



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Le livre comme monument, l'écriture comme mouvement. Réflexions sur les limites textuelles dans les œuvres complètes de François Mauriac

Frédéric Gai

Université de Caen, France
fredgai@hotmail.fr

Résumé

A partir de deux ensembles textuels extraits de l'œuvre de François Mauriac, cet article tente de montrer en quoi les débuts et les fins sont problématisés et dépassent largement une exposition et un règlement des codes narratifs. Chacun de ces deux ensembles se structure à l'aide d'une écriture fondée sur un principe de circularité qui efface, par le jeu des répétitions, les marqueurs temporels du début et de la fin pour les mener vers une multiplication des identités et une exploration spatiale de l'univers des personnages par souci de conquête de sens. Dans cette démarche itérative des limites des textes, les phénomènes digressifs jouent un rôle prépondérant et affleurant au commentaire pour mettre en scène et en jeu une réflexion poïétique. Pour souligner ce processus d'écriture, cet article se focalisera ensuite sur les œuvres complètes entendues comme forme poétique analysable et non comme résultat d'une démarche collectionneuse de textes épars.

Mots-clés : François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, Le Baiser au lépreux, œuvres complètes, poïétique

Book as monument, writing as movement. Thoughts on textual limits in François Mauriac's complete works

Abstract

From two sets of texts extracted from the work of Francois Mauriac, this article tries to show how beginnings and endings are problematized and outbalancing an exhibition and a regulation of narrative codes. Each of these sets use a script based on the circularity principle. This process erases, by a repetition game, time markers of the beginning and the end to lead them to a multiplication of identities and a space exploration of the universe of characters for sense's conquest. In this iterative process of texts limits, digressive phenomena occupies a major role. It comes close with the comment that features in-game poietic thinking. To show this type of writing, this article shows how complete works are poetic form and not the result of a collecting process of scattered texts.

Keywords: François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, Le Baiser au lépreux, complete works, poietic

Malgré leurs atours de notions techniques, le souci commun que nous leur assignons dans la circonscription et la définition des commencements et des fins d'œuvres littéraires, l'incipit et l'excipit portent en leur sein des problématiques ayant trait à la modernité, à la rhétorique classique, à la poétique, mais aussi à la *continuité* et à son rôle essentiel, comme le supposait Barthes dès 1962, dans la compréhension du Livre et dans la constitution d'un discours sur l'Auteur (Barthes, 1980). Evoquer d'emblée des concepts aussi théoriques que le Livre, la Critique ou l'Auteur montre en quoi l'incipit et l'excipit (dans leur dimension poétique), le début et la fin (dans leur acception rhétorique), l'ouverture et la fermeture (dans leur visée linguistique et sémiotique) posent en des termes fondamentaux le problème de l'écrit (placé sous le regard du lecteur) et de l'écriture (c'est-à-dire le mouvement artistique entre les mains de l'écrivain) : du *poiên*. Poétique, rhétorique, linguistique, sémiotique : autant de sciences critiques auxquelles il faudrait ajouter, par souci d'exactitude, la génétique, la poïétique, voire une philosophie des arts et du langage¹. Voici donc un vaste projet où chaque pratique pourrait se perdre dans une cacophonie théorique, risque partiellement réglé par l'excellent ouvrage d'Andrea Del Lungo (Del Lungo, 2003a) dans lequel l'arborescence des pratiques reste un point d'appui pour contraindre et expliquer des fonctionnalités textuelles au service de visées scripturales. L'ambition d'une étude sur l'incipit et sur l'excipit ne peut donc se limiter à une analyse des premiers et derniers mots, phrases ou paragraphes d'une œuvre. Ces marqueurs textuels recèlent en eux les signaux de passage entre le texte et le hors-texte, entre la page et le monde. Ils sont autant de plaques tournantes où est mis en jeu l'objet que la critique moderne s'est assignée depuis plus de deux siècles : la littérature.

Ce n'est pas un hasard si nous percevons l'entrée en lecture comme une rupture violente, comme un choc qui nous couperait de la réalité : à la suite de la démocratisation de la lecture qui en a, au fil des siècles, gommé tout aspect solennel, le texte est devenu seul capable de nous donner, dès son commencement, l'œuvre *complètement*². Ce que nous en faisons est alors une quête de cette origine que nous n'avons touchée qu'à l'effleurement du premier mot, du premier signe même, qu'au survol de la page blanche, qu'au désir né de cette certitude d'une nouvelle confrontation à venir, le soir venu et avant l'appel de Morphée. C'est à l'approche des seuils du texte que ce *désir* est en nous de la manière la plus vive : lorsqu'il devient jouissance ou déception. Les démarches qui suivent sont alors une tentative de compréhension de cette force pleine que nous ne cessons de perdre et de multiplier à la fois.

Nous serions tenté de croire que l'envers logique de ce sentiment lectural et esthétique est une lutte scripturale et poïétique : qu'elle est de l'ordre d'une

nécessité. Les différents seuils³ du roman (et plus largement du récit), que ce soit l'incipit, l'excipit, ou tous les *lieux stratégiques* du texte, sont en effet autant de signes essentiels qui marquent l'activité dynamique d'un auteur. Par leur rôle surdéterminé, ils possèdent un pouvoir d'attraction d'une singulière puissance : attirer l'œil et l'attention du lecteur, donner les codes du genre et le contrat de fonctionnement du récit, construire et entretenir le mystère du drame qui se joue page après page.

Au-delà d'une problématique poétique sur quelques exordes et dénouements dans l'œuvre de François Mauriac, nous nous permettrons donc de jouer avec les autres notions données en titre du colloque que sont l'intratexte et l'extratexte pour tenter de rendre compte d'un système mobile d'ensembles textuels, articulés entre eux au fur et à mesure, chevillés justement à ces seuils qui sont autant d'éléments structurants aussi bien pour l'ouvrage que pour l'ensemble, mais surtout de signes du *travail* de l'œuvre. Car parler du début et de la fin d'œuvres complètes d'un auteur n'en revient pas à parler du premier texte et du dernier publié : ce serait ici suivre une carrière sur un fil *chronologique*, et non plus considérer les œuvres complètes comme prisme et *espace* intellectuel.

1. Principe de circularité dans deux ensembles romanesques mauriaciens

L'œuvre de Mauriac est constellée de textes qui se répondent, se suivent et se transforment. Au cœur de ce réseau complexe, des ensembles semblent constituer des microstructures plus simples à aborder pour l'analyste, mais dans lesquels les débuts et les fins sont eux aussi fluctuants et sans cesse repoussés par l'auteur. Nous avons choisi d'en étudier deux dans cet article : le premier concerne l'histoire de Thérèse Desqueyroux réunie par les spécialistes sous l'archi-structure quasi-indéfinissable de « cycle », indéfinissable justement à cause d'un « brouillage » des frontières instaurée par Mauriac lui-même : quel cadre donner à cet ensemble quand d'autres publications viennent s'immiscer dans la classification admise constituée de *Thérèse Desqueyroux* (1927), des deux nouvelles que sont *Thérèse chez le docteur* et *Thérèse à l'hôtel* (1933) et de *La Fin de la nuit* (1936) ? Des textes satellites viennent en effet augmenter la masse textuelle, en même temps qu'ils enfoncent de nouvelles portes problématiques, tant d'un point de vue narratif, que thématique ou génétique : *Conscience, instinct divin*, premier jet du premier roman publié quelques semaines après ; « Orages », poème où la thématique de la femme est explorée avec beaucoup d'insistance et où les traits de l'héroïne sont visibles ; « L'affaire Canaby », article de journal dans lequel Mauriac relate son expérience aux assises de Bordeaux lors du procès d'une « empoisonneuse » ; *Ce qui était perdu* (1930), récit centré sur Alain Forcas, mais qui croise au neuvième

chapitre une Thérèse errante dans Paris. Le second ensemble est celui constitué du *Baiser au lépreux* et du *Dernier chapitre du Baiser au lépreux*, « morceau » textuel détaché publié dix ans plus tard qui, au delà de l'exposition d'une nouvelle fin (ce qui, d'ailleurs, s'avère être une fausse piste), opère un déplacement du sujet dans un texte qui, situé dans un autre tome lors de la réunion des Œuvres complètes en 1950⁴, semble attiré à la fois par un souci de *totalisation*, une *autonomie fragmentaire* et une *digression paradigmatique*⁵.

