



Portrait de Claude Mauriac en alittérateur

Marie-Hélène Boblet

► To cite this version:

Marie-Hélène Boblet. Portrait de Claude Mauriac en alittérateur. L'icosathèque. Le Nouveau Roman en questions, 2008, 6, pp.151-178. halshs-00461860

HAL Id: halshs-00461860

<https://shs.hal.science/halshs-00461860>

Submitted on 6 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Portrait de Claude Mauriac en alittérateur

« L'alittérature (c'est-à-dire la littérature délivrée des facilités qui ont donné à ce mot un sens péjoratif) est un pôle jamais atteint, mais c'est dans sa direction que vont, depuis qu'il y a des hommes et qui écrivent, les auteurs honnêtes »¹. Ainsi Claude Mauriac dessine-t-il, dans les essais qu'il compose sur l'expérience littéraire, l'horizon de sa quête, celle d'une littérature « purifiée de tout ce qui est faux semblant, mensonge, prétentions, inflation verbale »².

Cet idéal poétique résonne certes d'un mot nouveau, « alittéraire », mais reconnaît une tradition millénaire de recherche et d'exigence inventive qui, au lieu de constituer l'avant-garde en fraction offensive et polémique avec le passé jugé périmé, assume une continuité, voire une dette envers des "Anciens". Si ce retournement est rendu possible, c'est que l'argument de la tradition et de l'autorité est récupéré au profit de la thèse an-historique de l'invention et de la littérature comme alittérature. Dans cette alliance des contraires se tient la dimension esthétique du projet claud-mauriacien. Il se réclame par ailleurs d'une ambition éthique, celle de la vérité (vs *mensonge*), de l'authenticité (vs *faux semblant*), de la rigueur et de la justesse (vs *inflation verbale*). L'écrivain selon Claude Mauriac ne se confond pas avec le génie romantique, mais avec un artisan loyal et ingénieux, dont l'effort s'apprécie en rapport avec sa fidélité aux *auteurs honnêtes*. On comprend que le résultat importe moins que la recherche, selon la perspective mauriacienne d'un classicisme assumé comme tension toujours déceptive.

I Le classicisme de l'alittérature

Ce classicisme de Claude Mauriac l'enrôla, dans la proximité de Nathalie Sarraute sous la bannière des Nouveaux Romanciers : « Si l'on m'avait dit, [...] puisque, à ce moment-là, aucun éditeur ne voulait de *Toutes les femmes sont fatales*, oui, si l'on m'avait dit (alors que je me sentais si totalement, si définitivement découragé) que je serais photographié un jour devant les prestigieuses Editions de Minuit, à côté de Nathalie Sarraute, non pas en tant que critique [...] mais en tant que romancier, je n'aurais pu croire à une telle réalisation de mes rêves »³. Le travail de « défricheurs, de constructeurs, de « voyeurs » et de voyants, je veux dire : de romanciers »⁴ se spécifie dans les quelques traits suivants :

L'individualité du génie-auteur s'efface au profit d'une conception universalisante et anthropologique de la littérature. Toute œuvre littéraire entre

¹ *Le Figaro*, 14/11/1956.

² *L'alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 49.

³ *Temps immobile*, 16 octobre 1959.

⁴ *TI*, VI, 26 novembre 1977, p. 437.

dans L'Alittérature dès lors qu'elle ne se préoccupe pas d'être à la mode ni même d'être moderne, mais invente des façons de dire accordées à son temps, au nom de sa nécessaire opportunité. C'est paradoxalement cette opportunité qui fait entrer l'oeuvre dans l'éternité alittéraire, puisqu'elle reconnaît dans son effort actuel de justesse, de coïncidence avec le contemporain, le souci perpétuel de toute l'humanité, à savoir le rapport au Temps, à la mort - rendu pour la génération des Nouveaux Romanciers d'une terrible actualité par la guerre et par la Shoah -.

Le motif des ruines, des ombres ou des fantômes habite l'oeuvre de Claude Mauriac, nous le verrons, qu'il s'agisse de l'opus romanesque *Le Dialogue intérieur*, ou de son journal *Le Temps immobile*⁵. L'éternelle angoisse de la mort, de la mémoire et de l'oubli fonde une famille spirituelle à laquelle sont rattachés les noms cités d'Anatole France, de Maurice Barrès, Marcel Proust, Julien Green, André Malraux, de Borgès aussi bien que de Pasternak. Dans un article sur un livre de Patrick Waldberg, Mauriac parlant du travail de Hans Arp fixe le projet métaphysique de tout artiste et en induit la portée ontologique de toute fiction: « Que veut exprimer Arp ? Il souhaite « atteindre, par-delà l'humain, l'infini et éternel ». Nous songeons à la déclaration d'Edmund Husserl : « La fiction constitue l'élément vital de la phénoménologie ; la fiction est la source où s'alimente la connaissance des vérités éternelles »⁶. Or la fiction littéraire, pour alimenter de façon vivante et vitale la connaissance des vérités éternelles, se doit à l'alittérature. La réalité humaine d'expérience réclame une actualité du dire qui subsume le seul présent historique.

