LE ROMAN DE MAURIAC DEVANT LA CRITIQUE ENGAGÉE

Pierre Dufour
Agrégé de Lettres

Mauriac, a toujours été jugé sévèrement par la critique qu'on appelle "engagée". Ironie du destin, car "il s'est "engagé" avant que le mot, sinon l'attitude, fût à la mode." (1) Le conflit déja ancien qui l' oppose à cette fraction de la critique relève, pour une part, de motifs étrangers à la littérature. Considéré d'un point de vue exclusivement littéraire, il révèle certains partis pris contemporains concernant le roman et éclaire, à travers les remarques critiques de Mauriac, certains aspects de la création romanesque. C'est de ce point de vue que nous l'envisagerons.

Les critiques adressées à Mauriac, en tant que romancier, peuvent se ramener à trois. On considère sa "formule romanesque" comme n'ayant plus qu'une importance "historique". On conteste la valeur de son univers romanesque. Enfin, si l'on en croit J-P. Sartre, "M. Mauriac n'est pas un romancier".

* * *

Nous serons donc conduits à nous poser trois questions: 1) le roman de Mauriac appartient-il au passé, et à quel passé? 2) Doit-on juger un romancier sur le choix de ses sujets et de ses thèmes et le tenir pour entièrement responsable de l'univers qu' il a créé? 3) Enfin, la définition sartrienne du romancier peut elle être tenue pour universellement valable et peut-on l'appliquer à Mauriac?

---

1) Roger PONS, **François Mauriac. Pages Choisies**, Classiques illustrés Vaubourdolle, Paris, Hachette, 1955, p. 4.

I. LE ROMAN DE MAURIAC APPARTIENT-IL AU PASSÉ ?

Dans un "Panorama de la Nouvelle Littérature française" qui n'est pas à proprement parler un ouvrage de critique engagée, mais dans lequel l'auteur n'entend faire de place qu'aux écrivains du temps présent, M. Gaëtan Picon considère que l'oeuvre de Mauriac est en marge de "la littérature en train de se faire". (2) A une époque de littérature violente, Mauriac est en effet un des rares écrivains chez qui subsiste le goût de la réserve. Non que l'action de ses romans ne soit parfois violente. S'il est vrai que la littérature d'aujourd'hui est marquée par un certain expressionnisme, Mauriac, sur ce point, semble la rejoindre. Mais c'est une rencontre de hasard. Tandis que l'expressionnisme du XXème siècle, en dépit de tentations métaphysiques, essaie d'aboutir à un réalisme de l'élémentaire et de l'immédiat, l'art de Mauriac regarde vers l'humanisme classique. Il recherche moins la violence que l'intensité, et toute violence, chez lui, est contenue. A des sujets presque toujours audacieux, il applique des moyens d'expression à peine plus osés que ceux de Racine et de La Bruyère, de Baudelaire et de Flaubert. Si le classicisme consite à analyser au lieu de démontrer, à évoquer au lieu de décrire, si, comme le pensait Gide, il réside tout entier "dans la litote" et le sens de l'ellipse, on peut affirmer que l'expressionnisme de Mauriac est sans cesse corrigé par un classicisme très sûr. Il n'en fallait pas plus pour que son oeuvre parût en marge de la littérature d'aujourd'hui.

Faut-il aller plus loin et voir dans le roman de Mauriac "une survivance des formules romanesques du XIXème siécle" (3)? On serait d'abord tenté de le croire. Mauriac lui-même n'a-t-il pas reconnu ce qu'il devait à Balzac, à Flaubert, et plus profondément sans doute à Baudelaire? Que, du reste, il puise plus loin dans le passé, et qu'"à travers les romans naturalistes il hérite de l'unité sévère des tragédies classiques", "d'une certaine perfection théâtrale" (4), cela n'est pas douteux. Il

---

2) Gaetan PICON, **Panorama de la Nouvelle Littérature Française**, Paris, Gallimard, 1949, p. 9, 28 et 31.

3) o. c. p. 14.

4) o. c. p. 29.

semble qu'on pourrait sommairement définir la formule romanesque de Mauriac comme une combinaison de la technique réaliste de **Madame Bovary** et du récit dramatique de **La Princesse de Clèves.** Héritage du passé unissant au réalisme le sens classique du vrai, tel apparaît, d'abord, le roman de Mauriac.

Cependant, si telle est bien la place de cette oeuvre dans un "panorama" littéraire, dès qu'on la considère en elle-même, on a très vite le sentiment qu'on la trahirait en l'assimilant purement et simplement à celle d'un "continuateur". Car, si sa technique et son style le rapprochent du XIXème siècle, Mauriac en revanche s'en distingue par la nature de son univers romanesque. Faut-il rappeler les intentions du roman au XIXème siècle? Balzac veut "faire concurrence à l'état-civil", Stendhal compare le roman à "un miroir qui se promène le long d'un chemin", Zola rêve de "coucher l'humanité sur une page blanche" et de faire "une oeuvre qui serait l'arche immense". C'est le mythe de la "comédie humaine" que définit l'idéal commun à tous les romanciers d'alors: "l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties" (5). Cet idéal, ils ont pu croire qu'ils l'avaient réalisé. Ajoutant à la réalité psychologique explorée par les siècles classiques la réalité sociale, n'avaient-ils pas le droit de considérer qu'ils étaient parvenus à un réalisme total? En même temps qu'ils élargissaient leur champ d'observation, ils perfectionnaient leurs moyens d'expression du concret et recherchaient l'impersonnalité afin de donner l'illusion d'une réalité objective. Le roman de Balzac, de Flaubert, de Zola a la double ambition d'être une image totale de la réalité et selon l'expression de Valéry, de "se relier au monde réel, comme le trompe-l'oeil se raccorde aux choses tangibles". (5-a) Aussi ouvre-t-il largement sur l'univers réel. Celui de Mauriac au contraire n'ouvre que sur "un petit canton de l'univers": monde original, aux reliefs marqués, aux limites étroites, il dédaigne le trompe-l'oeil pour imposer une vision.

C'est que Mauriac n'a pas subi seulement l'influence des

---

5) BALZAC, Lettre du 26 Octobre 1834, à Mme Hanska, citée par J. R. Chevaillier et P. Audiat, **Documents et Exercices**, Paris, Hachette, 1946, p. 205.