1.1. Thérèse Desqueyroux et le problème du cycle : les seuils comme figuration de la crise

1.1.1. Les réflexions textuelles : commentaire, répétition, circularité

Dès les premiers instants de la lecture de *Thérèse Desqueyroux*, il apparaît que le seuil premier est problématique : avant même l'incipit textuel à proprement parler et le lancement des codes de la diégèse, l'incipit du texte publié⁶ est occupé par une citation⁷ de Charles Baudelaire extraite de « Madame Bistouri » (Mauriac, 1979 : 15), mention qui, en dehors de son caractère poétique, contemplatif et illustratif, donne quelques éléments sur le personnage et sur l'argument narratif dans une visée inter et extratextuelle. Dans une même logique, le prologue est constitué d'une adresse de l'auteur à son personnage où viennent se mêler genèse de l'écriture⁸, évocation du début de l'histoire du personnage dans le hors-texte du roman⁹ et annonce de la fin du récit¹⁰. En ce sens, il apparaît comme une sorte de concentré romanesque, sa position ambiguë vis-à-vis du texte permettant d'opérer un brouillage des frontières entre fiction et commentaire de la fiction, entre discours et métadiscours, entre écriture de l'histoire et histoire de l'écriture. Considéré comme une zone mixte entre paratexte et texte et placé comme le « lieu de rencontre d'une parole et d'un événement » (Léonard, 1996 : 57), il s'élabore comme un débordement dans l'ordre du commentaire, ajoutant une fin conclusive au dénouement déceptif du roman.

Au fur et à mesure des publications, le cadre (Lotman, 1973 ; Larroux, 1994) sera sans cesse repoussé : le cadre physique (le livre) est éclaté au profit d'une série parfois indistincte et partiellement reconstruite dans les œuvres complètes ; le cadre diégétique est rompu au bénéfice d'une exploration psychologique du personnage faite de flashbacks ; le cadre énonciatif et narratif est, quant à lui, bousculé par l'insertion du « je » de la confession choisi dans la seconde nouvelle. À côté de cette fragmentation de l'histoire, le récit centré sur Thérèse gagne en circularité¹¹ : si la fin de *Thérèse Desqueyroux* est l'antithèse de son début (d'un côté l'amertume d'un retour à Argelouse, de l'autre le bonheur d'arriver à Paris),

la fin du second roman opère un retour au domaine familial. En somme, deux dynamiques sont à l'ouvrage : la continuité linéaire du temps diégétique, d'une part, marquée notamment par une adéquation entre le dénouement de l'histoire, la fin d'un calvaire et la mort proche du personnage ; une répétition circulaire, d'autre part, qui agit comme mise en scène de l'Eternel Recommencement, phénomène lui-même visible par les boucles créées dans le texte¹².

1.1.2. La digression comme réengagement de l'écriture : la réapparition de Thérèse au neuvième chapitre de *Ce qui était perdu*

Au moment où Mauriac rédige l'histoire d'Alain Forcas, il construit parallèlement le projet d'une « fin de Thérèse »¹³ et l'on voit comment deux dynamiques d'écriture, comment deux histoires différentes convergent. Dans ce roman, Mauriac fait, en quelque sorte, entrer dans le texte sur Alain le hors-texte de Thérèse, esquissant sa perte dans la vie parisienne, elle qui, dorénavant sans attache, est retrouvée sur un banc public, après avoir été abandonnée sur un trottoir (Mauriac, 1979 : 17). Le passage textuel au sein duquel Thérèse s'introduit est une rupture digressive par excellence : Alain vient de quitter une soirée arrosée dans un bar parisien, étouffé par les volutes de fumée, les effluves de whisky et les relations pesantes qu'il entretient avec Tota, William, Marcel et Hervé. A sa sortie, il refuse poliment la proposition de ce dernier de le ramener en voiture, préférant errer au milieu des « Champs-Élysées déserts » (Mauriac, 1979 : 311) avant de stopper sa marche et sa réflexion et de s'asseoir sur un banc public. Le passage met ensuite en scène une Thérèse « parisienne » portant une « fourrure qu'Alain ne savait pas être de chinchilla » (Mauriac, 1979 : 311) et connaissant parfaitement les stations de métro, les grands restaurants et les belles avenues de la ville. En même temps sont exposés les traits spécifiques de la femme d'Argelouse que le lecteur découvrait trois ans plus tôt : cette « dame » (Mauriac, 1979 : 312) à la « gorge blanche » (Mauriac, 1979 : 311), à « la bouche sans lèvres », au « nez trop court » et à la face rongée (Mauriac, 1979 : 312) n'a pas besoin d'être nommée pour être identifiée¹⁴. Le seuil sémantique (l'abandon, les rues parisiennes) crée un mouvement circulaire qui semble pouvoir représenter la globalisation du texte par rétroaction effectuée par le lecteur, connectant *Ce qui était perdu* à *Thérèse Desqueroix* et construisant une continuité, ici transtextuelle. La fin du roman (et son bonheur apparent) serait donc une fausse piste. Ce fragment est donc à mettre en relation avec deux éléments : d'un côté, une reprise diégétique¹⁵ qui trouve sa cohérence dans les textes suivants ; de l'autre, une reprise de l'écriture marquée par une duplication du rite du passage entre le hors-texte et le texte : c'est ici le jeu des destins croisés. Les reprises ont pour effets principaux d'accentuer la sensation lectorale

d'un *continuum* temporel et le rappel d'un hors-texte à explorer, que ce soit par l'écriture ou par l'imaginaire du lecteur. C'est justement dans les vacances entre les quatre textes du cycle que se joue la part la plus sombre du personnage. Thérèse y rejoint la communauté de ceux que nous pourrions nommer les « noctambules », composée de caractères nébuleux qui jalonnent toute l'œuvre de Mauriac. Elle y croise notamment le Phili énigmatique du *Nœud de Vipères* avec qui elle partage une aventure tumultueuse. Elle appartient à cette « bande » qui traîne dans les « boîtes »¹⁶, termes si récurrents dans l'œuvre de Mauriac qu'ils constituent un seuil clausulaire ouvrant vers un espace indistinct où se réunissent les personnages envahis par les démons narcissiques : les mal-aimés mauriaciens. Il est particulièrement intéressant de remarquer que Thérèse réapparaît après cette exploration des « nuits parisiennes » par Alain. Cette plongée dans l'univers mondain des noctambules mauriaciens, véritable hors-texte que le texte ne parvient que trop rarement à explorer et à recouvrir, est toutefois la première étape qui ramènera Thérèse dans sa Guyenne natale, auprès de son mari.