Soulignons par ailleurs que même le titre du second roman du *Dialogue intérieur* peut confirmer ce classicisme alittéraire de Claude Mauriac. *La marquise sortit à cinq heures* répond explicitement au défi lancé par Breton au roman en reconnaissant malicieusement deux traditions, celle du genre visé, et celle des polémiqueurs:

“Monsieur Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*”⁷.

⁵ *Le Dialogue intérieur* se compose de *Toutes les femmes sont fatales*, Paris, Albin Michel, 1957 ; *Le dîner en ville*, Paris, Albin Michel, 1959 ; *La marquise sortit à cinq heures*, Paris, Albin Michel, 1961 ; *L'agrandissement*, Paris, Albin Michel, 1963. *Le dîner en ville* obtint le Prix Médicis en 1959.

Le Temps immobile se compose de dix volumes parus chez Grasset entre 1974 et 1988.

⁶ *Le Temps Immobile*, VI, 6 décembre 1961, p. 375.

⁷ A. Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, placé en exergue du roman de Claude Mauriac.

La ruine du roman attestée par Valéry et Breton, Claude Mauriac l'inverse en roman de la ruine. D'une part, *La marquise* s'impose par sa contingence, sa labilité, la fictionnalité assumée de sa matière métissée à des documents historiographiques.

La marquise sortit à cinq heures. Toute ma vie je suis sortie à cinq heures. Cinq heures sonnent. Je vais m'en aller une dernière fois, non plus dans la rue, ni même hors de mon lit. Je vais quitter la vie. Voilà ce que pourrait être l'ouverture de mon roman. Et voici ce que serait la dernière phrase, empruntée, comme la première, à Paul Valéry, un jeu, une gageure: *La marquise prit le train de neuf heures.* On comprendrait qu'à neuf heures, elle meurt. Un numéro de haute école, un pur exercice de virtuosité, pourrait-on dire au premier examen. Jamais gratuit, pourtant⁸.

D'autre part la trace, le reste de ce Paris à la fois historique et pérenne fournit le cadre et le prétexte de la fiction : le carrefour de Buci voit défiler la reine Ultrogothe, Pierre de l'Estoile, Molière, Diderot, Heine, Baudelaire, Rimbaud, Jean-Paul Sartre et Picasso, sans oublier les héros de romans préexistants, tels Grioux et Manon, que croisent les héros du roman *La marquise*. Une heure au carrefour ordonne les archives, documents, autographes, fantômes et autres ondes psychiques autour d'une exigence alittéraire: trouver la manière propre à dire comment nous habite et nous hante ce qui reste de ce qui fut, comment demeure ce qui pourtant disparut, et cette manière ne peut, au nom du Roman, que faire le deuil de la narrativité, de l'historicité, de la consécuitivité. La réplique aux anathèmes proférés à l'égard du récit romanesque se double d'une correction du récit, qui s'absente au profit du discours : la fiction se dialogue, sans que Claude Mauriac sacrifie par là aux règles oulipiennes de l'écriture à contraintes ni à aucune virtuosité; la structure dialogale convient au dialogue entre passé et présent, que la ruine incarne à elle seule. La « manière » est donc nouvelle.

Aucun parricide n'est pour autant revendiqué par Claude Mauriac, puisque les "anciens" qui sont reconnus comme « auteurs honnêtes » ont montré la voie, de Marivaux à Labiche, sans oublier Balzac. Or Balzac est devenu l'emblème d'une conception périmée du roman condamnée par Robbe-Grillet, qui tend à confondre la spécificité de *La Comédie humaine* avec la romanesque facilité des épigones, jusqu'à en oublier l'originalité en son temps. Comme Nathalie Sarraute, Claude Mauriac pour sa part rend hommage à la modernité de Balzac et à l'ajustement de l'œuvre à son temps:

“Lorsque Balzac écrit, dans sa préface de 1839 à *Une fille d'Eve* et à *Massimilla Doni*...

⁸ *Marquise*, Folio, p. 90. Toutes les références au *Dîner en ville* et à *La marquise sortit à cinq heures* se rapportent à la collection Folio.

“...il n’y a rien qui soit d’un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l’histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche...”

... il définit à l’avance la mosaïque du *Temps Immobile* et il en pressent, avec ce présent qui marche, le secret. De même que, s’égalant à son ambition démesurée, il m’oblige à reconnaître ce qu’il y a de déraisonnable dans la mienne, lorsqu’il écrit, dans la même préface, ceci qui s’applique à *La Comédie humaine* telle qu’il l’a rêvée et réalisée, comme au *Temps immobile*, tel que je l’ai rêvé sans espérer jamais que je le réaliserai »⁹.

“Ainsi Balzac déjà, en avance sur son temps, avait annoncé non seulement le monologue intérieur mais surtout “ce qui naît de l’affrontement de deux monologues intérieurs, c’est-à-dire ce que Bertrand Carnéjoux n’a certes pas inventé mais qu’il appelle le dialogue intérieur.[...] Après Dostoïevski, après Proust, après Joyce, nous ne lisons plus le même Balzac”¹⁰.

