'adoptent la plupart des interprètes, et j'y reviendrai brièvement (v. la citation 27), mais c'est peut-être un des mérites de Mauriac romancier de ne pas imposer ses vues dans le texte de son roman.

Mais n'y a-t-il dans la nature de Thérèse que du mal et, si mal il y a, est-il contre nature ou le péché est-il une exagération d'une tendance naturelle ?

Thérèse éprouve souvent de la jalousie tout aussi bien qu'un sentiment de triomphe quand elle l'emporte ou semble l'emporter. Elle ressemble ici à beaucoup de protagonistes mauriaciens. Les romans de Mauriac fourniraient un matériau excellent pour une analyse du désir triangulaire, notion élaborée par René Girard, mais ce n'est pas là leur originalité.

Puis Thérèse tombe amoureuse. Où est le mal ? Évidemment les choses se compliquent puisqu'elle aime le garçon dont est éprise sa fille. Mais en même temps, Thérèse voit, avec une lucidité à laquelle je viendrai tout de suite, qu'au fond sa fille ne saurait comprendre Georges. C'est un couple mal assorti. Thérèse aurait donc deux raisons pour s'opposer à cette union : sa sollicitude maternelle pour sa fille et son égoïsme d'amoureuse. On a vite fait de citer *Phèdre*,¹⁴ mais cette référence introduirait la prédestination (dont l'héroïne de Racine est une illustre représentante), et rendrait partant la lecture purement humaine moins évidente. Or dans cette lecture humaine Thérèse subit un grave conflit moral et s'en tire de façon tout à fait acceptable.

Enfin dans la scène où elle arrive à faire mal à Georges en lui rappelant un souvenir d'enfance, un abandon d'un petit camarade (chap.7), elle ne se retient pas avant la 'mauvaise action' ; elle l'accomplit, puis fait marche arrière à la vue de la souffrance qu'elle a causée. Le mal abstrait s'efface devant une situation humaine particulière où Thérèse se laisse gouverner par sa spontanéité. Thérèse est très intelligente, très intuitive. Elle perce à jour tous les faux-fuyants. Son mal est le mal de la connaissance : *eritis sicut deus scientes bonum et malum*, comme disait le vieux serpent. En faisant (et non *en voulant*) le mal, elle fait le bien, elle a une mission, celle d'éveiller, d'empêcher les autres de s'arrêter. Dans l'extrait suivant, c'est Georges qui pense :

¹³ V. III, p.1013, cité par Brunel p.57. L'expression « la puissance de destruction » par contre qu'on trouve dans le texte même du roman (*Fin*, chap.1 ; III,83), n'est pas directement attribuable à Thérèse, comme le veut Brunel (p.57). Elle est introduite par : « Durant ses insomnies, Thérèse errait en pensée... » ; c'est donc Thérèse qui pense.

¹⁴ À propos *Phèdre* ; Mauriac a compris la radicalité du conflit que vit cette grande héroïne de Racine. Il peut donc voir que, humainement, *Phèdre* n'est pas coupable : puisqu'on croit que Thésée, son mari, est mort, elle peut aimer le fils de celui-ci auquel elle n'est liée par aucun lien du sang. Seulement son mal vient de plus loin. C'est l'amour, le sexe qui est problématique, aussi bien dans l'ultime tragédie de Racine que dans l'œuvre du romancier.

(23) Que lui dirait-il (Georges) ? Qu'elle pouvait s'endormir sans inquiétude à son sujet ; qu'elle ne lui avait fait aucun mal, qu'elle n'avait fait de mal à personne ; que c'était sa mission d'entrer profondément dans les cœurs à demi morts, pour les bouleverser ; qu'elle mordait à même, jusqu'au tuf d'un être, et qu'alors il était assuré de donner son fruit... Ah ! que lui importait Marie ou une autre femme, Saint-Clair ou Paris, les chantiers et les scieries paternelles ou l'école de Droit ? C'était de cette source que Thérèse avait fait sourdre en lui, qu'il devait partir... Oui, de cette douleur, de cet élan toujours rompu vers une passion infinie. Il ne serait plus jamais content de lui-même, plus jamais satisfait... (*Fin*, chap.13 ; III,p.209)

La clairvoyance, sa fonction de catalyseuse est une vertu de Thérèse,¹⁵ vertu que souvent elle interprète comme un mal, puisque cette clairvoyance fait souvent mal aux autres comme à elle-même : lucide, elle juge avec une sévérité qui semble parfois exagérée ses propres actes.

N'oublions pas non plus que, en ce qui concerne sa tentative d'empoisonnement, Thérèse sait s'accorder « les circonstances atténuantes » (chap.4 ; III,124). Elle a compris sa situation, celle décrite dans *Thérèse Desqueyroux* : jeune fille inexpérimentée qui a servi à combiner les fortunes de deux familles, mari sans compréhension ni aspirations spirituelles, isolement social etc.