1.1.3. La circulation de l'écriture. *Conscience, instinct divin* : crise du personnage, crise du texte

La place de *Conscience, instinct divin* nous semble particulièrement éclairante, et ce à bien des égards. Si le drame romanesque passe par une « construction et une destruction de la crise » (Grivel, 1973 : 186), la reprise, la continuation, la répétition de ces seuils où s'expose le chantier textuel figureraient un état multiple : entrée diégétique (construction du drame accentué par des ouvertures *in medias res*), mais aussi crise du genre (crise du roman), incertitude de l'écriture et, plus largement encore, malaise de l'auteur / écrivain (crise idéologique et religieuse)¹⁷. Dans tout état de crise s'exprime une redéfinition du code et du fonctionnement dramatique : quels meilleurs lieux que les débuts et les fins pour travailler sur eux ? Si l'histoire de Thérèse *excède* le roman, c'est justement parce que le sujet est un personnage en crise, trouble dont le point d'orgue est la tentative de meurtre sur Bernard : la continuation fragmentaire en multiplie les zones d'expression. A un niveau métadiscursif, *Conscience, instinct divin* semble figurer un combat entre une idéologie mauriacienne (fondée sur le christianisme) et un certain nombre de codes génériques et narratifs imposés par le personnage. En proposant une publication appartenant au domaine de la génétique, Mauriac met en avant une lutte poïétique entre l'intention et la langue romanesque. Nous ne sommes déjà plus sur le terrain diégétique, mais sur celui de l'histoire entre l'auteur et son personnage : entre le *vouloir-dire* et le *fait* sont mis en avant des processus liés au *faire*. *Conscience, instinct divin*, comme le prologue de *Thérèse*

Desqueyroux, mêle justement fiction et commentaire sur elle, les deux semblant occuper un rôle à la fois extra et intratextuel. La multiplication des publications et leur exposition aux yeux du public supposent une tentative de conquête de l'un par l'autre : chaque texte serait à concevoir comme *excursus*, voire comme *excroissance*¹⁸. L'échec de la construction d'une Thérèse chrétienne est la victoire d'un caractère qui échappe à l'emprise auctoriale, de même que les reprises, parce qu'elles mettent en scène le rite du passage à l'écriture, réaffirment à chaque fois le pouvoir de l'auteur. La parution d'un texte inachevé et plus encore l'institution d'un avant-texte¹⁹, embryon d'un récit aux perspectives totalement différentes, apparaît surtout comme le besoin d'une lecture pour que le destin d'une Thérèse chrétienne puisse passer du non-texte au hors-texte et ainsi obtenir, dans l'esprit du lecteur qui pourra lui aussi la voir sous les traits de « Sainte Locuste », une existence véritable. Par le placement conjoint de deux exordes, Mauriac construit le modèle d'un carrefour où, d'un côté, une voie est tracée et, de l'autre, un chemin est emprunté, à la suite du personnage²⁰. Qu'il soit considéré comme avant-texte (au sens génétique de « brouillon »), comme pièce d'un dossier génétique, comme paratexte préfaciel (par sa position de commentaire et son désir de répondre aux questions « pourquoi ? » et « comment ? ») ou comme épitexte public²¹, il reste que l'existence instituée et la présence de *Conscience, instinct divin* dans les Œuvres complètes a pour effet de limiter le nombre des seuils externes et de les regrouper dans la « totalité du discours auctorial » (Genette, 1987 : 317). Parce que Mauriac souhaitera offrir à son personnage la possibilité de se confesser sans jamais vraiment y parvenir, tout le cycle peut être entendu comme une lutte entre l'intention d'auteur et celle du personnage comme être de langage, comme débat poétique qui ne cesse de continuer le récit afin de *conquérir le sens de l'écriture*.

1.2. *Le Baiser au lépreux* et le souci du chapitre détaché

1.2.1. Clausule et circularité : entre transformation et continuité des identités

Pour parler de la problématique de l'ensemble constitué du *Baiser au lépreux* et de son *Dernier chapitre*, il faut en revenir justement aux procédures d'ouvertures et de fermetures élaborées dans les deux textes. Dès le paragraphe inaugural est convoqué le topos du réveil²², accentuant une nouvelle fois la dramatisation du roman. S'ensuit un passage descriptif où la tendance psychologique est affirmée : portrait et souvenirs se mêlent dans un incipit qui affleure à l'introspection et qui centre rapidement le sujet sur le personnage de Jean Peloueyre. Cet encadrement rapide est d'autant plus marqué qu'aux instants clausulaires du récit²³ suivent,

dans une majorité des cas, l'identité du personnage, amorces et conclusions qui, répétées jusqu'à l'excipit, figurent l'enfermement de Jean Peloueyre dans un caractère, une étiquette et un rang social.

Dans une même logique structurelle, deux dénouements se déploient dans le roman : celui du personnage principal, dont les obsèques sont célébrées à l'avant-dernier chapitre, et une seconde fin, centrée elle sur Noémi, la femme de Jean. Le décentrement relatif du sujet opère ici une filiation : par un jeu de lègue, d'héritage de caractère, la fin se mue en recommencement. L'une des dernières phrases du roman²⁴ appelle un mouvement circulaire au cours duquel la prise de conscience agit comme le miroir du « réveil » de Jean au premier chapitre, répétant en Noémi les contradictions du mari. Le changement de sujet semble donc être un faux-semblant : il y a une continuité du caractère, un maintien de l'argument romanesque et, bien que cette « ouverture finale » sur le personnage féminin annonce le développement, celui du *Dernier chapitre*, centré justement sur Noémi et sur sa nouvelle charge sociale, le drame romanesque est entretenu²⁵.

Il est bon de noter l'extrême solidarité diégétique et rhétorique des deux textes : continuité temporelle (départ dans la forêt à la fin du roman, retour au village dans le chapitre détaché, mentions du jour et du mois) et jeu de contradictions (Noémi fuit pour ne pas montrer sa fuite, revient pour ne pas dévoiler son envie d'exil) sont à l'œuvre pour lier les deux textes. Par la suite toutefois, cette dernière fin va occuper une place singulière, favorisant son détachement du reste du roman. Traversant le village, Noémi obtient progressivement la solitude espérée dans la forêt, fantasmant la disparition de Monsieur Jérôme, le père de Jean dont elle a dorénavant la charge. Le blanc typographique suivant (l'un des deux seuls du texte) introduit un topos de l'ouverture qui fonctionne comme un nouvel incipit et ouvre une brèche dans le texte : l'arrivée et le retour du voyage, la présence de seuils symboliques (la porte, la fenêtre) et d'une distinction marquée entre l'obscurité et la clarté, entre le dedans et le dehors²⁶. La suite, qui s'expose jusqu'au blanc suivant, est un récit encadré à la fois typographiquement et symboliquement où va s'exposer la rébellion de Noémi face à l'emprise de Monsieur Jérôme. *Le Dernier chapitre* serait donc celui du changement, du renouveau du personnage de Noémi, délivré de ses chaînes sociales et familiales. Il n'en est rien : le dernier passage, où s'accroît la tension narrative (jusqu'au bout, Noémi croit son beau-père mort) est celui, en fin de compte, du renoncement. Le personnage, dans les derniers instants du récit, reprend ses attitudes maternelles envers le vieillard avant de sortir discrètement de la chambre, signe qu'il ne s'est rien passé. Par un effet de circularité, la fin du *Dernier chapitre* répond à la fin du roman, mais le récit central est l'occasion d'un développement focalisé sur le caractère de Noémi.

La continuation diégétique est aussi occupée par un développement en forme de parenthèse : *Le Dernier chapitre* n'est pas la fin d'une histoire, celle de Jean, mais l'occasion pour l'auteur d'un développement. Inscrit sur la ligne temporelle du roman en même temps que segment quasi-autonome créé par l'écart entre les deux textes, il occupe la place d'un excursus qui aggrave le sujet du « premier » récit²⁷. En engageant une démarche d'*amplification* fondée sur le décentrement du sujet romanesque, Mauriac esquisse un livre illimité, « toutes les histoires [celle de Jean] étant porteuses d'histoires [celle de Noémi] » (Samoyault, 2002 : 17).

1.2.2. Lecture intégrale, lecture cursive, lecture autonome : une herméneutique de l'écart

S'interrogeant sur les « effets de dédoublement » (Sabry, 1992 : 125) Randa Sabry considère que,

comme la parenthèse au niveau de la phrase, la digression se prête à deux lectures sinon trois : une lecture intégrale (qui inclut l'excursus et qu'on pourrait appeler excursive), une lecture cursive (qui passe par dessus l'excursus), à quoi vient s'ajouter une lecture autonome ou fragmentaire qui prélève l'excursus sur la chaîne syntagmatique pour le considérer isolément. Mais il faudrait préciser que la digression fait plus que se prêter à ce jeu, elle l'organise (Sabry, 1992 : 126).