L’alittérature triomphe seule de l’épreuve du temps, puisque toute oeuvre honnête se lit enrichie des oeuvres dont elle a fait le lit et le passage. Il y va d’un relais de l’écriture. Et puisque la composition artisanale obéit à des lois dont la connaissance éclairée fait de la pratique artistique un savoir-faire, l’aristocratie de l’auteur s’efface derrière la noblesse de l’invention humaine. Le projet, s’il fait sens pour tous, fait signe aux autres, il peut être légué, continué, perpétué, comme un patrimoine. Claude Mauriac livre à cette heureuse dépossession l’ensemble de ses propres recherches alittéraires. D’un côté, le journal monté comme le Roman de sa vie, selon la technique du copiage et du collage pourra s’écrire après et sans lui, puisque l’opération technique du montage s’adapte à des souvenirs, à des impressions actuelles, à des sensations, bref à la vie psychique telle qu’elle se déploie en chacun d’entre nous. L’auteur-diariste confirme cette hypothèse à partir d’un rêve raconté le 24 avril 1984:

“Rêve où intervient une dame que je ne connais pas, au nom aristocratique célèbre (Gramont?). Elle a peut-être, sans jouer un rôle dans ma vie, (et il s’agit peut-être d’un homme) connu des expériences, participé à des événements semblables. Ce qui expliquerait pourquoi elle ou il ajoute au montage du *Temps immobile* des fragments de son cru qui y trouvent naturellement, nécessairement, place. Sans y collaborer vraiment, je contrôle l’opération avec agacement, fatigue, satisfaction. D’où je conclus, dans mon rêve même (achevé il y a quelques instants), que *Le Temps Immobile* peut être composé sans moi, après moi. Que le modèle vaut pour n’importe qui, soit dans la continuité, l’enrichissement, de mes propres compositions, soit pour une tout autre oeuvre conçue et réalisée selon la même technique.

⁹ *Le Temps immobile*, VI, 1^{er} mai 1977, p. 435.

¹⁰ *L’Agrandissement*, 1963, p. 40 sq.

Réveillé je pense que *Le Temps Immobile* est virtuellement un montage de tous les livres existants, ayant existé ou devant exister, soit dans leur totalité, soit plutôt, comme je le fais, par fragments choisis. Ce qui est folie pure, comme toute création, qui dans le propos, l'ambition de son auteur, tend à tout embrasser, à ne rien laisser de côté de la réalité à reproduire, transposer, recréer¹¹.

Du côté de la fiction romanesque, *Le dîner en ville* va jusqu'à imaginer la fabrication informatique de fictions à partir d'un programme combinatoire de compositions mobiles:

«S'il devenait possible de leur fournir la matière que nous transformons en pensées ou prétendues telles, huit cerveaux électroniques feraient aussi bien que les huit nôtres la même besogne vaine, combinant d'une façon aussi précise les éléments proposés et en offrant chacun un montage choisi, on ne sait pourquoi, parmi les milliards de versions possibles¹².

L'auteur n'est donc ni maître ni possesseur de son oeuvre, mais l'humble serviteur d'une ambition qui le dépasse et à laquelle il consacre ses efforts.

L'alittérature implique enfin le questionnement de la bourse des valeurs et la relativisation des (nouvelles) autorités, non pas au nom de l'œuvre accomplie mais de la précocité des intuitions poétiques dont elle porte trace. Ainsi Racine avant Marivaux de même que Labiche avant Joyce, et Joyce avec Proust. Il importe honnêtement de « concilier dans un même roman les découvertes de Proust et celles de Joyce », Proust étant « le dernier chaînon de la longue suite romanesque française » et Joyce « le premier anneau du collier des écrivains modernes »¹³. Tous sont à ce titre sauvés de l'oubli et du reniement, mais aussi de la conservation vénératrice et stérilisante:

« ... Littérature nouvelle ? Roman renouvelé ? C'est vite dit. Racine, je m'en avise, a déjà remarqué et utilisé ce que j'avais cru naïvement découvrir en écoutant Eugénie. De très anciens commentateurs d'*Andromaque* ou de *Bajazet* en prenaient note déjà avec admiration, signalant cet acquit de la *littérature moderne*, écrivant en bas de page qu'ici Hermione et là Roxane répondaient moins à leurs confidentes qu'à leurs propres pensées, Racine étant *le premier écrivain qu'ait ainsi tiré des effets admirables de ces préoccupations qui font tout oublier...* »¹⁴

« ... Pensées en marge des conversations, oui, ce serait amusant d'essayer dans mon prochain livre. Mais il y aurait le danger, en partie inévitable, de rappeler les apartés de théâtre. Cristi je suis pincé. Le monologue intérieur, en somme, il est chez Labiche bien avant d'apparaître chez Joyce... »¹⁵

¹¹ *TI*, VIII, 24/4/84, p. 536.

¹² *DV*, p.186.

¹³ *L'alittérature contemporaine*, op. cit., p. 247.

¹⁴ *DV*, p.173.

¹⁵ *Ibid.*, p.182.

