

L'art de François Mauriac et la grammaire

Autor(en): **Guisan, Gilbert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **19 (1945)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869988>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÉTUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres, N^o 61

L'ART DE FRANÇOIS MAURIAC ET LA GRAMMAIRE

Natures ardentes, haletantes, tour à tour tendues de tous leurs nerfs ou alanguies, toujours délicieusement, douloureusement sensibles au visage, aux parfums, aux humeurs d'une terre qui offre sa cruelle complicité, qui se fait trop souvent l'instigatrice des chutes et des crimes, qui, par son bonheur ou sa détresse, séduit l'âme et la nourrit de souffrance, — natures déchirées par la présence d'une conscience qui, si elle ne retient pas, du moins avertit ou rappelle, ne permet jamais que la joie s'ajoute au plaisir, tels nous apparaissent la plupart des héros de François Mauriac. Peu d'écrivains ont su rendre avec un si haut degré de fidélité les tressaillements de la chair et du cœur. Ce pays de la Gironde, qui désormais ne le connaît ? Qui n'a humé la senteur capiteuse de ses pinèdes, qui pourrait oublier la violence de ses orages, la fougue de son vent atlantique ? Et quel lecteur n'a ressenti dans tout son corps l'abattement lucide de Thérèse Desqueyroux, l'amer désir de Raymond Courrèges, les faiblesses de Gisèle de Plailly, les élans et les angoisses de Claude Favereau ? D'où vient cette puissance, comment s'opère entre le lecteur et le personnage cette inquiétante communion ?¹

¹ Notre étude se fonde sur quatre romans :

La Chair et le Sang (que nous indiquons en abrégé Ch. et S.), Emile-Paul, 1920.

Le Fleuve de Feu (Fl. de F.), Grasset, 1923.

Le Désert de l'Amour (D. de l'A.), Grasset, 1925.

Thérèse Desqueyroux (Th. D.), Grasset, 1927

Il serait intéressant d'analyser l'évolution de l'art de Mauriac au cours de ces années et au delà. Nous nous sommes borné à relever quelques moyens

Avez-vous remarqué la force de suggestion d'un emploi peu habituel de l'adjectif démonstratif ?

Aujourd'hui le miroir révèle à Claude, — pour la première fois, lui semble-t-il, — des cheveux trop frisés, une cravate rouge toute faite, des mains gonflées aux ongles terreux, et *cette* chemise de flanelle grise. (Ch. et S., 49)

Matinées trop bleues : mauvais signe pour le temps de l'après-midi et du soir. Elles annoncent les parterres saccagés, les branches rompues et toute *cette* boue. (Th. D., 37)

Le romancier n'a rien dit encore de cette chemise ni de cette boue. Il nous prend à témoin, fait appel à notre vue ou à nos souvenirs, impose l'objet à notre imagination en le supposant connu, en nous obligeant à le penser.

* * *

Ce relief donné à l'un des détails de sa description, Mauriac l'obtient encore par l'inversion : celle de l'adjectif qualificatif, fréquente dans les premiers romans :

Le facteur... jette deux lettres au jeune homme, qui reconnaît sur une enveloppe *cette* sage et renversée écriture de M. Garros, naguère si indiscrete en marge des dissertations. (Ch. et S., 35)

Rien ne la détourna de cette délectation, ni de sa complaisance à regarder en elle le hagard visage de Claude. (Ch. et S., 108)

Il a fallu jeter sur le visage et les cireuses mains une gaze à cause des mouches. (Ch. et S., 277)

Inversion plus rare par la suite, sans doute parce que l'artifice est trop évident. Cependant, l'on rencontre dans *Thérèse Desqueyroux* :

Une fumeuse lampe à pétrole éclairait le mur crépi de la gare de Nizan et une carriole arrêtée. (Th. D., 31)

On peut rapprocher de ce tour le déplacement de l'adjectif dans cette phrase du *Désert de l'Amour* :

d'expression. Mais l'on verra déjà par nos références qu'ils sont loin de se répartir d'égale façon dans les différentes œuvres.