C'est, peut-être, en ce sens qu'il faudrait comprendre la séparation créée entre *Le Baiser au lépreux* et *Le Dernier chapitre du Baiser au lépreux*. Cette proposition singulière, qui va à l'encontre de l'annonce faite par le titre, semble pouvoir re-figurer le travail herméneutique réalisé par Mauriac lui-même : celui d'une lecture critique tournée vers l'expression du personnage de Noémi qui, elle aussi, obtient « voie au chapitre » (Dionne, 2008). Dans une même logique, la place du *Dernier chapitre* au sixième tome des Œuvres complètes respecte une cohérence générique : situé à la suite de *Plongées*, il s'expose dans les mêmes visées où le récit s'inscrit comme un paradigme psychologique plus que comme une nouvelle. Le choix d'un mode fragmentaire et discontinu éclaire le « déploiement étale de l'œuvre dans la durée » (Samoyault, 2002 : 19) en introduisant la rupture et l'ouverture par le choix de la disposition et en supposant un phénomène de sérialisation.

Le caractère digressif semble donc proposer une triple tension qui se situe principalement dans le procès de l'écriture : entre totalisation et fragmentation, entre texte et hors-texte, « entre absence et présence », « entre la brèche et son comblement » (Samoyault, 1999 : 113), l'écart dynamique qu'elle crée permet de

représenter le parcours poïétique effectué et de construire l'œuvre dans un *espace* vivant qui englobe aussi bien la durée de l'écriture que le temps du récit. Par le décentrement du sujet opéré lorsqu'il enclenche l'histoire de Noémi, Mauriac cherche à combler un vide, à dépasser le texte et à conquérir le hors-texte, rompant l'unité au profit d'une multiplication (de l'un vers le deux), mais déchirant aussi l'étiquette identitaire au profit d'une complexification de l'être (du Même vers l'Autre). L'écart entre les textes laisse place donc à l'éclosion : à un élan vital du texte, contraint dans la propre histoire de sa création (l'écrivain, la réception, l'histoire). C'est certainement dans cette construction circulaire et répétitive des textes qu'est ancrée l'écriture métaphysicienne de Mauriac : celle qui pense que le sens est affaire d'un *en dehors*, pour ne pas dire d'un *au-delà*.

2. Les Œuvres Complètes : « la planète Mauriac »²⁸

Dans cette analyse de quelques commencements et fins de l'œuvre mauriacienne s'exposent des problèmes liés à l'écriture et à la définition même de la littérature. Contre la conception mimétique, cathartique et chronologique du récit fondée par la rhétorique classique, la réflexion poïétique suppose une vitalité de la création inscrite dans un *espace* plutôt que dans un *moment*. Que nous l'envisagions selon une problématique intertextuelle, hypertextuelle, transformationnelle ou générative, l'œuvre apparaît comme le fruit d'une dynamique herméneutique. Face à la mouvance que ces formes ne peuvent que maintenir, que dire des Œuvres Complètes, projet éditorial et auctorial dont le caractère durable et arrêté est incontournable ? L'analyse critique doit alors prendre en compte une nouvelle tension située entre une vitalité scripturale, qui suppose dans son fonctionnement une extension illimitée, et une emprise de cette « évolution créatrice » (Bergson, 1967) par l'auteur dans un souci identitaire et mémoriel.

2.1. Réflexions poïétiques, espace autopoïétique

2.1.1. Les Œuvres Complètes contre la collection

Dans son *Introduction à la poétique*, Paul Valéry met l'accent sur la « notion toute simple de *faire* » (Valéry, 1938 : 25). La simplicité revendiquée recèle un désir œcuménique face à des sciences critiques parfois en contradiction : la poétique, la rhétorique, l'histoire littéraire, et, plus tard, les théories de la réception, les discours formalistes ou la réforme de l'ancienne philologie par les généticiens modernes. Les signes textuels, pour le poète, font montre à la fois de leur connaissance par l'artiste et d'un processus toujours renouvelé situé entre altération et

pérennisation de l'idée motrice de l'œuvre²⁹. La littérature est surtout considérée comme un *acte* de langage, une tentative qui devient plus complexe lorsqu'elle se construit à partir de sa propre répétition³⁰.

De notre côté, nous avons supposé que les répétitions formelles excédaient leur simple rapport à la fabrication du récit pour exposer un rapport réflexif à la création. La récurrence et la stabilité de ces phénomènes doivent être abandonnées afin de montrer qu'il est bien question de vitalité de l'écriture et de souligner qu'au-delà de l'individualité de chaque texte, de chaque *opus*, la formation d'un système de changements essentiels participe à la construction d'un monde constitué de ses propres disjonctions et d'une confrontation avec les autres environnements : de l'érection d'un *corpus*³¹ qui dépasserait la dimension traditionnellement *collectionneuse* des œuvres complètes. Comme le proposait Jacques Roubaud dans sa « Présentation générale du changement », il faut dans cette optique adapter la « théorie naïve » des ensembles mathématiques (Roubaud, 1975 : 17) au profit d'une axiomatique fondée sur le « tout change » (Roubaud, 1975 : 22). Cette conception « révolutionnaire », qui mène la littérature sur le terrain biologique, suppose un lien transformationnel qui permet une « définition circulaire » (Roubaud, 1975 : 25) des œuvres. Les mécanismes génératifs, qui ne sont pas sans rappeler l'élan vital bergsonien, la théorie des fractals de Varela ou, dans une moindre mesure, le rhizome de Deleuze et Guattari, permettent de considérer les séries étudiées comme des *unités fixes* de la *différenciation*³². C'est dans la dynamique vitale que va être questionnée l'être même et s'élaborer la thèse métaphysique de Mauriac. Dans les quinze années de création romanesque autour desquelles nous avons resserré notre objet d'étude, l'écriture se fait toujours selon cet élan et une contrainte de réponse au monde environnant. En fonction de ces paradoxes, Mauriac forge sa parole littéraire sur un mode *discursif* : c'est la lutte catholique et romanesque entre Mauriac et Thérèse Desqueyroux ; c'est la réponse, en forme d'ode à la famille, du *Mystère Frontenac* au roman de la haine familiale qu'est *Le Nœud de vipères* ; c'est encore la proposition soumise par le texte du peu de développement accordé à Noémi dans *Le Baiser au lépreux* qui crée *Le Dernier chapitre* du Baiser au lépreux. Nous avons affaire à une nature autonome où chaque « perturbation » est soumise à des « mécanismes d'équilibration interne » (Varela, 1989 : 25). Ceux-ci, proches de la fabrication des fractals dans la nature, s'installent comme facteurs d'unité et comme itérations potentiellement infinies : comme circularité, jouant sans cesse de métaphores et de métonymies. Comme chez Deleuze, nous pourrions utiliser l'image du rhizome qui, par une description et une conception immanentiste, propose de déplacer le souci de la création de l'être vers la conjonction et vers la coexistence (Deleuze et Guattari, 1980 : 36) : à chaque passage, l'œuvre dit

et se dit ; à chaque retour, elle distribue une cohérence qui n'est jamais totalement présente, mais compréhensible comme un Tout mythique, comme donnée et tension métaphysique³³. Chaque série est une propriété autonome de l'unité, mais chaque extension ou excroissance devient un facteur de cohérence à venir. Le sens cherché n'est jamais totalement arrêté : inscrit dans la confusion de toute lisière, il s'émancipe et se construit non seulement à l'intérieur, mais aussi en dehors. Dans cette mesure, la convocation conjointe de la fiction et du commentaire, leur entremêlement, est essentielle : elle suggère un souci commun de « *participation* » et d' « *interprétation* » (Varela, 1989 : 29), l'espace autopoïétique, la « planète Mauriac », s'étendant grâce au travail poïétique de l'auteur. Lui qui se nourrit de sa lande natale et qui la réécrit³⁴ tout autant construit un monde où chaque œuvre en devient la « *surface textuelle* » (Paris, 1975 : 164).