Passant du monologue intérieur au dialogue intérieur, Claude Mauriac prend l'exemple des apartés du roman de Marivaux pour avouer que ce qu'il croyait son invention n'était jamais que la poursuite d'un effort engagé ailleurs en un temps antérieur :

“On a pu dire que le monologue intérieur existait depuis longtemps dans les apartés de théâtre. Il existe donc, mais à ce titre seulement, dans *La Commère*. Tandis que le dialogue intérieur (échanges muets entre les personnages qui s'en disent d'autant plus qu'ils se taisent, forme de communication décelée depuis longtemps par les romanciers, mais approfondie de nos jours) est fréquemment et de façon très moderne utilisé par Marivaux dans *Le paysan parvenu*”.¹⁶

Le dialogue intérieur, qui parie sur « la possibilité, l'espérance, la promesse d'on ne sait quel contact fulgurant d'un esprit *au secret* à l'autre [...], de[s] paroles informulées quêtant en autrui la réponse d'autres mots ensevelis »¹⁷ s'écrit et se lit donc comme un plaidoyer contre les préjugés, contre l'oubli et le reniement. Claude Mauriac est un classique dans la mesure où il incarne la filiation assumée avec une culture romanesque et une tradition littéraire qu'il s'agit d'actualiser pour la respecter, car la répéter reviendrait à la déshonorer. Si ruines du roman il y a, elles sont fondatrices, matricielles, et finalement ce sont elles qui nous appellent à la fois à (re)commencer et à continuer. Aussi Claude Mauriac est-il un romancier post-moderne avant la lettre. On ne s'étonnera donc pas de la part de l'intertexte dans ses romans, appelé par la fidélité et la continuité dialogique entre les œuvres.

II Intertextualité et dialogue intérieur alittéraire

Rappelons la définition opératoire de Michael Riffaterre: « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée et suivie. Ces œuvres constituent l'intertexte de la première »¹⁸. Ajoutons que cette perception du lecteur est largement appelée, voire figurée, dans *Le dialogue intérieur*, dans la mesure où abondent la citation et la référence explicite. Car l'intertexte est, à la faveur de la mise en abyme¹⁹, convoqué par

¹⁶ *De la littérature à l'alittérature*, Paris, Grasset, 1969, p.144.

¹⁷ *L'Agrandissement*, op. cit., p. 154.

¹⁸ M. Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980. Claude Mauriac mit en pratique, avant que le concept ne connût la fortune de sa vulgarisation par Julia Kristeva dans *Semeiôtike* (Paris, Seuil, 1969).

¹⁹ « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient », L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977 p. 18. De même que l'Edouard des *Faux Monnayeurs* ressemble à l'auteur du roman que nous lisons, Bertrand Carnéjoux est un Claude Mauriac représenté dans la fiction. Son *Déjeuner au bistrot* est décalé du *Dîner en ville*, mais lui fait signe, comme Mauriac fait signe à Gide qui écrivait en 1893 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et

les romanciers de la fiction, ceux du deuxième degré. Le dîner en ville rassemble en effet parmi les huit personnages un “nouveau romancier“, Bertrand Carnéjoux et un romancier contrarié devenu scénariste, Gilles Bellecroix. On devine les résonances entre les discours attribués à ces figures et les réflexions de Claude Mauriac sur l’alittérature et sur le cinéma, auquel il a ailleurs consacré de nombreuses pages²⁰.

La méditation sur la sensation et ses accointances avec la mémoire nourrit d’abord le projet néo-romanesque de Bertrand Carnéjoux: « Décrire le monde prétendument objectif dans le relief changeant et la mouvante densité de ses apparences. Reflet le plus exact possible des données immédiates du regard, avec les interférences, adjonctions et déformations des mondes parallèles de l’habitude ou de la réflexion... »²¹. La philosophie de Bergson, mâtinée de phénoménologie, se repère en filigrane, à travers les “données immédiates“ non de la conscience mais du regard, et la première mémoire mécanique, celle de l’habitude. Au cours du roman, tandis que le nom de Proust est onze fois prononcé par les convives, Carnéjoux songe à « la double vision extérieure et intérieure » qu’il a voulu rendre dans son roman *Le Plaisir grave* : « Ce que nous pensons n’est ni plus ni moins vrai que ce que nous sentons. Nos idées ont autant de valeur que nos sensations. Les unes et les autres naissent mécaniquement : réactions à une réalité qu’elles interprètent »²².

L’essai romanesque auquel se livre Carnéjoux propose, à partir de la conservation d’images à demi effacées, de la résurrection de traces ombreuses dans les miroirs, de faire revivre le passé dans le présent, l’éternité déposée dans l’instant, de faire dialoguer mémoire et sensation. Marcel Proust est donc souvent invoqué, mais aussi Diderot, Bergson : « Je connais une page de Diderot qui est du pur Proust. On pourrait dire aussi du pur Bergson ...[...] ...Diderot y dit, et longuement, et dans un style aussi nuancé, aussi complexe, que celui de Marcel Proust : *Tout ce que nous avons connu, entendu, aperçu, vécu, conçu, tout ce que nous avons vu jusqu’à la plus petite feuille du moindre arbuste et à la plus modeste des vagues de la mer, entendu jusqu’aux notes de la plus humble musique, tout cela existe en nous à notre insu...* »²³.