La Spontanéité

Mais Thérèse possède une autre vertu qui est passée plus inaperçue : on peut multiplier les exemples de sa spontanéité et, dans ces cas, on se demande où est la tentation du mal évitée : ainsi Thérèse est tout simplement émue, après la lecture d'une lettre de Marie (chap. 6) ; je saute d'autres exemples, pour en venir au principal, le renoncement en faveur de Marie, sa fille. Thérèse n'a peut-être pas l'instinct maternel ;¹⁶ Si cela est vrai, tant mieux ! Sa décision pourrait donc être une pure spontanéité, Mais cette la spontanéité est momentanée, la citation 7 montre déjà la rechute ; mais qu'elle rechute ? Thérèse (et Mauriac !) a l'habitude de l'examen de conscience. Elle craint de vouloir tuer ce bonheur de Marie qu'elle vient d'assurer. C'est qu'entre le renoncement (chapitre 3) et les scrupules se place l'entrevue décisive avec Georges, durant laquelle Thérèse a compris que Georges ne pourra pas vraiment aimer Marie. Elle se demande s'il faut ouvrir les yeux à Marie, si c'est là « la volonté mauvaise et glacée ».

Les choses se compliquent par une seconde entrevue avec Georges, par le désir de celui-ci de se dégager de ses obligations envers Marie et par l'entente qui naît entre Thérèse et Georges, entente accompagnée d'un rêve d'amour. Il y a là, tout au plus, un conflit entre au moins trois éléments : le rêve d'amour naïf de Marie, la compréhension de

¹⁵ On n'aura pas manqué de noter combien la 'clarté', au propre et au figuré, est récurrente dans *la Fin de la Nuit* : *clair, éclairer, éclaircissement, clairvoyance, etc.*

¹⁶ C'est ce que prétendent certains critiques. V. pourtant : « Sa fille, son enfant lui écrivait cette lettre! pleine de tendresse ; elle rêvait d'une vie commune à trois ; »(*Fin* ; III,p.140 ; v. aussi p.111). Le texte de Mauriac est plus riche qu'on ne le croit.

l'incompatibilité des humeurs entre Marie et Georges, et les aspirations de Thérèse qui a finalement trouvé un être avec qui elle s'entend, mais au prix de devenir la rivale de sa fille.

Reprenons la figure de Thérèse. Je commence par quelques questions bêtes : certes, assassiner son mari, pauvre bougre, c'est y aller un peu fort, mais Thérèse expliquera plus tard, dans *la Fin de la nuit*, sa motivation : dans ce dernier roman elle trouve bien d'autres actes pour nourrir son sentiment de culpabilité, mais elle va presque jusqu'à s'acquitter pour la tentative d'assassinat. Elle a vite fait de comprendre que son crime a été induit par les circonstances : la jeune fille prise au piège de la famille, sans échappatoire, ce qui ne l'amène pourtant pas à s'innocenter.

La prédestination au mal de nombreux personnages mauriaciens peut parfaitement s'expliquer par une 'socioanalyse' que Thérèse, une des plus intelligentes parmi eux, sait effectuer en partie : elle est parfaitement consciente de son conditionnement social et du fait qu'elle l'a internalisé. On peut donc facilement concevoir la volonté mauvaise des personnages comme un effet de toute leur rage bue et tue. Par dessus le marché ces personnages se conçoivent souvent comme des prédestinés – et leur auteur semble souscrire à ce jugement, quitte à questionner la prédestination en sauvant *in articulo mortis* ses plus grands criminels. On se demande parfois comment ces personnages ont pu garder un noyau de pureté ; ne se sont-ils pas abrutis, moins d'ailleurs par leurs grands crimes que par leur petites manigances journalières ? Tel est le cas de Gradère des *Anges noirs*. Mauriac a dû se rendre compte du problème, puisqu'il attribue à Gradère quelques bonnes actions, pour rendre son salut final moins improbable, comme le note dans ses commentaires Jacques Petit.

Posons de nouveau la question : est-il vrai que Thérèse se contente de refuser le mal comme le dit Mauriac dans sa préface et comme le répètent les commentateurs ? Souvent elle fait montre de spontanéité : elle regrette d'avoir blessé Georges en lui faisant se souvenir d'un incident de son enfance où il a déçu la confiance d'un ami plus faible que lui, et le regret est immédiat, il n'est pas médiatisé par une volonté à faire du mal. Mauriac nous la montre spontanément heureuse quand sa fille Marie, arrive à l'improviste :

(24) Son crime, qui a précédé tous les autres, fut sans doute de se lier à un homme, d'enfanter, de se soumettre à la loi commune, alors qu'elle était née hors la loi.