Toutes les étoiles ne lui eussent servi de rien, ni l'odeur des acacias blêmes de fleurs. (D. de l'A., 139)

Le complément de « blême » est ordinairement d'ordre moral (« blême de peur ») et l'on attendait plutôt : « des acacias aux fleurs blêmes ».

L'inversion de l'adverbe est constante :

Prisonniers depuis la veille, les lis de l'autel violemment saturaient cette ombre. (Fl. de F., 33)

Le tilleul odorant n'avait pas encore d'odeur ; au-dessous d'elle (Maria), les rhododendrons déjà étaient sombres. (D. de l'A., 188)

De même celle du verbe :

Après minuit, l'éveilla un instant le soupir nocturne de la pluie, et le matin elle chuchotait encore sur les feuilles et les oiseaux heureux. (Fl. de F., 42)

Déjà l'accablait un soleil orange. (Fl. de F., 80)

Combien d'heures demeurait-elle étendue, sans que la délivrât le sommeil ! (Th. D., 188)

Ou encore l'inversion du complément (particulièrement fréquente, ainsi que la précédente, dans *Le Fleuve de Feu*) :

Les cheveux de la voyageuse, dans un rais de soleil brûlaient, non pas tout à fait roux comme il avait cru. (Fl. de F., 35)

Ainsi, comme un chien malade, courait Daniel le long du gave. (Fl. de F., 96)

Cette odeur de cuir moisi des anciennes voitures, Thérèse l'aime. (Th. D., 25)

Et déjà les cigales s'allumaient de pin en pin et sous le ciel commençait à ronfler la fournaise de la lande. (Th. D., 45)

D'une manière générale, Mauriac se permet les plus grandes libertés de construction. Si quelques-unes d'entre elles n'ont pas une valeur stylistique évidente, le plus souvent toutefois elles sont extraordinairement expressives. Voyez cette phrase :

La présence est le plus souvent un obstacle : devant Raymond Courrèges, Maria Cross voyait d'abord un adolescent et qu'il serait vil de troubler ce cœur. (D. de l'A., 170)

Comment exprimer mieux la part de la chair (l'immédiateté du complément direct) et celle de la raison (l'effort que demande la subordonnée et son caractère analytique) dans ce personnage de Maria, à la fois sensuelle et éprise de pureté ?

* * *

Innombrables sont les ruptures de construction. En voici quelques types :

a) Séparation de deux sujets :

Cette jeune fille l'intriguait, et toutes ses manœuvres.
(Ch. et S., 88)

b) Séparation d'un nom et de son complément :

Les minutes fuyaient de ces longues haltes innocentes...
(Th. D., 48)

c) Séparation du pronom relatif et de l'antécédent qu'il détermine :

Victor de la Trave l'exaspérait, que sa mère, veuve, avait épousé « sans le sou », et dont les grandes dépenses étaient la fable de Saint-Clair. (Th. D., 42)

L'heure était proche qui délierait la terre et la chair.
(Fl. de F., 88)

∂) Séparation de deux compléments de même nature (la différence de forme, dans notre exemple, rend ce cas encore plus complexe) :

Par besoin de voir clair, il avait mis le comble à son opiniâtreté, et pour mesurer la haine de l'enfant qu'il avait préférée. (D. de l'A., 57)

e) Séparation par la ponctuation du sujet et du verbe. Il est vrai que le sujet s'accompagne d'une qualification assez longue. Mais alors pourquoi pas deux virgules, qui distingueraient cette qualification ? Il serait possible aussi de supprimer toute ponctuation. Très visiblement Mauriac a voulu mettre en valeur l'idée introduite par le verbe, du moins dans ces deux exemples :

Endimanché, Claude plus qu'avec ses vêtements de travail, avait l'air d'un paysan. (Ch. et S., 151)

Claude accoutumé au vocabulaire le plus grossier de la caserne, ne le pouvait souffrir chez son père. (Ch. et S., 196)

Dans ce troisième exemple :

Personne sur la route où Claude à bout de souffle, dut ralentir le pas. (Ch. et S., 196)

la coupe traduit admirablement l'épuisement du personnage et l'arrêt de sa course. Il est à remarquer que nous n'avons pas rencontré ce type de rupture en dehors de *La Chair et le Sang*, qui est une œuvre de début. Sans doute a-t-il paru trop peu classique au romancier, qui l'a évité par la suite.