Sensation et souvenir s’interpellent donc, mais aussi pensées tues et paroles prononcées. Ici le texte fait référence à Nathalie Sarraute, « le seul auteur vivant

n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble » (*Journal*, 1889-1893, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p.41.

Claude Mauriac écrivait dans la rubrique « Cinéma » du *Figaro littéraire*. Il publia en 1954 *L’amour du cinéma*, en 1957 *Petite littérature du cinéma*, et le personnage de Bellecroix du *Dîner en ville* réfléchit au montage et à ses richesses encore inexplorées. Cf aussi F. Vanoye, « Claude Mauriac et *L’amour du cinéma* », dans *Claude Mauriac ou la liberté de l’esprit*, RITM n° 28, Nanterre, Université Paris X, 2003.

²¹ DV, p. 70.

²² DV, p.103.

²³ DV, p. 242.

qui ait apporté du nouveau depuis Proust »²⁴, qui révèle « à mesure de leur déroulement, des manifestations souterraines de plus en plus complexes ou de plus en plus élémentaires, mais toujours plus profondément enfouies »²⁵. La sous-conversation sarrautienne s'élargit au dialogue intérieur, c'est-à-dire au dialogue entre les sous-conversations, et permet d'échapper à la malédiction monadique. Fondée sur cette foi en une forme de communication pré-logique, antéprédicative, la durée horlogère de la fiction peut certes s'amenuiser du *Dîner* à *L'Agrandissement*: le temps d'un dîner en ville, d'une heure passée au carrefour de Buci dans *La Marquise*, puis de deux minutes de cette même heure grossies pour *L'agrandissement*; car l'infinité est contenue dans une goutte de temps, la fragmentation de la durée subjectivement vécue s'accompagne de la dilatation jusqu'à "l'éternité parfois"²⁶. L'entrelacement des sous-conversations et des conversations, l'enchevêtrement des sensations et des souvenirs font émerger ce que Pascal Quignard appelle le « jadis »: le jadis n'est pas un arrière-temps, ne se confond pas avec le passé, mais au contraire « ne cesse d'éclore, d'affleurer sans cesse pour faire crever la lave du passé »²⁷.

C'est à une poétique du jadis que s'exercent Bertrand Carnéjoux lorsqu'il observe les convives et les transmue en futurs personnages :

« A leur dialogue actuel s'en superposent d'oubliés, aussi nuls. Tant d'autres parisiens qui ne sont pas là ce soir auraient pu se refléter dans ces glaces ombreuses et profondes. Ainsi se substitue au banal roman cosmopolite et mondain entrevu un nouvel essai romanesque du genre de celui que j'ai déjà publié et où, à la faveur d'un dîner comme celui-ci, l'espace et le temps s'anéantiraient »²⁸.

²⁴ *DV*, p.191.

²⁵ *L'alittérature contemporaine, op. cit.* p. 246. L'attention à l'énonciation, au dire, à la part de l'infra-verbal et du corporel dans l'émission et l'interprétation du message renvoie à Sarraute et en amont à Proust. Le langage chiffré de Martine donne prise à des développements analogues à ceux que le narrateur de „Combray“ réserve au double discours de Legrandin. C'est le corps qui parle, l'infra-verbal fait dévier les mots de leur sens en indiquant une autre orientation de signification, d'après le regard ou le ton. « Il ne faut pas entendre ce qu'elle dit dans son sens manifeste mais l'interpréter. [...] D'après l'intonation dont elle nuance sa visible indifférence, si ce n'est même son apparent refus, il me faut moi-même conclure sur ses véritables intentions. [...] Comprendre non les mots, ni même à demi-mot, mais entre les mots, à côté des mots (*DV*, p.128-134-138).

²⁶ C'est le titre d'un volume inclus dans *Le Temps immobile* mais publié séparément chez Belfond en 1976. Le rapport de l'auteur au temps y est en effet différent. Il se situe ici sur le plan de la vie, d'un présent créateur d'éternité (parfois).

²⁷ « C'est la pulsion qu'il faut laisser pousser » pour rester en vie « dans nos sociétés moribondes et post-totalitaires », Entretien de Pascal Quignard avec Laure Adler, *Arte*, « Permis de penser », 24 février 2006.

²⁸ *DV*, p. 39.

Claude Mauriac réussit dans *Le Dialogue intérieur*, à partir de l'invention de Nathalie Sarraute, l'affranchissement temporel par des « sous-conversations » croisées:

« ...Simple mise au point rendant visible, parmi tant d'images superposées et brouillées, ce que nous croyions à tout jamais effacé. Il se déroule ici une infinité de scènes simultanées dont nous ne sommes pas les seuls acteurs. Nous voici cernés, pressés, étouffés par une foule de riches notables et de belles dames. Muet cinéma des siècles, film vivant de l'île Saint-Louis auquel la voix elle-même, pourquoi pas, serait à la limite rendue... »²⁹.

Le simultanéisme n'écrase pas le présent mais lui assigne de répondre au passé, d'en répondre. Pour ce faire, les références ne se cantonnent pas au camp de la littérature. Si le nouveau roman se constitue sur les ruines de la littérature au nom de l'alittérature, c'est aussi grâce aux appels que lancent à l'écriture les arts de représentation dans l'espace.