Non ! ce n'était pas encore cela ! Si elle n'eût pas été une mère, pourquoi cette joie lorsque Marie avait franchi son seuil, hier soir ? Une revanche contre la famille ? Peut-être... Mais alors pourquoi ce sentiment d'horreur devant la souffrance de cette enfant ? Pourquoi ce désir de réparer ? elle aurait donné sa vie... Mais ce serait trop simple s'il n'y avait qu'à donner sa vie... Personne n'a besoin de notre vie ; on n'achète rien avec son sang. Ou alors il aurait fallu se tuer assez tôt... et encore ! l'ombre de Thérèse se serait tout de même étendue sur ce pauvre destin de Marie. Qui exige cette affreuse communion ? « Morte, je ne t'empoisonnerais pas moins... Que te donner ? l'argent... » (*Fin*, chap.9 ; III,p.111)

Son examen de conscience, tout en révélant un éventuel désir de vengeance, n'arrive pas à nier ce sentiment instinctif, et elle arrive même à mettre en doute son destin hors du

commun, la prédestination. Elle vole spontanément au secours de sa fille, qui craint perdre Georges dont elle est amoureuse. Thérèse offre d'abandonner la quasi-totalité de sa fortune à Marie pour que la famille de Georges accepte le mariage des jeunes. Sa spontanéité est bien réelle :

(25) Thérèse avait lancé ce dernier trait d'un ton presque joyeux, tellement cette offre d'abandonner tout ce qui lui appartenait en propre lui causait déjà d'allègement. (*Fin*, chap.3 ; III, p.112)

J'ouvre ici une petite parenthèse pour signaler le lien étroit qui existe entre la technique et la signification d'un texte. Le passage précédent aurait difficilement pu être rendu en DIL ; si on thématise une spontanéité, il risque de disparaître ; si on prend conscience de sa propre bonté, elle devient délectation, donc un mal. Or le DIL thématise : si un personnage pense en DIL, il en a conscience. La narration, par contre, peut rapporter comme en l'occurrence, un comportement dont le personnage a une conscience non réfléchie (ou athétique, comme dirait Sartre). La libération dont se souvient Thérèse (citation 7) est donc bien réelle. Dans cette même citation Thérèse enchaîne deux comportements : elle a confessé son crime à sa fille pour l'éloigner d'elle ; elle ne s'est pas résignée au mal. Mais en même temps elle se rappelle sa promptitude à aider sa fille, d'une bonté active, dont on ne saurait jouir au présent, mais qu'on peut se rappeler en tant que passée. Il n'y a donc pas une éventuelle bonne nature à opposer à une mauvaise. Dans *la Pharisienne* Mauriac a exposé sans complaisance la chrétienne vertueuse qui se complaît à ses propres mérites. Appeler la spontanéité une nature serait s'exprimer improprement. Brunel touche au même problème en signalant que pour Thérèse, l'enfer c'est le *moi* et non pas *les autres* (p.61).

Thérèse a une ou deux natures, la mauvaise, si amplement débattue, et encore une autre qu'elle reconnaît à peine. Mondoux, l'ami de Georges, en blessant Thérèse, arrive à l'entraîner sur le terrain scabreux de la vanité, à discuter si Georges l'a aimé :

(26) « ... Et dire que vous avez peut-être cru qu'il vous aimait ! »

Elle aurait dû hausser les épaules, s'en aller. Mais elle qui avait cru ne plus tenir à rien, ce rire lui était insupportable, et cette moquerie. Elle ne put étouffer un cri : « Si j'avais voulu ! »

« Bien sûr, si vous aviez voulu ! »

Pourquoi restait-elle, pourquoi s'obstinait-elle ? Thérèse ne reconnaissait pas sa propre voix. Cette voix lamentable, était-ce la sienne ? Il lui semblait qu'une autre femme balbutiait :

« Lui-même m'a juré qu'il m'aimait ». (*Fin*, chap.8 ; III,p.170)

Thérèse connaît donc également une nature faible ; elle participe à l'univers des nombreux jaloux mauriaciens. L'univers de la spontanéité par contre n'est pas constitué de 'natures'.

Le dernier chapitre, la mort de Thérèse – que Mauriac, à son grand regret, n'a pas pu terminer par une confession, nous donne le difficile dépouillement de son moi, de son égoïsme.

On peut, certes, adopter la lecture religieuse proposée : Thérèse arrive à se libérer de son délire de persécution en acceptant de vider la tasse (le calice) que lui tend sa fille Marie, en mettant un pied sur l'autre, comme pour une crucifixion :

(27) Thérèse renverse sa tête dans les oreillers. Il n'y a plus qu'à attendre ce moment où elle pourra dire à Quelqu'un : « Voici votre créature épuisée par cette lutte interminable contre elle-même, selon ce que vous avez voulu. » (*Fin*, chap.8 ; III,p.201)

Mais sur le plan humain elle arrive également à lâcher prise, dépouillement d'autant plus difficile que sa fille est jalouse du rapport particulier que Thérèse a noué avec Georges, et qu'elle-même est reprise par des velléités de possession, de domination. D'ailleurs les deux lectures s'excluent-elles ? Le roman conclut donc également sur cette dure ouverture au prochain. Une confession aurait peut-être tout gâté.