Cependant la rupture de construction ne consiste pas seulement dans la séparation de deux termes que l'ordre traditionnel voudrait proches. Elle peut provenir aussi de l'union de deux éléments grammaticaux tout à fait différents, tels qu'un adjectif qualificatif et une proposition subordonnée. Les exemples de l'union d'un adjectif et de la relative, fréquents dans la prose moderne¹, répondent presque toujours à une intention très précise de la part du romancier. Dans cette phrase du *Fleuve de Feu*:

Seul maintenant sur l'allée herbeuse, il s'effrayait de la boue remuée en lui et dont il salissait la jeune fille. (Fl. de F., 60)

la subordonnée, par son caractère analytique, souligne l'ignominie dont se rend coupable, mentalement, Daniel Trasis, le

¹ Flaubert et Baudelaire, qui ont été les premiers à user fréquemment de ce tour, font suivre l'adjectif de longs compléments et évitent ainsi l'impression de rupture :

Souvent, il fallait se déranger devant une longue file de campagnardes, servantes à bas bleus, en souliers plats, à bagues d'argent, et qui sentaient le lait quand on passait près d'elles. (*Madame Bovary*, Charpentier, 150)

Il l'appelait « Marie », adorant ce nom-là, fait exprès, disait-il, pour être soupiré dans l'extase, et qui semblait contenir des nuages d'encens, des jonchées de roses. (*Éducation sentimentale*, Belles Lettres, II, 91)

Je ne pouvais... me détacher de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront. (*Poèmes en Prose*, Belles Lettres, 121)

triste héros du roman. — Et quelle admirable touffeur printanière, qui semble contenir et transmettre toute l'ardeur et le secret même de la création, s'exprime dans ce passage :

Il était content de marcher dans cette banlieue pleine de lilas et qui sentait la vraie campagne à cause de la pluie d'orage, du crépuscule. (D. de l'A., 106)

On rapprochera de ce tour l'union du substantif et de la relative :

Madame Gonzalès épiait sur le visage de sa fille un signe de détresse; elle n'y vit qu'un sourire et qui l'inquiéta. (Ch. et S., 143)

Dans cet autre exemple enfin, l'adjectif se trouve uni à une subordonnée conjonctive : la rupture est plus frappante encore, — et d'autant plus qu'elle est suivie d'un nouveau déséquilibre provoqué par l'apparition d'un sujet inattendu :

Ce fut alors qu'imprudente et sans qu'elle en eût une claire conscience, ses courses devinrent des quêtes. (Fl. de F., 145)

Mauriac suggère ici d'une manière merveilleuse l'élan qui anime Gisèle de Plailly, et ce quelque chose d'obscur, d'aveugle, de perfide qui oriente ses promenades.

* * *

La rupture de construction nous conduit à l'étude de l'ellipse. Celle-ci se rencontre particulièrement dans *Le Fleuve de Feu* et concerne surtout le sujet. Les effets sont assez différents : tantôt la phrase est ramassée comme le personnage qu'elle décrit :

Thérèse laissait à Blois son mari, ses enfants, débarquait sans crier gare, ne sonnait pas, sachant que pour elle Daniel n'était jamais là; mais, derrière un arbre de l'avenue, le guettait. (Fl. de F., 15)

Longtemps, à ce seul souvenir, il blesserait de ses dents sa lèvre; mordrait, la nuit, son oreiller. (D. de l'A., 182)

Tantôt elle exprime la rapidité, la spontanéité, presque l'automatisme de l'instinct :

Elle ne s'offusqua pas, mais lui répondit comme dans une gare la voyageuse qui s'est trompée de train à l'employé qui offre ses services ; et dans son désir d'être secourue, comblait de renseignements sans prix ce garçon avide. (Fl. de F., 38)

Gisèle se rappela cette minute de honte, leur entente sans parole, son entrée furtive dans un hôtel, place des Ternes — son désir de mourir ; puis se souvint de Daniel qu'elle était allée, la nuit précédente, relancer jusque dans sa chambre. (Fl. de F., 147)