5 bis) Paul VALERY, **Variété I**, Paris, Gallimard, 1924. p. 152.

romanciers du XIXème siècle. Dans **La Rencontre avec Barrès** (6) il nous conte comment, sous prétexte de suivre les cours de l'Ecol des Chartes, il quitta sa province natale, se "déracina", pour "s'efforcer d'atteindre à l'air libre". Trois influences s'exercent alors sur lui: celle de Balzac sans doute, mais aussi celle de Barrès et de Gide. Il est toujours grand lecteur de Balzac, mais il considère Barrès "comme son maître" et "ne peut se défendre d'admirer aussi André Gide". L'influence de Barrès est la plus forte, véritable "intoxication barrésienne". On en peut juger par quelques phrases de ses carnets à cette date : "Vis au sommet d'une tour d'indifférence. Qu'elle domine la plaine immense où campent les barbares... Fortifie-toi pour légitimer chaque jour tes dégoûts et tes mépris" (7). Ce barrésisme n'était qu' une défense: "je déifiais en Barrès toutes les puissances d'orgueil et de mépris derrière lesquelles j'abritais un coeur terriblement doué pour s'attacher et pour souffrir. Car, dans ces attitudes qui, à distance, risquent de paraître ridicules ou odieuses, il ne faut voir que les défenses d'un garçon follement sensible" (8). Sensibilité liée à la curiosité psychologique qui fait les romanciers: "Mon coeur nourrissait en secret une curiosité insatiable de celui des autres. Le spectacle des passions humaines, fût-ce des pires, m'enivrait". (9) Cette tendance se fortifiait dans la lecture du Barrès du **Culte du Moi** et d'**Un Amateur d'âmes.** Le Mauriac de cette époque admire aussi Colette qu'il souffre de voir un soir dans un numéro de music-hall à Bruxelles. "Elle était déjà l'auteur de **Claudine** et d'un livre que j'aime entre tous **La Retraite Sentimentale**" (10). Ainsi la vie nous ménage toujours, dans la réalité ou dans les livres, les rencontres décisives. Balzac, l'esthétisme de Barrès, l'inquiétude gidienne, la sensualité de Colette et bientôt la découverte éblouie de Proust, à quoi il faut ajouter la foi religieuse qui accroît le goût de Mauriac pour l'analyse de la vie intérieure, telle est l'atmosphère complexe dans laquelle s'est formée son oeuvre.

---

6) François MAURIAC, **La Rencontre avec Barrès** dans **Écrits Intimes**, Genève-Paris, La Palatine. 1953, p. 74 et 76.
7) o. c. p. 77.
8) o. c. p. 79.
9) o. c. p. 83.
10) o. c. p. p. 85.

Cette atmosphère qui est celle de la première génération du siècle, allait-elle orienter Mauriac dans le sens d' "une survivance des formules romanesques du XIXème siècle", ou au contraire dans une voie nouvelle qui serait celle du XXème? Gide, Colette et Proust forment au seuil du siècle une rare rencontre d'écrivains d'une originalité peu commune. A travers des oeuvres très différentes, ils donnent du roman une image nouvelle: le romancier y devient l'unique personnage indispensable, et le roman de moeurs un des éléments accessoires du roman d'analyse. L'irremplaçable séduction de la présence apparaît désormais comme la condition suffisante de toute création littéraire. Il est vrai que la difficulté, ou, au contraire, la transparence de ces oeuvres en écartaient le grand public, cependant que des oeuvres d'accès plus facile, **Jean-Christophe, Les Hommes de Bonne Volonté, les Thibault** maintenaient une tradition qui se voulait balzacienne. Mais c'est avec les premières que l'oeuvre de Mauriac révèle des affinités: elle est moins proche de Martin du Gard ou de Jules Romains que de Gide ou de Colette. Qu'on relise quelques-uns de ces romans d'un pathétique cruel qui recréent dans les mêmes paysages le même climat accablant et fiévreux, on reconnaîtra sans doute qu'ils portent déjà la marque de notre siècle, celle de l'inquiétude. Si ce climat n'est pas encore angoisse ou sentiment de l'absurde, il n'est pas moins éloigné du pessimisme solide et objectif de Maupassant ou de Flaubert. Les romanciers du siècle dernier croyaient élever pour toujours, à la lumière du positivisme, l'édifice solide d'une réalité totalement explicable qu'il ne s'agissait plus que de décrire. Chez tous les romanciers qui, comme Martin du Gard ou Jules

---

11) Il est pourtant un groupe que Mauriac ne put alors rejoindre malgré son désir et dont il nous dit l'influence sur lui, c'est celui de la "Nouvelle Revue Française": "Je la lisais chaque mois jusqu'aux annonces. Littérairement, c'était mon évangile. Les jeunes écrivains d'aujourd'hui auront peine à imaginer... le prestige de ce petit groupe pur autour d'une revue en apparence modeste et comme nous passionnait son scrupule devant l'oeuvre d'art... Ma collaboration à la **Nouvelle Revue Française** date de 1922... douze ans après les **Mains Jointes.** Il me fallut donc douze ans pour rejoindre enfin le groupe littéraire avec lequel je me sentais le mieux accordé. C'était peu d'en être exclu, mais je m'en croyais méprisé... je n'existais pas pour les amis de Gide". o. c. p. 100 et 101.

Romains, ont tenu pour une construction à peu près définitive l'héritage naturaliste, nous retrouvons le même univers compact et rassurant. Mais l'univers de Mauriac, rêvé beucoup plus qu' observé, recrée plutôt que construit, est comme les vieilles bâtisses où vivent ses héros: il ne rassure que du dehors. C'est qu'il tente de peindre cette zone inquiétante de la conscience que nous n'aimons guère explorer et qui est cependant la source des passions et des attitudes les plus révélatrices de notre moi. **Le Noeud de Vipères** n'est pas seulement un titre de roman mais la clé d'une formule romanesque. C'est par cette peinture du moi profond que Mauriac appartient sans contexte à la génération de Gide et de Proust, marquée à la fois par Bergson et par Freud. Cet effort pour construire une "psychologie des profondeurs" et pour découvrir, suivant l'image de Gide, après les "terres dociles" explorées par nos moralistes, "les autres terres, les terres riches, les terres basses" (12), valut à cette génération d'être appelée notre "dernière génération classique" (13). Plus fidèle, en effet, à l'esprit du classicisme que ceux qui, dans le même temps, s'en tenaient à la lettre et se refusaient à sortir du domaine des vérités acquises, elle a continué l'effort des siècles classiques vers une connaissance de l'homme toujours plus nuancée, exprimée en un style qui se voulait accessible à tous. C'est ainsi qu'elle a orienté Mauriac, avec les meilleurs écrivains de son temps, vers un classicisme moderne, un classicisme du XXème siècle.