Quant à la spontanéité, Sartre était bien placé pour la comprendre : dans *Les Cahiers pour une morale*, de publication posthume, mais rédigés en 1947, qui auraient dû constituer la morale promise à la fin de *l'Être et le Néant*, il fait une description magnifique de cette même spontanéité, la main tendue vers l'inconnu qui veut monter dans le bus. Il y a dans ces cahiers ce qu'il faut pour analyser toute une partie de Thérèse. Cette spontanéité, analysée également par le théologien philosophe danois K. E. Løgstrup, offre une échappatoire momentanée au moi décrit par Mauriac dans les deux romans. Mais Sartre et, de façon beaucoup moins tranchée, Mauriac délaissent cette spontanéité, l'un pour l'engagement politique, pour un long compagnonnage avec les communistes, l'autre pour se débattre avec la prédestination. Jamais depuis *Thérèse Desqueyroux* et *la Fin de la nuit* Mauriac n'a créé un personnage comme Thérèse.

Michel Olsen (Université de Roskilde – Danemark)

Bibliographie

- Bach, Svend (2001) : « Usi del Presente nei testi narrativi ». *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Lund 16-18 agosto 2001, éd.Verner Egerland e Eva Wiberg), pp. 239-250.
- (2004) « Il Presente narrativo in alternanza coi Passati ». *Atti del VII Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Helsinki 3-6 giugno 2004, éd Enrico Garavelli e Elina Suomela-Härmä), pp. 341-353.
- (2003) : *Tidsskrift for Sprogforskning*, 1 novembre 2003, éd. Volkmar Engerer, pp. 119-137.
- Bakhtine, Mikhaïl M. (1994) : *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*. Kiev, comprenant les deux versions de ce livre (1929 et 1963)
- (1970) : *La Poétique de Dostoïevski*. Traduction française de (1963) : Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris.
- Brunel, Pierre, (2000) : « La Fin de la nuit : le personnage romanesque selon Mauriac et selon Sartre ». *François Mauriac et d'autres : mélanges en l'honneur de Keith John Goshop*. Actes du Colloque de la Société Internationale des Études Mauriaciennes tenu

- à l'Université Macquarie du 15 au 18 avril 1998, ed. by Bernard Swift, Roda Kanawati and Angus Martin ([Sydney... : Macquarie University & Société Internationale des Études Mauriaciennes, 2000), pp.50-75.
- Casseville, Caroline (2006) *Mauriac et Sartre : le roman et la liberté*. L'Esprit du Temps, Le Bouscat.
- Chochon, Bernard (1985) : « Mauriac et l'exploration du temps intérieur : *Thérèse Desqueyroux* et *Le Nœud de vipères* ». in Touzot 1985.
- Monfrier, Jacques (1985) : « La Présence de François Mauriac dans l'univers romanesque de *Galigai* ». in Touzot 1985.
- Flaubert, Gustave (1973) : *Correspondance* I. Éd. Jean Bruneau. Éd. de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- Garin, Eugenio (éd.) (1977[1952]) : *Prosatori latini del quattrocento V. Lorenzo Valla, Leon battista Alberti, Pio II*. Einaudi. Torino.
- Lips, Marguerite (1926) : *Le Style indirect libre*, Payot, Paris.
- Mauriac, François (1978-85) : *œuvres romanesques et hhéâtrales complètes* I-IV. Éd. Jean Petit, Éditions de la Pléiade. Galimard, Paris.
- Maupassant, Guy de (1962) : *Une Vie* Le livre de poche, Paris.
- Olsen, Michel : on peut consulter les références marquées par l'astérisque (*) sur la page : <http://akira.ruc.dk/~Michel/>
- *- 1999 : « Polyphonie et monologue intérieur ». *Tribune*, Skriftserie for romansk institutt, universitetet i Bergen, éd. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp. 49-79.
 - *- (2000) : (avec Henning Nølke) : « POLYFONIE : théorie et terminologie ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister II*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.45-171.
 - *- (2001) : « Monophonie ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister III*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.87-106.
 - *- (2002a) : « Dækning - Forsøg til en oversigt ». *Åndelige Rum. Geistige Räume. Festschrift til Wolf Wucherpennig*. Éd Karin Bang & Uwe Geist. Roskilde, pp.207-228.
 - *-(2002b) : « Le passé simple subjectif ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister IV*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.101-123.
 - *-(2002c) : « Polyphonie – linguistique et littéraire ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VI*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.1-174.
 - *-(2003a) : « La métaphysique des points d'exclamation ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.33-61.
 - *-(2004a) : « Style et connecteurs : Balzac, Voltaire Proust ». *Les polyphonistes scandinaves/ De skandinaviske polyfonister VIII*, ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp.1-64.
- Pouillon, Jean (1946) : *Temps et roman*. Gallimard, Paris 1946.
- Sartre, Jean-Paul: "M. François Mauriac et la liberté". *Situation* I, Gallimard, Paris 1939.
- Mauriac, François (1978-85) : *Œuvres romanesques et théâtrales complètes* I-IV, La

- Pléiade, Gallimard, Paris. v
- Montférier, Jacques (1985) : « La présence de François Mauriac dans l'univers romanesque de *Galigai* ». In Touzot 1985. pp.204-209.
- Proust, Marcel (1954) : *A la recherche du temps perdu*. I-III. Éd. Clarac, Pierre & Ferré, André. Gallimard, Paris.
- Skaarup, Povl (2001) : « Les valeurs temporelles des temps verbaux du français moderne et ancien ». *Revue Romane* 36. pp. 207-234.
- Touzot, Jean (éd.) : *François Mauriac*. Cahiers de l'Herne. Paris, (2000) 1985.
- Valla, Lorenzo (1977) : « De libero Arbitrio ». *Prosatori latini del Quattrocento V. Lorenzo Valla. Leon Battista Alberti, Pio II*. Einaudi, Torino.
- Vološinov, B. N. (1970) : *Marxizm i filosofija jazyka*, Leningrad 1930 (1929). Traduction, v. Bakhtine (Vološinov). Traduction française : Bakhtine, Mikhaïl (N. V. Vološinov) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Les éditions de Minuit, Paris.
- Vuillaume, Marcel (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Minuit, Paris.