Enfin, dans ce texte du *Désert de l'Amour*, l'ellipse rend avec une délicatesse surprenante le retour, après l'évanouissement qui s'est fait de la conscience sous le poids du chagrin, à une progressive lucidité :

Et soudain... il mit contre l'écorce lisse sa joue, les yeux clos ; puis se redressa enfin et, après qu'il eut épousseté ses manches, arrangé à tâtons sa cravate, marcha vers la maison. (D. de l'A., 139)

* * *

L'emploi très particulier des négations peut se ramener, lui aussi, à une sorte de rupture de construction, qui surprend souvent le lecteur. Si parfois la mise en valeur de la négation provient de l'inversion d'un pronom :

Il s'étonna de ne lui pas voir une mine tragique. (Ch. et S., 107)

cependant, presque toujours elle résulte d'une ellipse. L'absence de « pas » dans l'interrogation exprime la crainte, l'hésitation, la fragilité dans l'hypothèse, la timidité dans l'affirmation, dans l'espérance :

Cette Gisèle qu'il n'avait pas tenue entre ses bras et qui pourtant le possédait dans des liens si tendres et si violents, n'allait-il connaître aujourd'hui qu'elle n'existait pas ? (Fl. de F., 79)

Cette furie pour se perdre, ce renoncement qu'à son comble le vice exige, n'étaient-ils souvent le signe d'une vocation ? (Fl. de F., 156)

Sous la dure écorce de Bernard n'y avait-il une espèce de bonté ? (Th. D., 144)

Très suggestif encore, l'emploi du tour « aucun... que » au lieu de « aucun autre que », qui remonte au XVII^e siècle et que Mauriac souligne par l'ellipse du démonstratif qui devrait suivre à défaut d'un substantif :

Aucune visite que de son amie Emma Buffaut dont Lucile retirait plus d'ennui que de réconfort. (Fl. de F., 170)

Aucun bruit que d'une faucheuse et, à une grande altitude, un égossissement d'alouette. (Fl. de F., 202)

Saurait-on exprimer mieux le dénuement, la solitude, dont l'importunité est relevée par une présence désagréable ?

* * *

Cette impression de timidité que donne parfois la négation, on la retrouve dans l'interrogation, mais ici par suite d'un déplacement des mots qui introduisent la question, et non par une ellipse. Au lieu de se trouver en effet en tête de la phrase, les mots interrogatifs sont rejetés en queue ; de catégoriques qu'ils sont d'ordinaire, ils se font modestes, tendres, pathétiques :

Mais il allait chercher en elle, au delà du désir, quelle source entendue autrefois, quel parfum respiré ailleurs ? (Fl. de F., 79)

Quel appui cherchait son front ? Et pourquoi ses deux mains demeuraient-elles sur ses genoux ouvertes — attendant quelle aumône ? (Fl. de F., 176)

L'obscur désir qui est en toi, oserais-tu l'avouer, pauvre cœur ? (Ch. et S., 75)

* * *

Mais c'est dans l'emploi des temps que Mauriac se montre, mieux encore qu'ailleurs, un virtuose de la langue. Les ruptures de construction, si riches d'évocations soient-elles, sont toujours discutables : certains, leur trouvant une parenté fâcheuse avec « l'écriture artiste » des Goncourt, parleront peut-être

de facilité, d'irrespect à l'égard du génie du français. Tirer parti des ressources du verbe, c'est au contraire lui être pleinement fidèle, c'est reprendre la tradition illustrée par un La Fontaine, un Chateaubriand, un Flaubert. François Mauriac, qui, selon Yves Gandon¹, aurait sur ce point comme sur celui de l'ellipse, subi l'influence de Barrès, tire de brusques changements de temps des effets remarquables :

a) Avec une valeur descriptive :

Lui, il mettait son orgueil à compter parmi les garçons d'après guerre ; — et, ce soir, dans le bar vide encore où ne bourdonne qu'une mandoline assoupie (la flamme de la mélodie meurt, renaît, vacille), il regarde ardemment, reflété par les glaces, son visage sous des cheveux drus — ce visage que la trente-cinquième année épargne encore. Il songea que le vieillissement, avant de toucher son corps, touchait sa vie. (D. de l'A., 4-5)