Pourquoi, ce temps, aujourd'hui, nous paraît-il si lointain et pourquoi le roman de Mauriac a-t-il subi le destin commun aux écrivains de sa génération? L'oeuvre elle-même n'en est nullement responsable. Les raisons en sont à chercher ailleurs. Outre la règle assez générale qui veut que deux génération successives se méconnaissent, il en est deux de plus profondes. Il y a eu, d'une part, dans la littérature contemporaine, entre 1930 et 1936, une ligne de rupture qui sépare radicalement deux périodes. **Les Conquérants** et **La Condition Humaine, Les Grands Cimetières sous la Lune,** et, un peu plus tard, **La Nausée** mar-

---

12) André GIDE, **Nouveaux Prétextes**, Paris, Mercure de France, 1911, p. 80.
13) Gaetan PICON, o. c. p. 14.

quent l'entrée en scène d'une nouvelle génération. Sa violence pathétique, ses préoccupations morales la situent à l'opposé de la génération précédente dont elle rejette l'esthétisme. D'autre part, l'engagement des meilleurs écrivains d'aujourd'hui nous conduit presque nécessairement, dans le jugement spontané que nous portons sur toute oeuvre récente, à faire une assez large place à son "actualité", à son caractère d' "urgence", et à négliger comme attardées des oeuvres d'un caractère plus détaché ou plus délibérément esthétique. Ces raisons d'ordre général ont contribué à rejeter, sinon dans l'oubli, du moins dans le silence, les oeuvres de la première génération du siècle, et celles qui, tels les romans de Mauriac, sans lui appartenir tout à fait par leur date, s'y rattachent par leur climat.

Faut-il donc aller jusqu'à prétendre, avec M. Gaetan Picon, que l'oeuvre de Mauriac, comme celle de Duhamel, pourrait être "à la rigueur datée du XIXème siècle" (14)? Le caractère moderne de la psychologie mauriacienne inviterait plutôt, nous l'avons vu, à la situer dans la première génération du XXème siècle. C'est, semble-t-il, un des partis pris de la critique engagée que de rejeter indistinctement dans un passé révolu tout ce qui est antérieur à 1930 et ne prend pas pour sujet les problèmes ou l'angoisse de notre temps. Sans doute, dater le roman de Mauriac de la première génération du siècle, c'est reconnaître qu'il ne s'agit pas d'une oeuvre engagée dans le présent, mais ce n'est pas pour autant la rejeter dans un passé mort. Les oeuvres de cette époque ont un destin assez exceptionnel. Est-ce parce que cette génération, n'ayant pas, en général, participé directement à la première guerre mondiale, est passée de l'euphorie de l'avant-guerre à l'euphorie de l'après-guerre, sans soupçonner les bouleversements futurs, sans se douter qu'un jour prochain l'individu ne pourrait plus, quand même il le désirât, rester indifférent aux problèmes de la collectivité? Ou bien est-ce parce que ces oeuvres, par le caractère de leur art, se sont en quelque sorte placées d'emblée hors du temps? Quoi qu'il en soit, elles semblent suspendues entre le passé et le présent, dans une sorte d'existence intemporelle. C'est pourquoi sans doute, des oeuvres aussi différentes que celles de Gide, de

14) o. c. p. 31.

Colette et de Mauriac, nous paraissent aujourd'hui se rapprocher dans une destinée commune. De telles oeuvres n'ont plus, si l'on en croit la critique engagée, qu'une signification "historique". "Historique" aussi devrait être l'admiration qu'elles inspirent. Cependant elles séduisent et attachent encore. Le lecteur peut pénétrer sans effort dans l'univers des romans de Mauriac. Beaucoup plus que la question de sa date relative qui n'a de sens que dans une perspective engagée, c'est là le fait essentiel: étrangère au présent, cette oeuvre garde néanmoins une présence.

* * *

II. UN ROMANCIER EST-IL LIBRE DE CHOISIR SON UNIVERS ?

Ailleurs la critique engagée reconnaît au contraire cette présence, mais conteste la valeur de l'univers romanesque de Mauriac. L'opinion de Mme. Claude-Edmonde Magny, dans son **Histoire du Roman Français depuis 1918** (15), peut, semble-t-il, être tenue pour significative dans la mesure où son livre fait à la fois la théorie et l'application d'une critique engagée. L'auteur part d'une remarque de Sartre Suivant laquelle l'historien, étant lui-même "créature historique" ne saurait juger "sous l'angle historique" ce qui est pour lui contemporain. Elle propose alors de substituer à la critique traditionelle "l'aventure que constitue chaque fois la lecture d'un livre" et de "confronter la somme de ces aventures avec les conclusions d'autres lecteurs de bonne volonté". Cette critique, du reste, se distingue de celle de Sartre, souvent conduit à "négliger le contenu intrinsèque de l'oeuvre" ou "ce que la littérature peut avoir de spécifiquement littéraire", et elle ne prétend pas "exercer au nom d'une doctrine aussi précise que l'existentialisme une magistrature aussi **assise**". L'auteur déclare cependant qu'elle tiendra compte à la fois des "intentions des écrivains" et de "sa propre exigence" et formulera certaines critiques **"au nom des valeurs dont le besoin se fait en ce moment sentir avec acuité"** (16) Ce "regard jeté sur le passé" "en fonction du présent" ne pourra être le fait que d' **"un observateur engagé"**. Son opinion sera, théoriquement, ma:

15) Claude-Edmonde MAGNY, **Histoire du Roman Française depuis 1918**, Paris, Seuil, 1950.

16) o. c. p. 7 sqq.

non nécessairement, "caduque, arbitraire et subjective". Telle est l'attitude critique adoptéé dans cet ouvrage.

Les pages consacrées à Mauriac (17) ne recoupent sur aucun point le jugement de M. Gaetan Picon. Leur ton même ne fait pas songer à une oeuvre qui serait tenue pour "historique", mais à une oeuvre dont la "présence" s'impose en dépit même du lecteur. L'univers romanesque de Mauriac est durement jugé. Il est présenté comme un "enfer", un monde irrémédiablement fermé sur lui même où des "âmes ambigues", d'une totale passivité, incapables d'aimer comme d'agir, "exhalent la plainte bouleversante de l'être qui n'a pas été aimé". Vision qui deflète un "négativisme" absolu et exerce "une emprise moite, un envoûtement louche" contre lesquels le lecteur doit se mettre en garde. Et l'auteur de conseiller, pour se guérir de Mauriac, un bain délicieux dans l'oeuvre de Giraudoux.

De propos délibéré, cette critique est à la fois subjective et engagée. Subjective, elle laisse clairement apparaître les exigences et les préférences de l'auteur. Engagée, elle est faite au nom de certaines valeurs: la liberté, l'action, la générosité. Elle présente un caractère à peu près exclusivement moral. L' oeuvre de Mauriac n'est jamais envisagée d'un point de vue esthétique, mais jugée peu "salubre" et peu accordée aux valeurs dont notre époque a besoin. Bien que l'auteur reconnaisse qu' "on ne réfute pas une vision romanesque", elle marque clairement sa désapprobation à l'égard de l'univers de Mauriac considéré en lui-même.