III La peinture du présent et le cinéma de l'avenir

Le terme de vision, que Proust opposait à celui de technique pour définir le style, apparente l'art de la fiction à l'art pictural : « Ce prétendu nouveau roman dont nous sommes quelques-uns à défendre le principe n'a plus rien de romanesque au sens traditionnel du mot. L'imagination y a moins de part que l'observation. Toute invention y est suspecte. Notre ambition est plus proche de celle des peintres que de celle des romanciers. Il s'agit pour nous de montrer le monde extérieur (et son relief intérieur) tel que nous le voyons... »³⁰. Selon Carnéjoux la fiction est un combiné d'observation (objective) et de vision (subjective) qui concilie le moi et le monde: dialogue, encore... pour "renouveler selon mes moyens la forme romanesque en atteignant à la plus grande exactitude et précision possible dans la double vision extérieure et intérieure"³¹. Comme les cubistes, selon qu'ils sont géométriques ou lyriques, Claude Mauriac entend décomposer le monde, en élire un élément, le grossir, non pas "restituer le visible, mais rendre visible", disait Klee. *L'agrandissement* dilatera sur 200 pages deux minutes de *La marquise*. Le fragment acquiert ses lettres de noblesse, il n'est plus métonymie mais quintessence car le travail de la décomposition engendre une interrogation sur l'essentiel, substitue au devoir de représentation une exigence de concentration. « Écoutons Maurice Merleau-Ponty nous parler des peintres et n'oublions pas que c'est à la peinture que Bertrand Carnéjoux a rattaché l'alittérature d'aujourd'hui, dans l'effort de description dont elle témoigne, elle aussi, même lorsqu'elle est, en apparence, figurative : *Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une*

²⁹ DV, p. 50-51.

³⁰ DV, p. 124

³¹ DV, p. 103.

*d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle des choses.[...] Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible »*³².

Outre la peinture, la photographie intéresse le projet mauriacien, puisqu'elle témoigne d'une existence, elle l'atteste comme passée et conservée³³, elle immobilise un instant, suspend le temps, soufflant peut-être à l'écrivain le titre *Le Temps immobile*. D'autant que la photographie se prête au montage, au collage, à ces pratiques que le diariste inflige à ces pages pour en faire le « roman de sa vie ». On peut rapprocher le travail de fiction, de « romanisation » opéré sur le journal des travaux de certains photographes-plasticiens qui transmutent la matière brute, première, du réel empirique, en images élaborées, secondes. Ainsi en va-t-il de Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, baptisés « nouveaux réalistes » comme d'autres le furent « nouveaux romanciers ». Eux aussi ont construit une oeuvre sur des restes, comme les palissades d'affiches lacérées, scories d'un espace urbain récupéré et réinvesti³⁴, et sur des montages photographiques³⁵.

Le cinéma, quant à lui, par le mouvement, rend ce que la photographie ne pouvait qu'arrêter : la vie dans son cours, en devenir. Ainsi « un certain passé que le mouvement du cinéma, en le rendant de nouveau quasiment actuel, détruirait dans sa nature de passé à la fois sauvé et perdu »³⁶ s'actualise sous nos yeux, se présentifie. Le cinétisme du cinéma, face à l'angoisse de la mort et sous la plume de Claude Mauriac, est investi d'une mission sotériologique. La métaphore du film dans *Le dîner* évoque le souvenir transmental de tous les repas mondains qui se sont reflétés dans le miroir de l'île Saint-Louis, annule le temps écroulé, délivre de l'oppression de la finitude :

« Le film où s'est inscrite cette histoire contrastée passe en accéléré. Fête sous la Régence. Veillée funèbre. Fête galante. Nuit mortuaire. Une fête encore. Encore une mort. Et ainsi de suite, d'âge en âge et de ménage en ménage »³⁷.

La salle à manger du *Dîner en ville* comprend entre ses murs de répétitifs rituels qui annulent le sentiment de l'écoulement temporel. Dans *La marquise*, l'espace s'élargit au carrefour de Buci pour recueillir vivants et morts, êtres et fantômes, présences intangibles et néanmoins sensibles. « Ces maisons du carrefour de Buci étaient là, avec les mêmes balcons, lors des journées d'autrefois, ça vous

³² *L'agrandissement*, op. cit., p. 176.

³³ Pour le rapport possible entre l'entreprise de Claude Mauriac et l'oeuvre de Christain Boltanski, voir M.H. Boblet, *Le roman dialogué après 1950*, Paris, Champion, 2003, p. 267 sq.

³⁴ Par exemple *Palissade du chantier Beaubourg*, en 1976.

³⁵ Dans les années 60, Raymond Hains compose, avec images d'écrans d'ordinateurs (« mackintoshages ») et photographies, un nouveau *Merzwerk* à la manière de Schwitters. Associations, glissements, coïncidences composent un réseau dont la figure motrice est l'analogie, comme dans *Le temps immobile*.

³⁶ *DV*, p. 66.