Ce jeu du passé et du présent, banal en soi, prend dans l'œuvre de Mauriac un aspect toujours pathétique : il arrête l'attention sur un instant solennel de par sa détresse ou de par son bonheur, il le prolonge, en accentue l'acuité, fait toucher dans son insistance émouvante la palpitation même de la vie. — Et voici un passage où la transition du passé au présent nous paraît doublement intéressante : du point de vue de la grammaire, par le moyen dont s'est servi le romancier pour éviter une impression de discontinuité, — le changement de temps se fait par l'intermédiaire du style direct —, et du point de vue de l'art, par ses effets de sonorité :

Ce soir-là, Claude regarda de sa chambre monter un orage : les arbres tous à la fois frémirent ; le vent du Sud y creusa des houles. Un contrevent claqua, mais dominant la rumeur des végétations et la persistante vibration des insectes, cette même musique qui avait troublé sa sieste emplît la nuit, y mêla comme la voix d'un océan invisible. Le piano se tut, le vent tomba : « l'orage n'est pas pour nous », murmure Claude. Il pleut sur les feuillages qu'aucun souffle ne froisse plus ;

¹ Yves GANDON, *Le Démon du Style*, Plon, 1938.

l'odeur de la terre monte comme un obscur élan de joie végétale; Claude éprouve dans sa chair la volupté des labours exténués que l'eau pénètre, amollit. Demi-nu sur son lit non défait, il s'endort dans le bruit de ce ruissellement sur la campagne. (Ch. et S., 43)

Après la dureté des passés simples (« frémirent, creusa, claqua, emplit, mêla ») en relation avec le tumulte précurseur de l'orage, la chanson douce de la pluie, la paix du sommeil (« pleut, monte, éprouve, pénètre, amollit, s'endort »).

Le Désert de l'Amour nous offre un exemple du procédé inverse : le style direct introduit par le changement de temps :

Maria entendit des gouttes sur les feuilles, un roulement d'orage hésitant, ferma les yeux, se recueillit, concentra sa pensée sur le visage de l'enfant si pur (qu'elle voulait croire si pur), et qui pourtant, à cette minute, hâte le pas, fuit le mauvais temps, et songe : « Papillon dit qu'il vaut mieux brusquer les choses »... Et perplexe, le garçon regardait le ciel grondant, et tout à coup il se mit à courir, sa pèlerine sur la tête. (D. de l'A., 156)

La brusque transition souligne le contraste entre les illusions de Maria et l'impureté du jeune homme. Le plus curieux dans ce texte, d'ailleurs, réside dans les présents « hâte, fuit, songe ». L'opposition des passés simples du début de la phrase et du présent « songe » est facile à saisir. Mais comment expliquer « hâte, fuit », qui expriment des faits d'importance secondaire (on attendrait plutôt des participes) ? Cet éclairage jeté brusquement sur l'être physique de Raymond Courrèges est en relation, croyons-nous, avec l'attitude de Maria qui « concentre sa pensée sur le visage de l'enfant ». Mauriac nous présente alors le corps du jeune homme, objet de ce désir, puis nous fait entrer dans le mystère de sa vie intérieure : il « songe... »

Descriptif encore, avec une valeur psychologique, le présent de cette phrase :

Claude apparut sur le seuil du hall, pressant contre son cœur une botte de roseaux qu'il cueillit à cette mare aux grenouilles dont le vacarme, chaque soir, fait regretter à Madame

Gonzalès le temps où les serfs battaient les fossés du château-
(Ch. et S., 81)

Ce temps ne souligne-t-il pas le perpétuel mécontentement de la Gonzalès, imbue d'elle-même, et le ridicule de ses vaines protestations ?

b) Le passage du passé au présent se revêt parfois d'une signification morale :

La lueur du ciel réveilla les coqs. Les minutes heureuses... Claude voulait les évoquer, les garder pour qu'elles le soutinssent au long des mois sans joie qui allaient venir. Une étoile filante glissa, s'anéantit. Peut-être, par le monde, d'autres enfants rêveurs l'ont vue et, à voix basse, ont fait un vœu. L'obscur désir qui est en toi, oserais-tu l'avouer, pauvre cœur ? (Ch. et S., 75)

Il semble que l'on ait affaire, ici, au regard lucide du confesseur qui lit dans le cœur du fidèle et, impitoyablement, dénonce le mal.