Non qu'elle en méconnaisse la valeur propre. Au contraire, elle souligne l'emprise qu'il exerce sur le lecteur et s'en alarme. C'est une oeuvre contre laquelle il est besoin de se défendre. "A l'arbitraire de l'écrivain (qui est de son droit le plus strict) répond le droit du lecteur à la critique, au refus d'envoûtement, à la reprise de sa liberté... Le droit du lecteur à se défendre par la critique doit être d'autant plus vigoureusement maintenu ici que Mauriac dispose, pour le gagner, d'un arsenal de séductions des plus complexes" (18). On ne peut discuter ce

17) o. c. p. 128. sqq.
18) o. c. p. 143.

droit du lecteur. Et dans la mesure où la critique est une réflexion sur la lecture, on ne peut davantage contester la légitimté et l'intérêt d'une critique subjective qui avoue loyalement ses exigences. A plus forte raison si ces exigences inspirent la sympathie. Mais on peut se demander si la condamnation d'une vision romanesque garde encore un sens dès que l'on s'efforce de saisir dans cette vision le reflet d'une expérience humaine.

"On ne réfute pas une vision romanesque" reconnaît Mme. Cl. E. Magny; "elle n'est ni plus ni moins "vraie" que la vision diamétralement opposée." Cela admis, de quel droit prétendre, ensuite, juger un romancier sur le choix de sa vision, comme s'il avait eu la possibilité d'opérer, entre plusieurs visions opposées, un choix libre au sens existentialiste du terme? Peut-être n'existe-t-il pas de visions "opposées", mais des visions radicalement **différentes** nées d'expériences différentes, **irréductibles** l'une à l'autre. S'il en est ainsi, on ne peut parler de choix: quand il a commencé à écrire, le romancier ne disposait pas d'une autre vision que la sienne, celle que déterminait son expérience et dont son univers romanesque est l'expression. De quel droit lui reprocher cet univers? Autant lui interdite d'écrire ou d'être lui-même. Tout ce qu'on peut exiger de lui c'est que son univers soit authentique, qu'il soit le reflet de son expérience profonde et non une construction artificielle.

Demandons-nous si tel est le cas de l'univers romanesque de Mauriac, en cherchant à y saisir, à travers les témoignages personnels du romancier, l'expression d'une expérience humaine.

De cet univers il est facile d'indiquer les contours. Ce sont ceux d'un paysage, d'un milieu social, d'une psychologie, d'une métaphysique, d'un style. Un paysage. Les Landes, la Gironde: des pins et des vignes; au loin la mer; des maisons enlisées dans les sables ou guettant sur la place du "bourg" de rares passants. Bordeaux, les Boulevards, les Chartrons, le fracas des tramways, des appartements tristes le long du pavé brûlant. Et par éclairs, Paris, les night-clubs, la solitude dans la foule anonyme. Un milieu social: la bourgeoisie possédante et le paysan landais que rapprochent par dessus les frontières de classe un même amour de la terre, une même passion de la vigne et des pins; des scènes de la vie de province dans des familles aux dehors respectables.

Une psychologie: des êtres déçus qui vieillissent rongés par l'ennui, par la possession de l'argent ou l'attente de la mort; des êtres jeunes, assoiffés de bonheur, rêvant de briser les barreaux de leur cage; des passions qui couvent au fond des coeurs, hésitant au bord du suicide ou du crime. Une métaphysique: le Mal ronge l'homme "comme un ver dans le fruit", cédant parfois mystérieusement à la Grâce. Un style, enfin, classique, sobre, elliptique, qui s'en tient aux procédés éprouvés. L'ensemble de ces aspects détermine une atmosphère à la fois tendue et sombre que certains jugent déprimante ou atroce.

Pour justifier cette atmosphère, Mauriac a tenté dans des essais critiques d'en expliquer les sources et le caractère personnel. Dès qu'il n'y est plus occupé des problèmes propres au romancier catholique et envisage la valeur romanesque de son oeuvre, il s'attache à en expliquer le climat particulier. Les explications qu'il en donne présentent un double intérêt. D'une part elles rendent assez vaine toute critique qui adopte pour juger de cette oeuvre un critère extérieur. D'autre part elles éclairent de façon pénétrante et dans un langage simple les problèmes de la création romanesque.

La première explication que donne Mauriac, dans **Le Romancier et ses Personnages,** du caractère personnel de son univers, c'est son incapacité à composer un roman "sans avoir présent à l'esprit, dans ses moindres recoins, la maison qui en sera le théâtre" et à en situer l'action ailleurs que "dans les lieux où il a toujours vécu" (19). "Cette nécessité, avoue Mauriac, me condamne à une certaine monotonie d'atmosphère que, dans mon oeuvre, on retrouve presque toujours la même d'un livre à l'autre". Ces réflexions prouvent que, chez certains romanciers, l'atmosphère de l'oeuvre préexiste à ses personnages et n'en est pas séparable. La création est moins, chez eux, un effort d'analyse et de construction qu'un acte d'intuition à partir d'éléments qui font partie depuis toujours de leur paysage intérieur. Dans de telles oeuvres, la vision romanesque se présente comme un tout indécomposable, dépendant de données psychologiques que l'auteur lui-même n'est pas libre de changer: il crée dans des

19) MAURIAC, **Le Romancier et ses Personnages**, Paris, Corrêa, 1952, p. 102

limites préalablement fixées. La création romanesque est donc beaucoup moins libre qu'on ne serait tenté de l'imaginer. Chez certains romanciers au moins, elle est étroitement conditionnée.

Sans doute le romancier dispose d'une certaine marge de liberté dans la mesure où il peut transformer ses intuitions initiales. Mais il s'agit précisément de savoir dans quelle mesure et dans quel sens il peut le faire. D'après les réflexions de Mauriac, il y a lieu de distinguer deux cas. Ils apparaissent comme de nouvelles déterminations de tout univers romanesque. Ou bien, le romancier, dans "le mariage qu'il contracte avec la réalité" et qui donne naissance aux personnages de roman, combinera diversement les éléments qu'il emprunte à ses souvenirs ou à l'observation, parfois jusqu'à inverser les situations et à prendre le contre-pied de la réalité. Dans ce cas, les personnages, "formes que l'observation nous fournit" et que "nous nourrissons de nous-même", représenteraient "selon les théories en vogue aujourd'hui, tout ce que nous réfrénons: désirs, colères, rancunes" (20) et qui constitue "nos déchets". Si bien que, "lorqu'une lectrice scandalisée" demande aux malheureux romanciers: "Où allez-vous chercher toutes ces horreurs?" "ils sont obligés de répondre: "En moi, madame" (21). Dans ce premier cas, la détermination de l'oeuvre par la zone obscure du moi contribue nécessairement à limiter l'étendue ou la variété de la vision romanesque. Dans le second cas que Mauriac estime le plus fréquent, c'est l'explication sur laquelle il revient avec le plus d'insistance, l'art du romancier joue le rôle d'une loupe qui "grossit", qui "de presque rien fait un monstre" et d'un mouvement d'humeur "tire une passion furieuse". Cet art, en outre, "isole" et "en même temps qu'il amplifie, simplifie" (22). Ainsi, le romancier échoue à la fois dans la peinture de l'individu et dans celle de la société, car il ne parvient jamais à peindre un tout. "Dans l'individu, il isole et immobilise une passion, et dans le groupe il isole et immobilise un individu". Cette tendance à simplifier et à isoler une passion, une vertu, un vice, a encore pour effet de limiter l'univers