Quelques statistiques

Dans tous les schémas, j'ai supprimé les répliques, tant bien que mal. Les résultats sont donc plus ou moins approximatifs, selon que les répliques sont plus ou moins bien isolables dans le texte.

Un premier schéma donne les occurrences de *nous* chez quelques écrivains. On trouve dans ce schéma une coupure assez nette, marquée par une ligne grasse.

x = nous sans répliques

titre	mots	occurrences	proportion
<i>Zola L'Assommoir</i>	138.086	0	0
<i>Germinal 1885</i>	134.448	0	0
<i>La Curée 1871</i>	90.479	0	0
<i>Salammbô 1862</i>	90.380	0	
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	20	2
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	2	2
<i>Docteur Pascal 1893</i>	122.403	3	2
<i>Gautier Fracas 1863</i>	170.174	11	6
<i>Madame Bovary 1857¹</i>	91.646	6	7
<i>Un Cœur simple 1877</i>	10.883	1	9
<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	6	30
<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	15	39
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	35	47
<i>Mauriac Destins 1928</i>	25.352	18	71
<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387	106	76
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	8	80
<i>Fin de la Nuit 1935</i>	33.387	27	81
<i>Hugo 1793</i>	82.286	79	96
<i>Splendeurs et misères 1839-47</i>	104.154	110	106
<i>Thérèse Desqueyroux 1927</i>	23.804	26	109
<i>3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	125	120
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	162	130
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	225	199
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	658	521
Total			1.733
Moyenne			72

¹ Problématique : En tout, *Madame Bovary* contient quinze occurrences de nous dont trois dans l'introduction (« Nous étions à l'étude [...] »), neuf dans la citation de textes écrits (lettres, discours) non éliminés et trois pertinents.

Un deuxième schéma donne, pour le corpus *Romans de Mauriac* dans FRANTEXT (v. note 8) auquel j'ai ajouté *la Fin de la nuit* (que j'ai digitalisé) le nombre d'occurrences de *voici que* ou *voici qu'*, (colonne 3) puis celles de *comprit que/comprit qu* (colonne 5). Dans les colonnes en grisé je donne la proportion des occurrences calculée sur le nombre de pages dans l'édition de la pléiade (v. bibliographie).

titre	voici qu			comprit qu	
	pages	occ.	prop.	occ.	prop.
<i>Baiser au lepreux</i> 1922	136	1	0,01	0	0,00
<i>Genitrix</i> 1923	164	9	0,05	4	0,02
<i>Th. Desqueyroux</i> 1927	85	3	0,04	0	0,00
<i>Nœud de vipères</i> 1932	154	2	0,01	0	0,00
<i>Mystère Frontenac</i> 1933	132	4	0,03	3	0,02
<i>Fin de la Nuit</i> 1935	138	6	0,04	6	0,0

x = voici sans répliques

titre	mots	occurrences	proportion
<i>Salammô</i> 1862	90.380	0	0
<i>Madame Bovary</i> 1857	91.646	0	0
<i>Éducation sentimentale</i> 1869	116.439	0	0
<i>L'Assommoir</i> 1877	138.086	0	0
<i>La Curée</i> 1871	90.479	0	0
<i>A Rebours</i> 1884	63.339	0	0
<i>Docteur Pascal</i> 1893	94.155	0	0
<i>Germinal</i> 1885	134.448	0	0
<i>P. de Clèves</i> 1678	44.645	0	0
<i>Rabelais Gargantua</i> 1534	30.025	0	0
<i>Cœur simple</i> 1877	10.883	0	0
<i>3 Mousquetaires</i> 1844	103.832	1	1
<i>Bouvard et Pécuchet</i> 1881	74.241	1	1
<i>Gautier Fracasse</i> 1863	170.174	1	1
<i>Germinie Lacerteux</i> 1865	55.731	1	2
<i>Champfleury: Bourgeois</i> 1854	48.191	1	2
<i>Une Vie</i> 1883	61.607	2	3
<i>Chartreuse</i> 1839	124.332	4	3