2.1.2. Esquisse d'un réseau architectural : le retour des personnages

Ainsi, si chaque *opus* est terminé, le réseau de signifiante ne s'arrête pas et les interactions créées par l'agencement textuel offrent de nouvelles possibilités d'interprétation en délivrant le lecteur de « la clôture sémantique » induite par l'écrit et en l'ouvrant à un « universel qui ne totalise plus le sens », « qui relie par le contact, par l'interaction générale » (Lévy, 1997 : 140). Ce qui est le plus sensible dans cette réunion, c'est bien le principe du retour des personnages qui caractérise si bien *La Comédie Humaine* de Balzac. Mauriac remarque d'ailleurs que ses « personnages passent d'un récit à l'autre », construisant, bon gré mal gré, un « roman-fleuve » (Mauriac, 1950 : IV). Comme d'autres l'ont fait sur l'œuvre de Balzac³⁵, le retour des personnages permet de considérer les œuvres complètes mauriaciennes comme un archi-roman, où l'*opus* deviendrait chapitre de l'ensemble et où chaque ajout successif, chaque reprise ou réécriture, constituerait un nouveau chapitre sur un mode sériel et/ou hypertextuel. La comparaison est d'ailleurs souvent utilisée par Mauriac dans ses différentes préfaces : ainsi *Le Mystère Frontenac* « constitue un chapitre de [s]es Souvenirs » (Mauriac, 1951c : I), tandis que *Commencement d'une Vie* est considéré comme un « chapitre de [s]es mémoires » (Mauriac, 1951c : III). Par ailleurs, Mauriac voit *Ce qui était perdu* « comme le prologue des *Anges noirs* » tout en restant un livre inachevé parce qu'il est « l'ébauche de ce qui aurait pu devenir un grand livre » (Mauriac, 1951b : I) ; Maria Cross, la femme fatale du *Désert de l'amour* est, quant à elle, vue comme « une ébauche de la créature que [Mauriac] portai[t] en [lui] et qui allait devenir Thérèse Desqueyroux » (Mauriac, 1951a : III) ; *Le Mystère Frontenac* est une réponse au *Nœud de Vipères* lui permettant de faire « amende honorable à la race » (Mauriac, 1951c : II) ; les deux nouvelles centrées sur Thérèse Desqueyroux

sont extraites du recueil *Plongées* tout en continuant d'y occuper les deux tiers de la préface ; *Coups de couteau* et *Insomnie* sont réunies dans un même « roman non écrit » (Mauriac, 1951d : II) qui porte déjà en germes les éléments structurant *Le Nœud de Vipères*. Bien que le premier récit soit considéré comme le « prologue » du second, ils figurent dans deux publications différentes (*Trois récits* et *Plongées*). Les ensembles supposés par la mise en recueil posent en des termes problématiques le cadre du texte, en multipliant tout d'abord les possibilités d'assemblage, « chacune de ses régions [étant] évidemment en communication avec toutes les autres » (Butor, 1960 : 87), parvenant à partiellement les compléter, et augmentant ensuite la part de hors-texte supposé : de nombreux personnages, restés longtemps comme des seconds rôles, deviennent les protagonistes principaux, exposant, le temps d'un court roman, une part de leur existence.

Ce principe de récurrence du nom permet à Mauriac de *ponctuer* son œuvre, mais surtout de le *territorialiser*, le personnage appartenant à l'espace délimité par son patronyme³⁶. Il est ainsi installé entre mobilité et immobilité, certains groupes constituant clairement la limite mondaine de la sphère mauriacienne. C'est le cas des « bandes joyeuses » que nous évoquions plus tôt : si Mauriac perd certains de ses personnages, c'est qu'ils s'émancipent du monde même de leur auteur. Parfois, nous les voyons errer dans un espace qui ne leur appartient pas en propre, dans un roman dont ils ne sont pas le sujet. Ils viennent hanter d'autres personnages, partager un moment de leur vie (Thérèse et Alain) ou une part de leur conscience (Jean Peloueyre songeant à Fernand Cazenave et Daniel Trassis, Daniel Trassis évoquant à son tour Jean, Noémi laissant les contradictions de son mari l'envahir). Parfois même, des personnages, parce qu'ils sont de véritables nomades, mettent en danger l'équilibre topologique d'une communauté perdue dans son immobilité : c'est le Jean Azévédo de Thérèse Desqueyroux, ou, mieux encore, Harry Fanning, cet *Asmodée* qui vient briser l'apparente tranquillité d'une famille provinciale³⁷. A chaque parcours des personnages, des voies se créent, des réseaux se tracent : souvent sédentaires, parfois nomades, ils explorent leur espace, puis décident d'en pousser les limites jusqu'à partir dans un hors-texte duquel ils ne ressortiront pas indemnes.

Ces explorations permettent à Mauriac de circonscrire au fur et à mesure son propre espace, de définir les règles de fonctionnement de son imaginaire. Les grands romans des contradictions en ont tout autant changé l'équilibre qu'appuyé les traits. La bataille que se livreront Mauriac et Thérèse pendant presque dix ans ne donnera pas de vainqueur : ce personnage que l'auteur laisse partir, qui s'échappe définitivement avant d'être rattrapé, ne sera jamais totalement sauvé, mais sa complexité a radicalement modifié le monde mauriacien. C'est peut-être

en cela que Thérèse est si « monstrueuse » : fruit d'un monde qui ne la reconnaît pas totalement, elle ne parviendra jamais à s'y faire une réelle place, construisant par là sa propre figure mythique.

La fonction poétique du personnage n'est pas seulement sensible au niveau du texte : elle l'est pour toute l'Œuvre. Quelque peu explorateur, il devient « opérateur de lisibilité » (Hamon, 1983 : 38), un facteur de définition de la « planète Mauriac ». Il n'existe alors plus de hiérarchie entre les textes, chaque seuil intra et extratextuel accentuant une logique d'assemblage et favorisant, en tant que signe de passage, un fonctionnement hyper et transtextuel. En construisant une œuvre fondée sur ce « retour des personnages » et en soulignant la solidarité des réseaux qui les connectent entre eux, Mauriac contraint le relatif chaos des mécanismes génératifs et utilise cet « élan vital » pour conquérir *le sens de son travail*.

2.2. L'édification finale : Les Œuvres complètes comme dénouement de l'identité auctoriale

Déplacer la problématique du début et de la fin sur le terrain des œuvres complètes constitue donc une tentative de concentration des postures littéraires mauriaciennes où les présupposés romanesques viennent se doubler d'un questionnement sur le mouvement même de l'écriture. Il ne s'agit évidemment pas d'y voir une réorganisation de l'accumulation textuelle, mais bien d'y déceler un geste de réécriture, d'une nouvelle mise à l'ouvrage où le rite inaugural du passage à l'écriture est ici mis en scène dans le paratexte préfaciel³⁸. Lors du travail de réunion réalisé entre 1950 et 1956, une perspective mémorielle met clairement en jeu la fin de l'écriture en même temps que le principe d'agencement se trouve être une représentation du processus créatif et une reconstruction de la figure auctoriale³⁹. Au cœur de cette dynamique de travail, un type particulier de textes joue un rôle prépondérant : les nouvelles. Ce n'est pas un hasard si nous retrouvons dans le tome central, *livre stratégique* par excellence, les deux recueils, *Trois récits* et *Plongées*, de même qu'il n'est pas fortuit de remarquer que l'écart créé entre *Le Baiser au lépreux* et *Le Dernier chapitre* du Baiser au lépreux y pousse le texte détaché. Dans ces quelques textes brefs, les principes de grands romans de Mauriac sont sensibles, que ce soit sur le mode transformationnel (répétition, continuation) ou comme préfiguration de l'œuvre (laboratoire). Chacun de ces textes opère une digression dans les œuvres complètes, questionne le monde mauriacien en même temps qu'il affirme leur auteur en tant que romancier. Il confirme la voie esquissée, mais surtout donne une architecture et un équilibre à l'ensemble. Les *Plongées* entraînent clairement un mode métatextuel. Ils actualisent une mémoire virtuelle

sur un terrain textuel et occupent la place de croisement, de *carrefour* de l'Œuvre. Qu'ils soient entendus comme des embrayeurs génériques ou des générateurs fondamentaux (Roubaud 1975 : 37), leur rôle principal est cette *mise en mémoire* qui est la charnière entre le *mouvement* naturel de l'écriture et la concrétisation de l'œuvre en *monument*.