20) o. c. p. 113.
21) o. c. p. 129.
22) o. c. p. 114. sqq.

romanesque d'une oeuvre. Ainsi, déjà limité du côté de ses sources psychologiques, le romancier l'est encore du côté de son art.

Dans cette tendance à grossir et à simplifier, Mauriac voit en effet une des nécessités du roman. "C'est une telle tentation dit-il à propos du romancier, et à laquelle il résiste si mal que de ramener son héros à une seule passion. Il sait que le critique le louera d'avoir créé ainsi un type. Et c'est tellement ce qui lui paraît le plus facile" (23). N'en est-il pas ainsi chez les plus grands et Balzac lui-même n'estimait-il pas que sa création commençait vraiment lorsqu'il était parvenu à "**typiser** l'individu"? Mauriac reconnaît que la puissanse d'un romancier se mesure au nombre de types qu'il a réussi à créer. Mais il fait remarquer que son art ne saurait aller plus loin et qu'il est abusif de prétendre par exemple que Balzac ait "peint une société: au vrai, il a juxtaposé, avec une admirable puissance, des échantillons nombreux de toutes les classes sociales... Ils ne sont reliés l'un à l'autre que par le fil ténu de l'intrigue ou que par le lien d'une passion misérablement simplifiée". C'est là, selon Mauriac "l' irrémédiable misère de l'art du romancier", et il conclut que cet art est "une faillite" (24). Cette faillite réside, on le voit, dans le caractère à la fois sporadique et analytique de toute création romanesque, qui ne reflète jamais la réalité totale, mais un univers particulier.

Outre ces raisons générales, Mauriac donne, pour expliquer le caractère particulier de sa vision romanesque, une série de raisons beaucoup plus personnelles qui en constituent l'explication profonde.

Elles permettent de mesurer le rôle considérable que jouent dans certaines créations les souvenirs anciens, ceux qui remontent à l'enfance ou à l'adolescence. Mauriac, en effet, pour "composer ses bonshommes", ne puise pas, en général, directement dans la réalité, mais "dans cette immense réserve d'images et de souvenirs que la vie a accumulés en lui" (25). "Dans ces coins de province, écrit-il, où personne ne passe et où il sem-

---

23) o. c. p. 116.
24) o. c. p. 121.
25) o. c. p. 100 et 101.

ble qu'il ne se passe rien, il y avait un enfant espion, un traître, inconscient de sa traîtrise, qui captait, enregistrait, retenait à son insu la vie de tous les jours dans sa complexité obscure.. L'artiste, dans son enfance, fait provision de visages, de silhouettes, de paroles; une image le frappe, un propos, une anecdote... Et même, sans qu'il en soit frappé cela existe en lui au lieu de s'y anéantir comme dans les autres hommes; cela, sans qu'il en sache rien, fermente, vit d'une vie cachée et surgira au moment venu" (25). Cette explication est, on le voit, très proche de celle que Proust donne de son oeuvre dans **Le Temps Retrouvé:** le romancier ne puise pas dans la réalité extérieure, mais dans l'univers intérieur des souvenirs inconscients, dans le trésor qu'accumule en nous, à notre insu, la mémoire spontanée.

Mauriac ne nie pas qu'il existe une autre catégorie de romanciers qu'il appelle "romanciers mémorialistes et portraitistes" (26) Ceux-là observent et reproduisent: leur art relève de l'imitation plus que de la création. Cet art plus simple répond à l'idée qu'on se fait d'ordinaire du roman. Mauriac se place au contraire parmi les romanciers dont les personnages sont "des créatures nouvelles qui naissent d'une union mystérieuse entre l'artiste et le réel". L' univers romanesque qui résulte de cette union présente les caractères d'un univers intérieur original, mais fermé Un texte capital de Mauriac éclaire ce point qui "l'apparente à Proust": "Je n'observe pas, je ne décris pas, je retrouve, et ce que je retrouve, c'est le monde étroit et janséniste de mon enfance pieuse, angoissée et repliée, et la province où elle baignait.. Tout s'est passé comme si la porte eût été à jamais refermée en moi, à vingt ans, sur ce qui devait être la matière de mon oeuvre" (27).

Ce texte paraît expliquer tous les caractères essentiels de l'univers mauriacien. Le paysage unique du roman de Mauriac est celui de son enfance, "le pays des pins, du sable et des cigales". Il retrouvait chaque année à Château-Lange, près de Bordeaux, ou à Malagar, dans les Landes, "le brasier des grandes

---

26) o. c. p. 98.

27) MAURIAC, "Vue sur mes Romans" dans **Le Figaro Littéraire.** 1952. cité par P-H. SIMON. **Mauriac par lui-même,** Paris, Seuil, 1953, p. 42.

vacances". Et ainsi "entrèrent en lui pour l'éternité ces étés implacables, cette forêt crépitante de cigales" (28). Mauriac porte aussi en lui un "Bordeaux intérieur" qui conserve, inscrite dans ses maisons et ses rues, "l'histoire de son corps et de son âme" (29). Si. Mauriac ne se lasse jamais d'évoquer ce double paysage, c'est qu'il est le seul qui lui permette d'échapper à la description classique et froide. C'est parce qu'il s'agit d'images venues de l'enfance que le paysage, chez Mauriac, comme chez Colette ou chez Proust, est suggéré à partir de sensations, confuses mais persistantes, d'odorat ou de toucher, de chaleur, de fraîcheur ou de pluie. La relative monotonie des impressions est ici inséparable de leur qualité, car l'une et l'autre sont dues au caractère intense, mais limité, de l'expérience enfantine.