Sans doute, le plus souvent, le présent prend-il la signification d'une vérité générale :

Le silence d'Argelouse l'empêchait de dormir : elle préférait les nuits de vent, — cette plainte indéfinie des cimes recèle une douceur humaine. (Th. D., 188)

Mais aussi quelles nuances ! Tantôt de réalisme :

Le ciel au-dessus d'Argelès, les prairies du gave, le mont Pibeste, le Viscos, le chemin de Saint-Savin s'allaitaient à cette même lune qui, la nuit dernière, avait obligé les corps complices de se voir dans l'excès même d'un bonheur tel qu'il a besoin des ténèbres. (Fl. de F., 157)

Tantôt d'avertissement. (Pour comprendre pleinement notre exemple, il faut savoir que la phrase termine un développement, et que rien n'explique cette réflexion du romancier) :

Vainement leurs jeunesses s'attiraient et l'une l'autre s'émouvaient, il fallait qu'ils parlassent de cela (des problèmes religieux) : à cet obscur drame charnel un autre s'ajoute qui le dépasse. (Ch. et S., 81)

Toutefois, il arrive à l'auteur de s'exprimer plus longuement, comme dans ce texte du *Désert de l'Amour* :

Elle éprouvait une paix qui peut-être était de la déception. Elle ignorait qu'elle ne serait pas toujours secourue ; non, les morts ne secourent pas les vivants : nous les avons invoqués en vain au bord de l'abîme ; leur silence, leur absence, ressemblaient à une complicité. (D. de l'A., 168)

Admirez le pouvoir d'émotion des temps successifs :

L'affirmation, de caractère intellectuel : « les morts ne secourent pas... »

La justification par le rappel de l'expérience : « nous les avons invoqués en vain... »

La description de l'expérience, l'attente vaine : « leur silence, leur absence, ressemblaient... »

c) Enfin venons en à un procédé qui nous paraît très particulier à François Mauriac : certains changements de perspective dans le récit. Le romancier ne se contente pas de suivre son héros au jour le jour dans sa vie, dans le drame qu'elle comporte. Tout à coup il nous fait bondir dans le futur, nous montre l'importance que prendra, quelques années plus tard, l'instant présent, à quel point il deviendra précieux ou cruel souvenir. Voici un premier exemple, où le conditionnel « il souffrirait », au lieu de « il souffrira », atténue la brusquerie du passage du présent au futur :

Elle disait :

— Il y a une sortie sur la campagne. Voulez-vous que nous fassions quelques pas ensemble ? Nous ne rencontrerons personne.

Il souffrirait plus tard qu'elle ait proposé cette promenade furtive. Mais rien ne lui était, à cette heure, que de marcher près d'elle sur une route. (Fl. de F., 53)

Puis un exemple où le futur se fait plus affirmatif :

Thérèse aimait ce dépouillement que l'hiver finissant impose à une terre déjà si nue ; pourtant la bure tenace des feuilles mortes demeurait attachée aux chênes. Elle décou-

vrait que le silence d'Argelouse n'existe pas. Par les temps les plus calmes, la forêt se plaint comme on pleure sur soi-même, se berce, s'endort et les nuits ne sont qu'un indéfini chuchotement. Il y aurait des aubes de sa future vie, de cette inimaginable vie, des aubes si désertes qu'elle regretterait peut-être l'heure du réveil à Argelouse, l'unique clameur des coqs sans nombre. Elle se souviendra, dans les étés qui vont venir, des cigales du jour et des grillons de la nuit. (Th. D., 222)

Le plus souvent toutefois, Mauriac nous jette dans l'avenir non pas pour nous le faire connaître, mais plutôt pour donner au présent un nouvel éclairage. C'est ainsi qu'il soulignera le caractère peu conscient, voire automatique, de telle réaction qu'expliquent la timidité et l'émotion amoureuse :