titre	mots	occurrences	proportion
<i>Duranty : H. Gérard 1860</i>	38.903	1	3
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	5	4
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	8	6
<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	3	8
<i>Colomba 1840</i>	23.143	2	9
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	11	12
<i>Envers de l'hist 1842 1848</i>	40.203	5	12
<i>Hist. des Treize 1833-34</i>	90.400	13	14
<i>Candide 1759</i>	13.532	2	15
<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	3	15
<i>Cabinet des antiques 1838</i>	37.765	6	16
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	21	19
<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387	28	20
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	2	20
<i>Fin de la vie (1935)</i>	33.387	7	21
<i>Thérèse Desqueyroux (1927)</i>	23.804	6	25
<i>Cousine Bette 1847</i>	74.998	19	25
<i>Splendeurs ÷ Vautrin 1843</i>	78.422	22	28
<i>Splendeurs/misères 1839 1847</i>	104.154	30	29
<i>Dernière inc. de Vautrin 1847</i>	25.733	8	31
<i>Murger : Scènes 1848</i>	49.163	20	41
Moyenne			386
Total			9

Suivent deux schémas qui donnent la proportion des points d'exclamation et des points d'interrogation (dernière colonne à droite), calculée sur le nombre de mots. Le corpus est un peu arbitraire. À noter que *la Fin de la nuit* arrive en tête pour la fréquence des points d'interrogation.

x = ! sans répliques

Titre	mots	occurrences	proportion
<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	45	26
<i>3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	38	37
<i>Kafka Prozess 1925</i>	44.354	18	41
<i>P. de Clèves 1678</i>	59.376	28	47
<i>Salambô 1862</i>	90.380	60	66
<i>Candide 1759</i>	13.532	9	67
<i>Une Vie 1883</i>	61.607	47	76
<i>La Curée 1871</i>	90.479	71	78
<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	17	85
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	9	90
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	131	104
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	176	155
<i>Germinal 1885</i>	134.448	220	164
<i>Docteur Pascal 1893</i>	94.155	195	207
<i>Un Cœur simple 1877</i>	10.883	23	211
<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	84	220
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	255	229
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	277	238
<i>Envers de l'hist cont</i>	40.203	105	261
<i>Madame Bovary 1857</i>	91.646	255	278
<i>Thérèse Desqueyroux 1927</i>	23.804	71	298
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	236	318
<i>Splendeurs et misères 1839-47</i>	104.154	389	373
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	474	381
<i>Fin de la nuit 1935</i>	33.387	155	464
<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387	666	478
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	445	481
<i>l'Assommoir 1877</i>	138.086	797	577
Total			6.050
Moyenne			216

x = ? sans répliques

Titre	mots	occurrences	proportion
<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174	30	18
<i>La Curée 1871</i>	90.479	22	24
<i>Mousquetaires 1844</i>	103.832	41	39
<i>Salammbô 1862</i>	90.380	43	48
<i>Cœur simple 1877</i>	10.883	6	55
<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	32	72
<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	101	89
<i>l'Assommoir 1877</i>	138.086	143	104
<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	11	110
<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	150	129
<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	119	129
<i>Madame Bovary 1857</i>	91.646	119	130
<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	169	134
<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	54	141
<i>Une Vie 1883</i>	61.607	101	164
<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	227	183
<i>Germinal 1885</i>	134.448	248	184
<i>Kafka Prozess 1925</i>	44.354	83	187
<i>Splendeurs et misères 1839-47</i>	104.154	199	191
<i>Docteur Pascal 1893</i>	94.155	181	192
<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	39	195
<i>Envers de l'hist cont</i>	40.203	79	197
<i>L'Argent 1891</i>	111.276	229	206
<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	185	249
<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387	383	275
<i>Fin de la nuit 1935</i>	33.387	150	449
<i>Thérèse Desqueyroux 1927</i>	23.804	108	454
Total			4.348
Moyenne			161

x = nom propre

	titre	mots	occurrences	proportion
1.	<i>Gautier (Fracasse+Sigognac)</i>	170.174	260	153
2.	<i>Docteur Pascal</i>	94.155	272	289
3.	<i>Père Goriot Rastignac</i>	38.212	119	311
4.	<i>Germinal (Etienne)</i>	134.448	424	315
5.	<i>A Rebours</i>	63.339	206	325
6.	<i>La Curée (Maxime)</i>	90.479	301	333
7.	<i>Colonel Chabert</i>	10.008	34	340
8.	<i>Madame Bovary (Emma)</i>	91.646	314	343
9.	<i>Bloy : Désespéré</i>	92.522	325	351
10.	<i>Père Goriot (Goriot)</i>	38.212	151	395
11.	<i>La Curée (Renée)</i>	90.479	362	400
12.	<i>L'Assommoir (Gervaise)</i>	138.086	652	472
13.	<i>(Princesse de Clèves)</i>	44.645	230	515
14.	<i>Destins 1928 (Bob+Robert,133+4)</i>	25.352	133	525
15.	<i>L'Argent</i>	111.276	596	536
16.	<i>Germinie Lacerteux</i>	55.731	330	592
17.	<i>Cœur simple (Félicité)</i>	10.883	66	606
18.	<i>Une Vie (Jeanne)</i>	61.607	435	706
19.	<i>Champfleury: Bourgeois (Louise)</i>	48.191	373	774
20.	<i>Chartreuse (Fabrice)</i>	124.332	1059	852
21.	<i>Éducation sentimentale (Frédéric)</i>	116.439	1010	867
22.	<i>Duranty (Henriette) Gérard</i>	38.903	353	907
23.	<i>Rouge et Noir (Julien)</i>	139.387	1639	1.176
24.	<i>Fin de la vie (Th.)</i>	33.387	421	1.261
25.	<i>Thérèse Desqueyroux (Th.)</i>	23.804	317	1.332
	Total			14.676
	Moyenne			53