Si, comme le propose Lucien Dallenbäch à propos de Balzac (Dallenbäch, 1980 : 168), le bouquet « programmatique » que sont les œuvres complètes questionne le statut d'une écriture installée entre complétude et incomplétude, et une opération de lecture, activité consistant à *cueillir* et *recueillir*, voire, pour s'inscrire dans les visées autobiographiques mauriaciennes, à *se recueillir*, il est peut-être temps de suivre le chemin tracé par l'auteur lui-même sur lequel l'ordre chronologique et logico-rhétorique est abandonné au profit d'un fonctionnement hypertextuel où chaque fragment est connecté à un autre. Ainsi, les débuts et les fins, répétés dans une logique d'ensembles (où l'activité créée *entre* les textes se situerait à l'intérieur d'un cadre mobile), s'effacerait au profit d'une œuvre somme toute grande ouverte, mais (re)construite dans « le cadre d'un champ de relations » (Eco, 1979 : 34).

En utilisant les œuvres complètes comme espace livresque qui viendrait redire l'activité poétique, Mauriac identifie la singularité de son œuvre en même temps qu'il la contraint dans une définition. Est-ce dire que tous les mouvements liés à l'illimitation de l'œuvre sont définitivement rompus ? Ce serait, bien évidemment, délivrer un constat bien trop péremptoire, d'autant que le projet initial (en dix, voire onze tomes) est mis à mal par une reprise de l'écriture⁴⁰. Suite à une exploration des contradictions et paradoxes que l'écriture maintient, Mauriac propose une *image* de lui apaisée : aux *nœuds* et *reprises* qui mettent en avant le mouvement continu de l'écriture au-delà même des limites du texte, et qui ont la double fonction de complexifier et de solidifier l'Œuvre, l'auteur propose un *dénouement* de la parole. L'acte de réécriture que constituent les œuvres complètes, le nouveau regard réflexif et poétique qu'elles portent sur l'espace autopoïétique, la font véritablement entrer dans le domaine autobiographique. Plus encore, en reconstituant les réseaux qui fondent son œuvre, Mauriac l'expose en un autoportrait constitué de multiples esquisses (Milecki, 1990 : 197-198), comme une activité syncrétique de collage. La circonscription d'un corpus permettra à Mauriac de *faire corps* dans les luttes journalistiques et politiques auxquelles il se prépare en 1950, installant face au chaos d'un monde qui peine à se reconstruire une parole singulière, autonome et visiblement *pleine*. Les Œuvres complètes condensent en douze tomes le publié qui a déjà connu son public, les commentaires et mouvements poétiques, la réécriture : un trajet de l'ancien vers la nouveauté. Il en est de

même pour l'image de l'auteur : entre le passé (l'écrit fixé), le présent (le monde imaginaire, le commentaire) et le futur (la capacité d'offrir une image apaisée de soi pour entrer dans les luttes politiques), entre le « deuil », « l'héritage » et « l'avenir » (Ruffel, 2005 : 28, 34), le discours mauriacien s'exposera dorénavant sur le terrain, illimité et postmoderne, de la *parole prophétique*.

Bibliographie

- Alluin, B. 1975. « Débuts de romans ». *BREF : bulletin de recherches sur l'enseignement du français*, n°24, p. 51-61.
- Aragon, L. 1981. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. 1980. *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Baetens, J. 1993. « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? ». *Poétique*, n° 94, p. 215-228.
- Bergson, H. 1967. *L'Evolution créatrice*. Paris : Les Presses du Compagnonnage.
- Bernadac, C. et Mauriac, F. 2009. *La dernière promenade de François Mauriac à Malagar*. Pin-Balma : Sables.
- Butor, M. 1960. Balzac et la réalité. In : *Répertoire I*. Paris : Minuit, p. 79-93
- Dallenbäch, L. 1979, « Du fragment au cosmos (*La Comédie Humaine* et l'opération de lecture, I) ». *Poétique*, n°40, p. 421-431.
- Dallenbäch, L. 1980. « Le tout en morceaux » (*La Comédie Humaine* et l'opération de lecture II), *Poétique*, n° 42, p. 156-169.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. 1997. *Le bergsonisme*. Paris : PUF.
- Del Lungo, A. 2003a. *L'incipit romanesque* Paris : Seuil.
- Del Lungo, A. 2003b. Balzac postpostmoderne : l'œuvre-miroir, l'œuvre-réseau, l'hyperroman. In : *Penser Balzac*, St-Cyr-sur-Loire : Christian Piro, p. 213-224.
- Dionne, U. 2008. *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris : Seuil.
- Eco, U. 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Foucault, M. 2008. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Gall, C. 1997. « Incipit de nouvelles, incipit de recueils ». *La Licorne*. Hors Série - Colloque III (L'incipit), p. 271-289.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gleize, J. 1998. « *La Comédie Humaine* : un livre aux sentiers qui bifurquent ». *Poétique*, n° 115, p. 259-271.
- Grivel, C. 1973. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris : Mouton.
- Hamon, P. 1983. *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*. Genève : Droz.
- Jenny, L. 2002. « Hypertexte et Genèse : naissance d'un grand récit ». *Littérature*. n°125, p. 55-65.
- Lotman, I. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- Larroux, G. 1994. « Mise en cadre et clausularité ». *Poétique*, n° 98, p. 247-253.
- Léonard, M. 1996, Le dernier mot. In : *Balzac. Une poétique du roman*, Montréal / Paris : XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes.
- Levy, P. 1997. *Cyberculture. Rapport au conseil de l'Europe*. Paris : Odile Jacob.

- Mauriac, F. 1950. Œuvres Complètes, t.1. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951a. Œuvres Complètes, t.2. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951b. Œuvres Complètes, t.3. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951c. Œuvres Complètes, t.4. Paris : Grasset/Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951d. Œuvres Complètes, t.6, Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1952. Œuvres Complètes, t.10. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1956. Œuvres Complètes, t.12. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1979. Œuvres Romanesques et Théâtrales Complètes II. Paris : Gallimard.
- Mauriac C, F. 1981. Œuvres Romanesques et Théâtrales Complètes III. Paris : Gallimard.
- Mauriac, F. 2000. Œuvres romanesques et théâtrales complètes I. Paris : Gallimard.
- Milecki, A. 1990. « Texte, paratexte et espace autobiographique ». *Cahiers François Mauriac*, n° 17, p. 188-205.
- Paris, J. 1975. Introduction à la critique générative. In : *Change de forme : révolution, langage, 1. Biologies et prosodies*. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 158-177.
- Passeron, R. 1975. La poïétique. In : *Recherches poïétiques I*, Paris : Klincksieck, p. 11-23.
- Péraud, A. 2003. Penser Balzac avec l'hypertexte et / ou penser l'hypertexte avec Balzac ? In : *Penser avec Balzac, op. cit.*, p. 233-241.
- Roubaud, J. 1975. Présentation d'une théorie générale du changement. In : *Change de forme : révolution, langage, op. cit.*, p. 16-40.
- Roubaud, P. 1975, L'objet qui change. In : *Change de forme : révolution, langage, op. cit.*, p. 41-59.
- Ruffel, L. 2005. *Le dénouement*. Lagrasse : Verdier.
- Sabry, R. 1992. *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*. Paris : Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Samoyault, T. 1999. *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau.
- Samoyault, T. 2002. « Le présent illimité ». *Littérature*, n° 125, p. 12-24.
- Sangue, D. 1990. Fragment et totalité. In : *Le Grand Atlas des Littératures*. Paris : Encyclopædia Universalis, p 32-33.
- Souriau, E. 1975. La notion d'œuvre. In : *Recherches poïétiques I, op. cit.*, p. 213-223.
- Valéry, P. 1938. *Introduction à la poétique*. Paris : Gallimard.
- Varela, F. 1989. *Autonomie et connaissance. Etude sur le Vivant*. Paris : Seuil.