Les aspects psychologiques de l'oeuvre ont encore la même origine. La solitude des héros de Mauriac, l'obscur combat qui se livre en eux entre le mal et la grâce, dont eux-mêmes n'ont pas conscience, mais dont l'auteur note avec passion les péripéties, ce sont ceux qu'a connus l'adolescent errant dans sa ville natale, "au Jardin Public ou sur les trottoirs de la rue Sainte Catherine". Il "s'est, nous dit-il, gauchement constitué... incorporant à son être spirituel tant d'éléments étrangers dont plus jamais il ne se délivrerait" (30). Ne croirait-on pas lire telle page de ses romans, lorsqu'on rencontre dans **Commencements d' une Vie** ce souvenir: "L'enfant s'enlisait, dans quelles solitudes! Peu de visages, pourtant, sur l'Intendance, à l'heure de la sortie des bureaux, qui lui fussent étrangers. Mais ce qu'il savait de ces êtres, de leurs familles, de leur fortune, de leur métier, les lui rendait plus lointains. Chacun ici connaît son étiquette, son classement, sa vitrine. Aucune illusion possible: rien à attendre de personne" (31)? Plus tard, Mauriac devait être sans pitié pour "cette adolescence lâche, apeurée, repliée sur soi" (32). Cependant, "quand le petit garçon est devenu un romancier", c'est

---

28) MAURIAC, **Commencements d'une Vie** dans **Écrits Intimes** o. c. p. 53.
29) o. c. p. 42.
31) o. c. p. 54.
30) o. c. p. 49.
32) MAURIAC, **Préface** des **Mains Jointes** dans **Oeuvres Complètes,** Paris, Arthème Fayard, 1951, t. VI, cité par P-H Simon, o. c. p. 68.

des conflits de son adolescence qu'il a nourri ses personnages. Le Jean Péloueyre du **Baiser au Lépreux,** Thérèse Desqueyroux, le héros du **Noeud de Vipères** s'expliqueraient mal sans cet aveu de la **Recontre avec Barrès:** "Par dessus tout, à dix-huit ans, je me croyais laid et incapable d'être aimé". "Quel cri monotone! note Mauriac à propos des journaux intimes de son adolescence. Cela seul me console de ces années: j'ai utilisé dans mon oeuvre tout ce dont je serais mort étouffé si, à vingt ans, je n'avais enfin rompu les amarres" (33). L'expérience de l'adolescence, une fois dépassée, devient utilisable: c'est elle qui donne à l'oeuvre sa nuance particulière. Cette oeuvre, il est vrai, pourra par la suite s'approfondir, s'enrichir des expériences de l'homme fait, mais c'est surtout dans les essais ou l'oeuvre polémique qu'on mesurera ce progrès d'une destinée. Dans les romans, il n'apparaîtra qu'à travers les réflexions et les analyses: aucune des lignes essentielles de la vision, aucun aspect du climat romanesque n'en seront pour autant modifiés. Certaines oeuvres ont donc leur point de départ, non dans l'expérience immédiate du romancier, comme on serait tenté de l'imaginer, mais dans une expérience plus ancienne qui est celle de l'enfance ou de adolescence. "Sous la couche épaisse de nos actes, écrit Mauriac dans **La Fin de la Nuit,** notre âme d'enfant demeure inchangée: l'âme échappe au temps" (34).

En quoi le roman de Mauriac, tragique et grave, porte-t-il la marque de l'enfance? Il est difficile de le préciser. Cependant l'étroitesse et le relief souvent singuliers de cet univers, le caractère légèrement monstrueux qu'y prennent parfois les grandes personnes, l'attirance exercée par les êtres jeunes et beaux, la présence soudain obsédante d'un détail physique au bord de l'horrible, ne trouvent peut-être d'explication que dans le caractère

---

33) **La Rencontre avec Barrès,** o. c. p. 74. 34) **La Fin de la Nuit,** Paris Grasset, 1935, p. 73. On rapprochera de ces lignes cet aveu de BERNANOS dans **Les Grands Cimetières sous la Lune,** cité par A. BEGUIN, **Bernanos par lui-même,** Paris, Seuil, 1954, p. 34.: "Oui, ce que j'ai d'honneur et ce peu de courage, je le tiens de l'être aujourd'hui pour moi mystérieux qui trottait sous la pluie de septembre, à travers les pâturages ruisselants d'eau, le coeur plein de la rentrée prochaine... de l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aieul".

xieux ou de la fixité crispée de la vision mauriacienne qu'on a admirablement définie comme "un mélange constant de désola- instinctif et arbitraire des préférences et des exclusions de la conscience enfantine. Et comment s'étonner du frémissement an- tion et d'ardeur" (35), lorsqu'on sait qu'elle remonte aux impressions d'un enfant sensible et nerveux, "d'un enfant triste et que tout blessait" (36)?

Mais il y a plus. La note dominante de l'oeuvre ne s'explique peut-être pas sans référence à l'enfance. La conscience aigüe de la misère essentielle de l'homme, "la plainte de l'être qui n'a pas été aimé" (37) s'y expriment avec une intensité affective, un caractère de nécessité confusément ressentie qui ne peuvent être rapportées qu'à un sentiment éprouvé durant l'enfance. Non que nous désirions aucunement proposer une explication psychanalytique de cette oeuvre. Mais, sans se référer en rien aux complexes traditionnels, on ne peut pas cependant ne pas tenir compte du sentiment de malaise et d'inadaptation, de "faiblesse" et même d' "infériorité" que Mauriac dit avoir éprouvé dans son enfance. Ses témoignages sur ce point sont nombreux et clairs

---

35) Roberto ALVIM CORRÊA, **François Mauriac, essayiste chrétien,** Rio de Janeiro, Agir, 1951, p. 56.

36) **Commencements d'une Vie,** o. c. p. 22. On rapprochera de ces lignes les remarques de la **Préface,** écrit plus tard p. 11 et 12: "Est-ce bien moi cet enfant que je rappelais ainsi à la vie?.. J'admire avec quelle audace j'ai mis l'accent sur la tristesse de mon enfance. Au vrai, j'avais beaucoup d'amis et nul n'a eu plus que moi le goût des palabres sans fin, des confidences, des lettres. Etais-je si désespéré? Les jours de congé me paraissaient trop courts... Un enfant jouait à être solitaire et méconnu; et c'est le plus passionnant des jeux". Même s'il ne s'agit que d'un jeu, le choix n'en est-il pas révélateur? Si le témoignage de l'oeuvre romanesque confirme celui de l'oeuvre intime, c'est qu'un lien profond les unit. Mauriac ajoute: "Peut-être un instinct avertit (l'enfant) qu'il y a là beaucoup plus qu'un jeu: une préparation, un exercice pour devenir homme de lettres... Nos romans expriment l'essentiel de nous-même. **Soule, la fiction ne ment pas;** elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue".

37) C. E. Magny, o. c. note 15, p. 145.