x = nous sans répliques

	<i>titre</i>	mots	occurrences	proportion
1.	<i>Zola L'Assommoir</i>	138.086	0	0
2.	<i>Germinal 1885</i>	134.448	0	0
3.	<i>La Curée 1871</i>	90.479	0	0
4.	<i>Salammbô 1862</i>	90.380	0	0
5.	<i>L'Argent 1891</i>	111.276	2	2
6.	<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	2	2
7.	<i>Docteur Pascal 1893</i>	122.403	3	2
8.	<i>Gautier Fracas 1863</i>	170.174	11	6
9.	<i>Madame Bovary 18571</i>	91.646	6	7
10.	<i>Un Cœur simple 1877</i>	10.883	1	9
11.	<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040	6	30
12.	<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	15	39
13.	<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	35	47
14.	<i>Mauriac Destins 1928</i>	25.352	18	71
15.	<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387	106	76
16.	<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	8	80
17.	<i>Fin de la Nuit 1935</i>	33.387	27	81
18.	<i>Hugo 1793</i>	82.286	79	96
19.	<i>Splendeurs et miseres 1839-47</i>	104.154	110	106
20.	<i>Thérèse Desqueyroux 1927</i>	23.804	26	109
21.	<i>3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	125	120
22.	<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	162	130
23.	<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	225	199
24.	<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330	658	521
	Total			1.733
	Moyenne			72

$x = \underline{\text{ici}} + \text{ici}$, sans répliques

	titre	mots	occurrences	proportion
1.	<i>Salammbô 1862</i>	90.380	0	0
2.	<i>Champfleury: Bourgeois 1854</i>	48.191		0
3.	<i>Splendurs/miseres 1839 1847</i>	104.154		0
4.	<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	0	0
5.	<i>L'Assommoir 1877</i>	138.086	0	0
6.	<i>Temps retrouvé 1913</i>	126.330		0
7.	<i>Docteur Pascal 1893</i>	94.155	0	0
8.	<i>Cœur simple 1877</i>	10.883	0	0
9.	<i>La Curée 1871</i>	90.479	0	0
10.	<i>Dernière inc. de Vautrin 1847</i>	25.733		0
11.	<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	0	0
12.	<i>Rablais Gargantua 1534</i>	30.025		0
13.	<i>Duranty : H. Gérard</i>	68.449	0	0
14.	<i>Candide 1759</i>	13.532	2	0
15.	<i>Rouge et Noir 1830</i>	139.387		0
16.	<i>Colomba 1840</i>	23.143	0	0
17.	<i>Splendeurs ÷ Vautrin 1843</i>	78.422		0
18.	<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.040		0
19.	<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008		0
20.	<i>Germinal 1885</i>	134.448	2	1
21.	<i>Bouvard et Pécuchet 1881</i>	74.241	1	1
22.	<i>Gautier Fracasce 1863</i>	170.174	2	1
23.	<i>L'Argent 1891</i>	111.276	23	2
24.	<i>Une Vie 1883</i>	61.607	24	3
25.	<i>Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	2	4
26.	<i>Madame Bovary 1857</i>	91.646	4	4
27.	<i>Murger : Scenes 1848</i>	49.163	2	4
28.	<i>Chartreuse 1839</i>	124.332	5	4
29.	<i>3 Mousquetaires 1844</i>	103.832	7	7
30.	<i>A Rebours 1884</i>	63.339	65	9
31.	<i>Bloy : Désespéré 1886</i>	92.522	86	9
32.	<i>Envers de l'hist 1842 1848</i>	40.203	4	10
33.	<i>Père Goriot 1834</i>	38.212	4	10
34.	<i>Cousine Bette 1847</i>	74.998	8	11

	titre	mots	occurrences	proportion
35.	<i>Hist. des Treize 1833-34</i>	90.400	14	15
36.	<i>Cabinet des antiques 1838</i>	37.765	6	16
37.	<i>Fin de la vie</i>	33.387	7	21
38.	<i>Thérèse Desqueyroux</i>	23.804	5	21
39.	<i>Mauriac Destins 1928</i>	25.352	7	28
40.	<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	45	40
	Total			221
	Moyenne			6