Notes

1. Cette transversalité théorique est esquissée dans le panorama critique réalisé par Bernard Alluin (Alluin 1975 : 51). Comme nous le verrons par la suite, ce souci de réunion est celui que s'assigne la poïétique (Valéry, Passeron) qui souhaite faire le lien entre des recherches textualistes (de la rhétorique ancienne à la poétique moderne) et des travaux philologiques (de l'ancienne critique des sources, marquée par l'impact de l'histoire littéraire lansonnienne, au plus récentes théories de la réception de l'école de Constance, en passant par les critiques néo-positivistes).
2. Les anciennes enluminures usaient justement de cet espace du premier signe pour mettre en image une part de l'histoire qui débordait alors largement le sens des premiers mots.
3. Le seuil est à entendre comme *limite textuelle*, comme zone de passage, tout aussi importante par sa *fonction* (entrée ou sortie du texte) que par sa *présence* symbolique. Au contraire de ce que proposait Gérard Genette (Genette 1987), son existence n'est pas restreinte aux espaces périphériques (le paratexte et l'épitéxte), bien que le « débordement » constaté au niveau des œuvres complètes atteigne justement ces *marges* du texte.

4. Outre la présence singulière du *Dernier Chapitre* du Baiser au lépreux au tome 6, alors que le roman est situé au premier tome, signalons qu'aucune réédition n'est proposée suite à la publication du chapitre détaché dans *Les Annales* du 15 janvier 1932. Les éditions suivantes (Flammarion, Edito-Service, Le Livre de Poche) préfèrent, elles, placer les textes ensemble, tout en proposant des signes typographiques qui maintiennent la distinction.

5. Nous restreindrons notre champ d'étude à ces deux seuls textes dont la solidarité, appelée par les titres, est évidente. L'univers des Peloueyre s'étend toutefois largement au-delà de ses limites textuelles. En 1925, Grasset publie en effet un ouvrage intitulé *Les Peloueyre* réunissant *Le Baiser au lépreux* et *Genitrix* (1923) dont le personnage principal, Fernand Cazenave, est le cousin de Jean.

6. Nous utilisons ici la distinction entre les trois incipit proposée par Andrea Del Lungo : le « commencement génétique » où l'œuvre est perçue comme « terrain de travail », « l'incipit textuel », c'est-à-dire le « moment dans lequel le texte prend sa forme » et « l'incipit du texte publié », « seuil qui clôt l'espace de la création, ouvrant le texte à la réception et à la lecture » (Del Lungo 2003 (1) : 45).

7. Une étude poïétique plus large serait l'occasion d'un développement sur la citation et notamment sur ces capacités *discursives*. René Passeron lui laisse d'ailleurs une place notable : « Il en va de même pour des concepts corollaires qui portent tous un certain degré d'obscurité, comme créativité, spontanéité, effort créateur [...], influence, emprunt, filiation artistique, citation, plagiat, copie [...] » (Passeron 1975 : 20). Dans le rapport illustratif double qu'elle expose, elle interroge sur la continuation d'un texte par un autre, sur l'inscription nouvelle d'un texte à la suite d'un précédent, mais aussi sur toutes les modifications induites par *ajout* et/ou *bifurcation*.

8. Mauriac y parle de l' « Affaire Canaby » (« 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 », Mauriac 1979 : 17), du mouvement de son écriture (« Beaucoup s'étonneront que j'aie pu imaginer une créature plus odieuse encore que mes autres héros [...]. Les "cœurs sur la main" n'ont pas d'histoire », *id.*) et suppose un roman possible dans lequel Thérèse aurait été chrétienne (« 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, *id.* »)

9. « Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vu tourner en rond, à pas de louve » (*id.*)

10. « Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule » (*id.*)

11. La « circularité » d'un texte est créée par une similitude entre le début et la fin (Baetens 1993).

12. Le titre du roman, *La Fin de la nuit*, respecte un ordre sériel et cyclique, annonçant le texte comme le dernier épisode sur Thérèse Desqueyroux. Toutefois, le principe de ressassement efface partiellement la logique de règlement de crise pour proposer une fin somme toute elliptique où rien n'est ajouté : « Pour en revenir à Thérèse, elle existe, voilà le fait. Elle en a hanté d'autres que moi. Je ne regrette pas d'avoir rêvé à propos d'elle dans *La Fin de la nuit*, mais elle préexiste à *La Fin de la nuit* qui n'ajoute rien à ce qu'elle est » (Mauriac 1951 (1) : V).

13. Ce brouillon date de mars 1928 (Mauriac 1979 : 976), tandis que la rédaction du roman, publié en 1930, s'étale sur les premiers mois de 1929 (Mauriac 1979 : 1066).

14. Par un effet de suspens tout relatif, Thérèse ne divulgue son identité qu'à la fin du passage.

15. Des éléments ponctuels viennent lier ce morceau de chapitre à *Thérèse Desqueyroux*. En dehors des rappels thématiques que nous citons un peu plus tôt et qui semblent accentuer l'errance de Thérèse, le personnage évoque une récente rupture : « Alain cherchait une parole et ne sut demander de quoi elle souffrait. Elle répondit : "De quelqu'un", avec un peu d'emphase » (Mauriac 1979 : 312). Une relation la liait probablement à Jean Azévédo, le jeune homme dont sa « sœur » Anne de la Trave est éprise dans *Thérèse Desqueyroux* et avec qui s'esquisse déjà une relation adultérine.

16. Une étude lexico-métrique montrerait la récurrence de ces deux termes qui ouvrent à chaque fois sur le hors-texte d'une existence noctambule et oisive des personnages. Les exemples sont notamment sensibles dans *Thérèse chez le docteur*, *Destins*, *Asmodée*, *Conte de Noël* ou *Le Désert de l'amour*.

17. Le fragmentaire, par sa tension vers la totalité, la sensation d'inachèvement et la création d'un espace autobiographique par le rapprochement entre « diarisme » et écriture, serait une écriture de crise, non pas en se présentant spécifiquement comme une « alternative aux genres conventionnels » (Sangue 1990 : 33), mais en questionnant la condition scripturale. Précisons qu'à cette époque Mauriac traverse une crise de la foi sans précédent. La meilleure expression qui nous en reste est certainement son *Dieu et Mammon* où les accords et désaccords entre croyance religieuse et écriture littéraire sont questionnés.

18. Au cours d'une des nombreuses discussions de ce colloque, certains nous firent remarquer toute l'ambiguïté de ce terme qui pousserait à voir l'écriture comme une pathologie et les textes comme les signes d'un parasite en germe. Ne sont-ils pas aussi la preuve de la réaction d'un corps se défendant, d'une *vitalité* qui cherche à continuer son développement malgré les contraintes et les redirections provoquées par son milieu ? La germination n'est-elle pas le signe d'une multiplication créatrice ? L'excroissance ne serait donc pas à entendre comme l'extension d'un phénomène malsain, mais comme le travail qui le contraint et l'entretient à la fois. Il n'y a rien de novateur dans ce propos : les méthodes symptomales de la psychanalyse freudienne, adaptées au domaine des lettres par la psychobiographie, fait justement de ce rapport des mots à la psyché un de ses grands axes de réflexion.

19. L'attitude de Mauriac, qui dépend tout autant d'une légitimation d'un texte considéré en dehors des canons catholiques par l'exacerbation des procédés de construction et de tenue romanesque, est une démarche de génétique textuelle avant l'heure. Elle mêle l'exposition des brouillons, le processus d'écriture et les réflexions philologiques sur les origines. La publication choisie par Mauriac déplace toutefois le problème de la génétique textuelle vers une proposition hypertextuelle qui montre la « dynamique du processus d'écriture » (Jenny 2002 : 56).

20. Nous pourrions y voir une représentation du carrefour d'Hercule (Aragon 1981 : 42) qui trace un certain nombre de voies pour l'auteur, mais aussi pour le lecteur.