(38). Ce sentiment expliquerait la note sans doute la plus originale de l'oeuvre, la plainte de l'être "mal-aimé" (39), que ne parvient pas à masquer le soin, parfois visible, apporté à souligner le conflit moral et "les divers mouvements de la Nature et de la Grâce" (40).

La résonance très particulière que prend ici cette plainte en révèle l'origine profonde. Elle est très loin de la plainte racinienne, tour à tour fiévreuse et tendre, de l'être qui n'est pas aimé, mais qui sait parfaitement qu'il pourrait l'être. L'héroine racinienne a-t-elle jamais douté un seul instant "du pouvoir de ses yeux"? Elle rejette la faute sur son partenaire ou sur le destin, et sa colère mesure la confiance d'un être jeune sûr de sa force. Tragique tonique: jeux de grands fauves. Phèdre elle-même n' éprouve-t-elle pas l'amère joie des victimes spécialemen-

---

38) Cf. **Commencements d'une Vie**, o. c. p. 24 et 25: "Peut-être était-ce l' obscur sentiment d'une différence, à la fois d'une faiblesse et d'une supériorité... Je n'étais pas un très bon élève; je semblais chétif et de pauvre mine. Tout m'atteignait, me blessait: terreur des maîtres, angoisse à cause des leçons pas sues, des compositions, des examens; impuissance à vivre loin de ce que j'aimais, séparé, fût-ce un seul jour, de ma mère". (Mauriac était âgé de deux ans lorsqu'il perdit son père.) Cf. p. 34: "J'allais d'un extrême à l'autre, tantôt me jugeant comme un avorton, l'être le plus ridicule et le plus chétif, d'avance vaincu; et tantôt me persuadant de ma supériorité intellectuelle, je me scandalisais de ce que mes maîtres ne semblaient pas distinguer en moi un vase d'élection". P. 55: "Le bonheur que l'enfant goûtait là, peut-être était-ce celui de l'insecte qui se terre, et pour qui c'est une angoisse d'être vu." On notera encore dans **La Rencontre avec Barrès**, p. 74: "Personne ne me voyait tel que je croyais être. En famille, on m'appelait "l'asperge" ou "coco-bel-oeil". Quoique j'eusse des notes mirobolantes pour mes dissertations, j' avais redoublé ma classe de philosophie et fus refusé une fois à l'oral de licence lettres-histoire. L'idée que j'avais de mon génie ne m'épargnait donc point la terreur d'être un fruit sec". Et p. 85: "l'horreur que j'avais de l'échec, ma lâcheté devant les coups durs... J'étais trop débile pour me payer le luxe d'être battu, ridicule, méprisé... Ma force fut toujours de mesurer exactement ma faiblesse".

39) Cf. le titre de la pièce de Mauriac: **Les Mal-Aimés**, Paris, Grasset, 1945. Les titres de Mauriac sont par eux-mêmes de précieuses indications: **Le Fleuve de Feu, Le Désert de L'Amour, Destins, Plongées.**

40) Lettre-préface à E. Rideau, **Comment lire Mauriac**, Paris, "Aux Etudiants de France", 1945.

choisies par le destin? Rien de semblable chez Mauriac. Le sentiment de frustration de l'être mal-aimé, très sensible dans **La Fin de la Nuit** ou dans **Le Noeud de Vipères,** est sans compensation. Aussi le personnage le retourne-t-il contre lui-même ou contre l'humanité. C'est que ce sentiment repose en définitive sur l'irrémédiable conviction que l'homme est un être trop dépourvu et trop misérable pour pouvir être aimé sinon de Dieu. Mais ce recours à Dieu console-t-il vraiment le catholique Mauriac? Un doute subsiste. On se demande parfois si la nostalgie des "nourritures terrestres" mêlée à la conviction profonde qu'elles ne sont rien, si l'attachement à l'humain en dépit de son néant, peut-être à cause de son néant même, ne fait pas le pathétique original de cette oeuvre.

La monotonie même de la vision mauriacienne ne trahit-elle pas aussi son origine personnelle? A sa tristesse ardente, à ce "fleuve de feu" qui réduit en cendres jusqu'aux paysages, rien n'échappe, pas même la jeunesse. On n'a peut-être jamais mieux évoqué, — le plus souvent quelques phrases y suffisent —, le bonheur fragile des amours d'adolescence. Mais au lieu de répandre sur le monde l'éclat immatériel et pur des aurores de Giraudoux, ce bonheur reste fermé sur lui-même, aveugle et sourd, captif de son propre enchantement. Les jeunes couples que Mauriac peint avec une sorte de tendresse cruelle ne jouissent jamais que d'une immunité éphémère. Pas plus que les autres personnages ils n'éviteront "la misère de l'homme sans Dieu".

A cette vision pascalienne, Mauriac n'a tenté que deux fois d'échapper. Une première fois dans **Le Mystère Frontenac** où il évoque les chers fantômes du passé. La magie de l'enfance, d'une enfance heureuse quoique triste et repliée sur elle-même, éclaire ces pages qui sont les moins sombres de Mauriac. Une seconde fois, dans **L'Agneau,** où il semble avoir cherché une atmosphère nouvelle. Le personnage du prêtre qui a perdu la foi, inattendu et que rien n'imposait, paraît indiquer dans ce roman une intention bernanosienne. Elle est plus sensible encore dans la psychologie des protagonistes du drame, Xavier et Jean de Mirbel. Ils ne sont plus seulement le jouet de passions humaines. Leur pureté angélique ou satanique situe l'action sur le plan mysti-

que qui est celui de Bernanos. Mais le cadre et le tragique restent proprement mauriaciens.

Si l'on excepte ces deux romans, Mauriac est le romancier d'un univers toujours identique à lui-même. S'est-il trouvé malgré lui prisonnier de cet univers, de ses souvenirs, de son enfance? Ou bien a-t-il renoncé volontairement à leur échapper, persuadé qu'un artiste ne peut vraiment créer qu'en puisant dans ses couches profondes? Le témoignage des essais nous éclaire une fois de plus. Mauriac y reconnaît sans difficulté qu'il est de ceux qui à chaque nouveau livre recommencent à peu près le même roman, espérant s'approcher un peu plus chaque fois du "chef-d'oeuvre inconnu qu'ils n'écriront peut-être jamais. "Il ne s'inquiète pas davantage de la ressemblance que ses personnages ont entre eux: "Il arrive un moment, dans la vie du romancier, où, après s'être battu chaque année avec de nouveaux personnages, il finit par découvrir que c'est souvent le même qui reparaît d'un livre à l'autre. Et, en général, les critiques s'en aperçoivent avant lui" (41). Mais il en va de même chez Balzac, chez Dostoievski. Aussi le romancier doit-il rester sourd aux conseils qu'on lui donne de se renouveler. Il doit résister à la tentation d'écrire un livre qui ne ressemble à rien de ce qu'il a fait. En effet, quand même il y parviendrait, il n'échapperait pas à lui-même. "Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une grande oeuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et ses sphinx" (42). Une oeuvre personnelle et originale, même si elle n'est qu'à demi réussie, vaudra toujours mieux "que les ouvrages construits du dehors et à force d'habilité par un écrivain sans âme" (43). Le caractère subjectif de toute création véritable serait donc une des conditions nécessaires de sa sincérité et de sa profondeur. Un romancier n'est pas libre de choisir son univers.