x = voici sans répliques

	titre	mots	occurrences	proportion
1.	<i>Docteur Pascal</i> 1893	94.155	0	0
2.	<i>Germinal</i> 1885	134.448	0	0
3.	<i>A Rebours</i> 1884	63.339	0	0
4.	<i>Cœur simple</i> 1877	10.883	0	0
5.	<i>P. de Clèves</i> 1678	44.645	0	0
6.	<i>Rabelais Gargantua</i> 1534	30.025	0	0
7.	<i>Salammbô</i> 1862	90.380	0	0
8.	<i>Madame Bovary</i> 1857	91.646	0	0
9.	<i>Éducation sentimentale</i> 1869	116.439	0	0
10.	<i>La Curée</i> 1871	90.479	0	0
11.	<i>L'Assommoir</i> 1877	138.086	07	0
12.	<i>Gautier Fracasse</i> 1863	170.174	1	1
13.	<i>Bouvard et Pécuchet</i> 1881	74.241	1	1
14.	<i>3 Mousquetaires</i> 1844	103.832	1	1
15.	<i>Champfleury: Bourgeois</i> 1854	48.191	18	2
16.	<i>Germinie Lacerteux</i> 1865	55.731	1	2
17.	<i>Duranty : H. Gérard</i> 1860	68.449	1	1
18.	<i>Une Vie</i> 1883	61.607	29	3
19.	<i>Chartreuse</i> 1839	124.332	4	3
20.	<i>L'Argent</i> 1891	111.276	510	4
21.	<i>Temps retrouvé</i> 1913	126.330	8	6
22.	<i>Père Goriot</i> 1834	38.212	3	8
23.	<i>Colomba</i> 1840	23.143	2	9
24.	<i>Envers de l'hist</i> 1842 1848	40.203	5	12
25.	<i>Bloy : Désespéré</i> 1886	92.522	11	12
26.	<i>Hist. des Treize</i> 1833-34	90.400	13	14
27.	<i>Candide</i> 1759	13.532	2	15
28.	<i>Fille aux yeux d'or</i> 1833	20.040	3	15
29.	<i>Cabinet des antiques</i> 1838	37.765	6	16
30.	<i>Notre Dame de Paris</i> 1831	113.249	21	19
31.	<i>Colonel Chabert</i> 1832	10.008	2	20
32.	<i>Rouge et Noir</i> 1830	139.387	28	20
33.	<i>Fin de la vie</i> (1935)	33.387	7	21
34.	<i>Mauriac Destins</i> 1928	25.352	6	24
35.	<i>Cousine Bette</i> 1847	74.998	19	25

	titre	mots	occurrences	proportion
36.	<i>Thérèse Desqueyroux (1927)</i>	23.804	6	25
37.	<i>Splendeurs ÷ Vautrin 1843</i>	78.422	22	28
38.	<i>Splendurs/miseres 1839 1847</i>	104.154	30	29
39.	<i>Dernière inc. de Vautrin 1847</i>	25.733	8	31
40.	<i>Murger : Scenes 1848</i>	49.163	20	41
	Total			408
	Moyenne			10

x = aujourd'hui/demain/hier/un de ces jours sans répliques

	titre	mots	occurrences	proportion
1.	<i>Candide 1757</i>	13.532	0	0,0000
2.	<i>Gautier Fracasse 1863</i>	170.174		0,0000
3.	<i>Colonel Chabert 1832</i>	10.008	0	0,0000
4.	<i>Fille aux yeux d'or 1833</i>	20.037	0	0,0000
5.	<i>P. de Clèves 1678</i>	44.645	0	0,0000
6.	<i>Notre Dame de Paris 1831</i>	113.249	1	0,0088
7.	<i>Quatrevingt-treize 187311</i>	82.273	1	0,0122
8.	<i>Salammbô 1862</i>	90.380	2	0,0221
9.	<i>Chartreuse 183912</i>	124.332	3	0,0241
10.	<i>La Curée 1871</i>	90.479	3	0,0332
11.	<i>Rouge et Noir 183013</i>	139.387	5	0,0359
12.	<i>Germinie Lacerteux 1865</i>	55.731	2	0,0359
13.	<i>Colomba 184014</i>	23.143	1	0,0432
14.	<i>Temps retrouvé 191315</i>	126.330	6	0,0475
15.	<i>Bouvard et Pécuchet 188116</i>	74.241	4	0,0539
16.	<i>Une Vie 1883</i>	61.607	4	0,0649
17.	<i>L'Assommoir 1877</i>	138.086	9	0,0652
18.	<i>Germinal 1885</i>	166.641	1117	0,0660
19.	<i>Madame Bovary 1857</i>	91.646	7	0,0764
20.	<i>Éducation sentimentale 1869</i>	116.439	9	0,0773
21.	<i>Cœur simple 1877</i>	10.883	1	0,0919
22.	<i>Trois Mousquet 184418</i>	82.543	9	0,1090
23.	<i>A Rebours 1884</i>	63.219	7	0,1107
24.	<i>Dominique 186319</i>	58.178	7	0,1203
25.	<i>Docteur Pascal 1893</i>	94.155	19	0,2018
26.	<i>L'Argent 189120</i>	111.276	25	0,2247
27.	<i>Thérèse Desqueyroux (1927)</i>	23.804	7	0,2941
28.	<i>Mauriac Destins 1928</i>	25.352	13	0,5128
29.	<i>Fin de la vie</i>	33.387	24	0,7188
	Total			3,0507
	Moyenne			0,10