21. Outre la dimension spatiale (l'épitéxte est « détaché » du texte), Gérard Genette distingue l'épitéxte du paratexte en rattachant le premier à « un ensemble de discours dont la fonction n'est pas toujours essentiellement paratextuelle » (Genette 1987 : 317).

22. « Jean Peloueyre, étendu sur son lit, ouvrit les yeux » (Mauriac 2000 : 447).

23. Nous considérons comme « instants clausulaires » toutes les ruptures de récit revendiquées par la typographie (blancs entre paragraphes, fins de chapitres).

24. « En cette femme inculte et sans intelligence *s'éveillait* le débat qui avait déchiré Jean Peloueyre » (Mauriac 2000 : 498 - nous soulignons).

25. La réaffirmation des liens du mariage dans ce dernier chapitre du roman accentue une nouvelle fois la clause dramatique. Au thème de la mort (fin malheureuse par excellence) répond celui de l'union maritale (*happy end* romanesque), lui-même détourné par la disparition de l'être aimé et par le poids de la tradition familiale. Mauriac inverse le thème structurel traditionnel pour mieux l'adapter à la tragédie de Noémi.

26. « Une lumière brillait derrière la vitre du salon. Cadette la guettait, devant la porte le tablier tendu sur le ventre. Dès qu'elle aperçut Noémi, elle rentra vivement pour rassurer son maître » (Mauriac 1979 : 537).

27. Parlant de la contestation des systèmes classiques en même temps que de celui du Texte clos par les digressionnistes, Randa Sabry affirme que l'effet principal serait d'« aggraver » (Sabry 1992 : 126) le sujet.

28. Dans la préface du dixième tome de ses *Œuvres complètes*, Mauriac parle en ces termes de ses textes de jeunesse : « Pour tout dire, s'il existe une planète Mauriac, une petite planète Mauriac, elle n'existe encore dans ce volume qu'à l'état diffus, quoique ces éléments essentiels s'y trouvent déjà mais mêlés à des accessoires empruntés » (Mauriac 1952 : II-III).

29. « Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences par le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre » (Valéry 1938 : 32). Valéry reprend l'ambiguïté entre le faire et la chose faite exposée par Aristote et reprise par Etienne Souriau (Souriau 1975 : 215).

30. René Passeron, dont la particularité est de ne pas se restreindre au seul champ des lettres son discours théorique, propose une définition tout à fait similaire de la notion. Il distingue toutefois trois espèces au sein d'une poïétique générale : une poïétique formelle qui « partirait de la phénoménologie du faire » et qui « tenterait de saisir ce qu'il y a de créateur dans tout acte créateur quel qu'il soit, quel que soit l'objet créé » ; une poïétique dialectique qui considère et étudie les objets qui appellent « un certain mode de création de la part de l'artiste » ; une poïétique appliquée, spécifique à chaque art (Passeron 1975 : 22-23).

31. Nous utilisons ici une terminologie empruntée à l'art musical pour souligner le lien entre le *membre* et l'*œuvre complète*. La proposition est déjà formulée par Ugo Dionne qui lie *opus* et *corpus*. Par ailleurs, en envisageant les œuvres complètes comme dispositif textuel, il serait intéressant d'approcher la définition d'*opus* de celle de *clausule*, notamment grâce aux similitudes formelles de membre portant les marques d'un *attachement* et d'un *détachement*. Il faudrait alors envisager à la fois la clôture de l'ensemble (c'est le travail de réunion des œuvres complètes) et un système élargi de clausules effectives en son sein. Une fin temporaire et délimitée du discours de l'opus renverrait alors à une interprétation lecturale et rétroactive de reconstruction (de l'opus, des ensembles, de l'ensemble) où les différents discours seraient confrontés. En ce sens, notre propos s'inscrirait dans la lignée des théories « archéologiques » de Michel Foucault qui distinguait les recueils passifs en corpus de l'archive vivante, c'est-à-dire comme « pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement », au sein d'un « *système général de la formation et de la transformation des énoncés* » (Foucault 2008 : 178-179).

32. Les séries mêlant clairement continuation diégétique (unité de temps, unité d'argument, unité narrative) et réflexion poïétique peuvent être considérées comme des unités fixes. La coprésence toutefois de textes satellites les mène progressivement vers la différenciation, créant une complexité entre le Même et l'Autre.

33. L'excès du roman, tension entre fragmentation et totalisation, questionnerait le monde et son dépassement ontologique et métaphysique (Samoyault 1999 : 34). Dans son article sur la notion d'œuvre, Etienne Souriau rappelle que celle-ci est traitée par Aristote dans la *Métaphysique* et non dans la *Poétique* (Souriau 1975 : 215).

34. Evoquant la Hure, le ruisseau qui coule dans beaucoup de ses récits et qui était un véritable espace de jeu lors de ses vacances passées à Saint-Symphorien, Mauriac confie en 1968 : « On peut toujours le penser mais dans quelle mesure est-ce ce ruisseau qui m'a inventé, si j'ose dire, ou est-ce moi qui ai inventé ce ruisseau » (Bernadac et Mauriac 2009 : 36).

35. Voir Butor 1960 ; Dallenbäch 1979 et 1980 ; Del Lungo 2003 (1) et 2003 (2) ; Gleize 1998 ; Peraud 2003.

36. De nombreux patronymes sont des emprunts de noms de villages des alentours de Malagar, comme Frontenac (*Le Mystère Frontenac*), Gajac (*Un adolescent d'autrefois*) ou Gornac (*Destins*).

37. L'écart est évidemment créé par la connotation biblique du titre de la pièce : dans la mythologie chrétienne, Asmodée appartient au monde des enfers, n'en sortant que pour espionner les gens en soulevant le toit de leurs habitations et y introduisant terreur et confusion. Le territoire du personnage y est d'autant plus lointain qu'il se situe à l'étranger (Harry est un jeune étudiant anglais).

38. Dans son article sur l'incipit dans la nouvelle, Catherine Gall (Gall 1997) donne toute son importance à la préface lors de la réunion en recueil.

39. En ce sens, Mauriac respecterait, lors de son travail de réunion, la « structuration sans structure » proposée par Barthes à la suite de Levi-Strauss (« [la maquette] est plutôt une structure qui se cherche à partir de morceaux d'événements, morceaux que l'on essaye

de rapprocher, d'éloigner, sans altérer leur figure matérielle » (Barthes 1980 : 186). Ainsi, l'auteur est retrouvé lors d'un travail taxinomique : « *dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es* » (Barthes 1980 : 179).

40. Un projet initial devait être réalisé en dix tomes. Dès la préface du premier, Mauriac suggère toutefois d'en ajouter un consacré aux œuvres de jeunesse (Mauriac 1950 : I). Il faut préciser que ce tome n'est pas le dernier, mais se situe numériquement avant celui consacré aux écrits journalistiques et politiques. Onze tomes, donc, qui passent à douze lorsqu'il entreprend de publier les textes rédigés après 1951 (*Le Sagouin, Galigai, L'Agneau*). Mauriac s'en explique dans sa préface intitulée « L'envers de l'inspiration » : « Un auteur vivant qui donne au public ses œuvres complètes devrait ne plus rien écrire ou, du moins, ne plus rien publier - je m'en avise un peu tard. Car s'il continue d'être fécond, ses soi-disant œuvres complètes offrent ce caractère particulier de l'être en quelque sorte de moins en moins. Ou alors il faut passer le reste de sa vie à les compléter » (Mauriac 1956 : I).

Le public en est l'auditeur privilégié. Ex : Cyrano, "part à" Dire qu'il croit me faire "normalement de peine. (Acte III, scène XIV)
Coup de théâtre (n.m.) : brusque changement dans le déroulement de l'action, qui provoque un effet de surprise. Didascalie (n.f.) :
indication scénique donnée par l'auteur sur le décor, les déplacements, les gestes, les mimiques et les sentiments des
personnages. Ex : la longue didascalie initiale de l'Acte I de Cyrano. Dialogue (n.m.) : paroles qu'échangent deux personnages d'une
pièce de théâtre. Dramaturge (n.m.) : auteur d'