³⁷ *DV*, p. 268.

saoûle. N'en subsisterait que l'emplacement, son décor de pierre et ces coulées de ciel que le mystère demeurerait³⁸. Le mystère du temps contenu dans et par l'espace fait « entrer dans l'histoire » comme on entre en religion, et motive l'obsession des incidents historiques à archiver pour actualiser *le vif de l'autrefois*³⁹.

Car archiver, c'est construire, par-delà le délitement de chaque identité individuelle, l'insuffisance du récit historique et la défection de la narration, la communauté an-historique, primitive et silencieuse des consciences devant ce qui reste. « Une foule invisible accompagne cette foule muette, celle des innombrables parisiens de toutes conditions qui se sont croisés en ce même carrefour de Paris, le carrefour de Buci, dans la suite de tous les âges. Deux foules muettes mais aussi parlantes – les vivants entrant tacitement en communication entre eux et ressuscitant les morts, des morts qui vivent en nous qui sommes presque déjà des morts.[...] A la profondeur où j'essaie de me saisir de l'être, le personnage n'a plus de nom, plus de biographie, il n'existe que dans la mesure où il entre avec les autres en rapport⁴⁰.

Dans *La marquise sortit à cinq heures* deux personnages communiquent particulièrement avec des absents et des voix intérieures. L'un est l'oncle de Lucette poursuivi par des ondes comme Oreste par les Erynies, qui se repent d'avoir laissé « ce train sous [m]es yeux, avec des visages d'enfants derrière les minces ouvertures des wagons de marchandises, ce train dans une station française, gardé par des gendarmes français, sous [m]es yeux de français⁴¹. L'autre est le bibliographe Desprez pour qui «... les autographes, ce sont autant de preuves. Autant d'épaves. [...] A peu près seuls me parlent, grâce à eux, avec des voix distinctes mes voisins d'autrefois, dont je réunis et conserve les archives⁴². Or « ce bon monsieur Desprez, le marchand d'autographes » est doté d'un statut équivoque dans le roman. Il appartient à la fois au même niveau de fiction que Bertrand Carnéjoux, écrivain-romancier qui le désigne ainsi au tout début du roman alors qu'ils se font face, appuyés à leurs fenêtres respectives, et il est promis à devenir, au second degré, un personnage du roman imaginé par le dénommé Carnéjoux: «... Il serait bon que dans mon prochain livre je choisisse

³⁸ *Marquise*, p. 237.

³⁹ « ...Si je ne vivais ainsi hors du siècle à ma manière, en histoire comme d'autres vivent en religion, je ne pourrais réactualiser, et par fragments insuffisants, que le passé historique, [...] l'essentiel m'échapperait de cette vie quotidienne des *autrefois* parisiens » (*Marquise*, p.76).

⁴⁰ *L'Alittérature contemporaine*, 1969, p. 353 et 370.

⁴¹ *Marquise*, p. 190.

⁴² *Ibid.*, p. 22. Dans *L'Agrandissement*, l'autographe suscite une émotion telle que « par le toucher, par la vue, j'entre en communication, à travers le temps, avec un vivant d'autrefois. [...] Quelques lignes de sa main suffisent pour établir entre lui et moi le contact » (p. 69). On se rappelle la transmission d'humeur *via* le mot en tant que tel, la lettre calligraphiée en tant que telle dans les manifestes futuristes de Khlebnikhov en 1913.

parmi mes héros quelque bonhomme passionné du vieux Paris et qui n'en ignorerait rien. Je n'ai malheureusement de l'histoire de ma ville (et de celle de mon pays) qu'une connaissance fragmentaire, surtout pittoresque, en somme assez peu sérieuse, romantique pour tout dire, et qui s'accommoderait mal de ma passion du détail vrai⁴³.

Peu importe dans un premier temps que Carnéjoux figure le romancier Claude Mauriac et qu'il soit en train d'élaborer pour son propre compte le roman que nous-mêmes sommes déjà en train de lire; peu importe encore le procès intenté au roman historique. Mais il est essentiel de retenir cette apologie du fragmentaire qui, seul vrai, justifie l'essai historico-romanesque à venir: "Je travaillerai, moi, pour le passé, étudié dans l'espoir fou de le ranimer en ses fragmentaires apparences, sinon en son irrécupérable intégrité, des textes authentiques de chaque époque étant choisis sans qu'aucune addition n'en altère l'irremplaçable ton"⁴⁴. Ainsi la poétique de la ruine se veut fidèle au vestige en son état résiduel, "dans un roman où l'histoire aura sans adultération aucune, sans le moindre trucage, ni le plus petit arrangement, sa part"⁴⁵.

IV Mémoire de la ruine

Suivre l'exemple de la ruine qui traverse le temps, sans la maquiller, c'est imposer hier à aujourd'hui en vertu d'une continuité présupposée, faire clignoter le temps, intégrer les siècles dans les minutes comptées de l'expérience subjective. *La marquise* se compose de "ces gouttes de temps [qui] sont pour une part les éclaboussures de l'histoire. Elles aussi se perdent dans l'éternel présent"⁴⁶. La recherche de documents pallie le défaut de monuments, le carrefour de Buci est revisité par les voix des morts. Les « éclaboussures de l'histoire » se manifestent sous divers aspects (autographes, témoignages) qui répondent à la même injonction du « maintenant ». Il s'agit bien de « tenir en main » les vestiges du passé.