Claude ne songe pas à s'en aller, les yeux fixés sur les lèvres d'Edward, comme ceux d'un enfant qui écoute une histoire ; et furtivement, ils s'arrêtent sur May, assise auprès de son frère, les bras relevés et les deux mains nouées contre la nuque. Claude se rappela plus tard qu'il avait répondu que la musique pouvait être aussi une prière, un cri de joie et d'amour, un acte de foi... (Ch. et S., 51)

Cette transposition permet encore de simplifier une description, d'en retenir tel détail qui peut sembler puénil, absurde, et qui deviendra essentiel dans le souvenir. Mais commande-t-on à la mémoire et faut-il rappeler l'exemple de la madeleine de Proust pour montrer que le passé s'enferme et subsiste dans les plus modestes de nos sensations ?

Raymond avait jeté sa serviette. Que le jardin était paisible ! Oui, ce devait être à la fin du printemps, car il se souvient des capricornes au vol ronflant et qu'on avait servi des fraises pour le dessert. Il s'assit au milieu de la prairie... (D. de l'A., 28.)

Et voici un passage étonnant :

Octobre revint : la traversée était faite, Raymond avait passé l'endroit périlleux de sa vie, il allait être sauvé, il était déjà sauvé — dans cette rentrée où les livres de classe neufs... lui offraient en tableau synoptique... tous les songes et tous

les systèmes humains. Il allait être sauvé — non par ses seules forces. Mais le temps était proche de la venue d'une femme — celle-là même qui le regarde, ce soir, à travers la fumée et les couples de ce petit bar, et dont le temps n'a pas altéré le front vaste et calme. (D. de l'A., 46)

Au début du livre, le héros, Raymond Courrèges, se trouve dans un bar ; il est seul et revit son passé, remonte à sa première adolescence : « Rien à faire, ce soir, contre ce torrent de visages déchaîné en lui par la présence de Maria. » Le lecteur oublie alors la situation *actuelle* de Raymond, ne connaît plus qu'un enfant, gauche et ridicule jusqu'au jour de la rencontre d'une femme : « il allait être sauvé... » Le romancier laisse entrevoir l'avenir : « le temps était proche... » Et brusquement il nous ramène à l'époque du commencement du récit, au petit bar où songe Courrèges, époque à laquelle nous ne pensions plus du tout et qui, tout en étant l'actuel, se trouve, par rapport aux faits dont il vient de nous être parlé, un futur très éloigné. Mauriac nous fait donc embrasser d'un seul coup, avec la brusquerie et l'intensité de l'éclair, les principaux moments d'une vie humaine. Ces deux moments qui semblaient si éloignés, ces deux états si différents, celui de l'enfance et celui de l'âge d'homme, les voilà l'un à côté de l'autre, mystérieusement réunis par la vertu d'une phrase toute simple : « Mais le temps était proche de la venue d'une femme — celle-là même qui le regarde, ce soir... » Au pathétique un peu solennel qu'apporte cette image de la vie saisie dans sa dérisoire brièveté s'ajoute une inquiétude à la fois présente et insaisissable comme une ombre : pourquoi ce poids sur le cœur, pourquoi cette gêne ? Cette rencontre n'est pas due au hasard ? Quand il est la cause d'une telle angoisse, il n'est plus le hasard. Et ainsi se laisse deviner cette dure, austère, impénétrable Volonté, — la Grâce.

On voit quelle importance, quelle richesse de signification prend dans l'œuvre de François Mauriac ce jeu kaléidoscopique des temps. Il souligne la valeur unique de chaque minute et le peu qu'il en reste, considérées toutes ensemble. Unissant la

plénitude et le néant, il exprime la déconcertante condition de l'homme.

Nous ne prétendons pas, avec ces quelques remarques, épuiser l'étude des secrets d'art de François Mauriac. Il faudrait les compléter au moins par une analyse des images et surtout de la phrase, de ses inflexions, de ses chutes. Une phrase de Mauriac ! Il en est peu de plus envoûtantes ! Elle aussi contribue au charme d'une œuvre qui, tout animée du désir de vivre, résonne du glas de la mort. Mais les ressources de la grammaire ajoutent à cet étrange pouvoir.

Gilbert GUIBAN.