On peut alors se demander si les condamnations d'une critique engagée gardent encore un sens indépendamment des pos-

---

41) **Le Romancier et ses Personnages,** o. c. p. 135.

42) o. c. p. 142 et 143.

43) PROUST, **Le Temps Retrouvé** dans **A la Recherche du Temps Perdu,** Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, p. 881 et 898.

tulats qu'elles supposent. Les remarques de Mauriac rendent sensible la raison pour laquelle on ne peut "réfuter un univers romanesque". Un romancier ne choisit pas son univers: son tempérament, son éducation, ses tendances profondes le lui imposent. S'il tentait d'en sortir, ne serait-ce pas littérairement l'équivalent d'un suicide? Tout vrai romancier exploite une sorte de gisement intérieur. Nul n'est meilleur juge que lui-même du parti qu'il en peut tirer. L'attitude de la critique engagée répond sans doute à un désir légitime. On peut souhaiter voir le roman sortir des chemins tracés, ne plus se limiter à la peinture des conflits individuels, à celle de la bourgeoisie et de ses problèmes. Mais en quoi hâterait-on la réalisation de ce voeu en formulant des jugements qui reviennent en définitive à reprocher à Mauriac de ne pas avoir écrit les romans de Malraux ou de Bernanos? C'est en vain qu'on inviterait un romancier à ouvrir son univers aux préoccupations de son temps si ses exigences profondes ne devaient le conduire à faire de ces problèmes une réalité vécue. Hemingway et Malraux étaient tous deux en Epagne pendant la guerre civile. Mais le premier a écrit **Pour qui sonne le glas** qui n'est qu'un roman bien fait, le deuxième a écrit **L'Espoir** qui est d'un autre ordre. La seconde guerre mondiale a fourni à profusion les événements exceptionnels ou atroces; la littérature de guerre n'a cependant apporté que bien peu de chefs-d'oeuvre pour une foule d'oeuvres médiocres. On a souvent remarqué au contraire à quel point l'oeuvre de Proust suppose un champ d'observation étroit. Ce n'est donc pas l'**étendue,** mais la **qualité** de la vision qui fait la valeur d'une oeuvre romanesque. Aussi, tout en reconnaissant l'intérêt que présente l'attitude engagée, peut-on concevoir de façon assez différente le devoir essentiel de la critique et la nature du choix que fait le romancier.

A côté d'une critique librement engagée comme l'est celle de Mme Cl. E. Magny, il y a sans doute place pour une critique plus traditionnelle, moins séduisante, mais plus objective. Il ne nous appartient pas de la définir. Disons seulement qu'à partir des témoignages concernant la biographie et les intentions de l'écrivain, à partir du texte et des documents qui s'y rattachent, elle cherche à établir les sources psychologiques de l'oeuvre étudiée. Par sa méthode même, elle tend à la justifier en l'expli-

quant. Substituant à l'attrait ou à l'aversion qu'une oeuvre peut inspirer de prime abord, une attitude plus éclairée et par suite plus libre, une telle critique, en définitive, sert peut-être mieux les intérêts du lecteur.

Elle conduit aussi à une conception du choix esthétique assez différente de celle de la critique engagée. Le seul choix qu'ait à faire un romancier c'est sans doute le refus de la banalité, le choix difficile de lui-même. Peut-être Proust formule-t-il une des lois les moins incertaines de la création littéraire lorsqu'il écrit: "J'étais arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir... Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une oeuvre" (43). Quel que soit le jugement de valeur qu'on puisse par ailleurs porter sur l'univers romanesque de Mauriac, il semble qu'on doive lui reconnaître la condition essentielle à l'existence littéraire: il est un univers poétique. Limité, fermé et sombre, il présente, indépendamment de sa vérité propre, un haut dégré de cohérence et d'unité. Comme l'écrit M. R. Pons, "Mauriac restreint le champ de ses fouilles pour creuser profond. Tout roman est un forage" (44). Plutôt qu'au caractère "engagé" d'une oeuvre romanesque, à son actualité ou à l'étendue du champ d'observation du romancier, mieux vaut, semble-t-il, se fier, pour en mesurer la valeur, à cette profondeur que marque "comme un altimètre" l'originalité de sa vision.

(À suivre)

* * *

---

44) R. Pons, o. c. p. 6.

45) Un romancier et critique contemporain, M. Alain Robbe-Grillet dénonçait récemment dans la N.N.R.F. (Juillet 1956) "les vieux mythes de la profondeur" et proposait de substituer à l'introspection et à l'analyse psychologique, traditionnelles dans le roman, une manière objective de noter

la présence des choses en insistant sur leurs dimensions et leurs positions dans l'espace. Tendant à diminuer la part de l'homme au profit de l'objet, et, selon une direction diamétralement opposée à celle de Proust, à éliminer la conscience, cette tentative de vision géométrique et technique n'est pas sans rappaler certaines tendances de la peinture contemporaine. On y retrouve le même amour de la matière, de la forme géométrique et de la texture des objets qui apparaît clairement dans le "concrétisme" ou le "tachisme", de même que l'usage musical des bruits et des rythmes élémntaires caractérise sans doute une des tendances de la musique contemporaine. Mais il reste à se demander si la vision "subjective", celle de Proust par exemple, ne parvenait pas mieux que cette vision géométrique fondée sur l'emploi de "l'adjectif optique", à suggérer, à travers le prisme des sensations. la présence de la réalité extérieure. La recherche de la "profondeur" n'implique pas nécessairement le goût de l'abstraction et l'indifférence à la "surface" et à la couleur, ainsi qu'en témoignent parmi d'autres les oeuvres de Proust, de Colette ou de Mauriac. Si l'on se rappelle la phrase du **Journal** de Gide: "Il n'y a d'art qu'a l'échelle de l'homme" et la prédilection avec laquelle l'écrivain signale cette sorte de "banalité supérieure" qui est pour lui une des marques du génie, on mesurera la distance qui sépare certaines tendances contemporaines des goûts de la génération de Gide qui fut aussi à quelques années près celle de Mauriac.