Mais ce roman-mémorial, au nom de la communauté des passants et de l'efficacité du « maintenant », admet aussi la place de l'oubli, des carences et des silences, place figurée en son sein par le blanc typographique à la fin de *La marquise sortit à cinq heures*⁴⁷ :

⁴³ *Marquise*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁶ *Ibid.*, 356.

⁴⁷ A la page 304, après une vertigineuse accélération polyphonique dans un texte compact de dix pages, on lit : « Je ne m'acharne pas contre Helvétius. Simplement, je l'ai rencontré dans mon quartier. J'aurais pu ne point tomber sur lui. Ou l'oublier. Comme j'allais justement passer sous silence ceci qui, pour une (ou deux) de mes rues a de l'importance... (blanc)... et qu'effectivement, par négligence ou ignorance, j'ai omis ».

“Ce blanc était mis là pour leur faire place. C’était, c’est comme un entonnoir par où s’engouffraient des siècles et des siècles de paroles évanouies et de gestes perdus, - car si même, par impossible, j’avais tout retrouvé de ce qui fut enregistré sur l’histoire de ce carrefour de Paris, l’essentiel s’en était à mesure évanoui, s’était seconde après seconde perdu, n’ayant pas été récolté et n’ayant pu l’être. [...] Cette nostalgie malade, pathologique, de l’inaccessible, de l’indicible, de l’irrécupérable, se manifeste ici une fois encore. Ce blanc est mis là pour compenser les manques inévitables, les défaillances obligées d’une enquête, d’une quête vouées nécessairement à l’échec. Dans cet entonnoir, dans ce trou, se décompose ce que j’ai mis tant de soin à composer. C’est à la fois l’aveu de ma défaite et celui de ma relative réussite. Ce qui coule, ce qui s’écoule dans cette faille ménagée à dessein au cœur de mon livre, c’est l’eau immobile du temps, telle que je l’avais recueillie, telle que je lui avais donné forme. Si cette forme se défait, c’est qu’elle avait été faite”⁴⁸.

Le blanc de la mémoire troue le texte dans la mesure même où la manière est consubstantielle à son objet. Les lignes noires de texte occupent l’espace vacant de la page. La lutte entreprise entre le blanc et le noir, la marque et le manque se lit dans l’injonction paradoxale assignée par Claude Mauriac au roman: exacerber et nier en même temps la réalité du temps⁴⁹. Tout roman du *Dialogue intérieur* dans cette perspective est un roman-ruines. voué à dire ce qui reste, ce qui est perdu, et à *signaler* le perdu comme ayant été. “Ce que le perdu exige, c’est non pas d’être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu’oublié, en tant que perdu - et seulement dans cette mesure en tant qu’inoubliable”⁵⁰.

Dialogue du (re)mémoré et de l’oublié, de ce qui reste et de ce qui manque, l’oeuvre claud-mauriacienne inclut une redéfinition de l’écriture romanesque et

⁴⁸ *L’alittérature contemporaine, op. cit.*, p. 372-3.

⁴⁹ Immobiliser le flux dicte le titre *Le temps immobile*, et le dernier volume de journal, qui n’est pas soumis au montage, devait à ce titre s’intituler *Le Temps écroulé* avant de se nommer, dans une rémission heureuse, *Le temps accompli*. L’obsession du temps qui s’écoule puis s’écroule a empli toute l’existence de Claude Mauriac et toute son oeuvre: “Dans *La marquise* j’ai essayé de rendre sensible non seulement la stagnation des minutes mais celles des siècles. Un seul et même dialogue continué (sans interruption dans le texte) durant soixante ans, ce dialogue, fait des phrases quotidiennes les plus banales, matérialise dans *La conversation* cette inexistence du temps dont je suis obsédé et qui fait, par exemple, que “nous n’en revenons pas” en revoyant telle ou telle scène de notre vie, vieille déjà de cinq ans, de quinze ans, de trente ans et dont nous disons que “c’était hier”. En fait, c’était hier; Hier n’existerait pas plus qu’aujourd’hui si demain devait nous tuer » (*L’Alittérature contemporaine, op. cit.*, p. 354).

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 69.

un nouveau calibrage de l'épaisseur diégétique. Elle cherche ce point de fuite alittéraire qui la situe dans une tradition et lui confère à rebours l'autorité de la nouveauté. Aux successeurs du Nouveau Roman d'inventer encore et de continuer de commencer. Car «qu'est-ce que l'autorité, sinon le pouvoir des commencements, le pouvoir de donner à ceux qui viendront après nous la capacité de commencer à leur tour? Ceux qui l'exercent autorisent ainsi leurs successeurs à entreprendre quelque chose de nouveau, c'est-à-dire d'imprévu. Commencer, c'est commencer de continuer. Mais continuer, c'est aussi continuer de commencer »⁵¹.

Marie-Hélène BOBLET, Université Paris III, UMR *Ecritures de la Modernité*

⁵¹ Myriam Revaut d'Allonnes, *Le pouvoir des commencements – Essai sur l'autorité*, Paris, Seuil, 2006)