



HAL
open science

Claude Mauriac et nos contemporains

Marie-Hélène Boblet

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Claude Mauriac et nos contemporains. XXVIIIème Colloque international Mauriac : Centenaire de Claude Mauriac. Une écriture à l'œuvre, Marie-Hélène Boblet, Oct 2014, Saint-Maixant, France. [10 p.]. <hal-01943044>

HAL Id: hal-01943044

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01943044v1>

Submitted on 3 Dec 2018

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.



HAL Authorization

CLAUDE MAURIAC ET LES CONTEMPORAINS

Colloque *Claude Mauriac*, Malagar, octobre 2012

La célébration du centenaire de Claude Mauriac à laquelle nous collaborons s'imposait à plusieurs titres : l'œuvre littéraire elle-même se compose de livres qui relèvent de genres différents et, quel que soit le genre auquel ils se rapportent, ils cherchent l'innovation. Sans rageur destructrice à l'encontre de toute tradition, l'innovation « alittéraire » engage une réflexion sur l'historicité des phénomènes littéraires, sur leur inscription dans une longue durée tournée à la fois vers le passé - « l'espace d'expérience » sur lequel on prend appui - et vers le futur - envisagé comme « horizon d'attente » pour emprunter les termes du *Futur passé* du philosophe Reinhart Koselleck¹. La conception que Claude Mauriac se fait de la littérature comme acte a-littéraire est l'objet d'une réflexion théorique qui impose de louer, outre sa singularité, l'exemplarité de sa pratique, au sens où elle crée non pas un modèle à imiter mais un précédent inspirant pour les écrivains des générations suivantes. C'est cette pratique innovante et durable qu'illustre la préface de 1969 de l'ouvrage *De la littérature à l'alittérature* :

Nous nous sentons plus ouverts, radars décelant et captant dans la nuit du passé ce qui déjà nous ressemblait, nous annonçait ; ce qui était exploité déjà, et que nous croyions dans notre naïveté avoir découvert.

Nous : les romanciers et critiques alittéraires qui ne cessons de relire des classiques, pour y apprendre et pour y prendre.

[...] J'écrivais dans la préface de la première édition de *L'Alittérature contemporaine* (1958) :

"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. Aussi l'histoire de l'alittérature et celle de la littérature sont-elles parallèles.[...] Nous sommes peu dépaysés [...] parce que ce que nous prenions aujourd'hui, dans la littérature la plus avancée, pour des découvertes, est plutôt la forme actuelle d'une recherche d'âge en âge et d'écrivain en écrivain poursuivie. [...] Je me suis engagé dans des domaines anciens, où nous sommes en pays de connaissance, pour soudain partir en *reconnaissance*"².

¹ Voir Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* [Suhrkamp, 1979], trad. franç. Editions de l'EHESS, 1990.

² *De la littérature à l'alittérature*, rééd. 1969, Grasset, préface, p. 9.

C'est ce « pays de reconnaissance » de quelques écrivains de la toute fin du XXème siècle que je voudrais dessiner. Sans citer des disciples avoués, mais des influences ou plutôt confluences, explicites ou implicites, gageant que Claude Mauriac aurait aimé ce mot de « confluences », lui qui envisageait comme un flot ininterrompu les successions de générations d'êtres humains et écrivains. Je m'appuierai donc sur quelques *alittérateurs* pour montrer la pérennité d'une exigence formelle accordée au sens existentiel de l'œuvre, illustrée dans les cas génériques du roman, du théâtre et du journal élaborés par Claude Mauriac. Le dialogue intérieur dans les romans d'André Spiess, le jeu avec la temporalité dans le théâtre testamentaire de Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*), et finalement le déploiement du livre « passé au-delà du livre » : *Le Temps immobile* promet un dispositif d'hyperlivre que développera Renaud Camus dans *Vaisseaux brûlés*, *work in progress* au tournant des Xxème et XXIème siècles.

Roman dialogique

Le cinquième roman d'Alain Spiess, *Ruine*³, eût pu s'appeler « Le déjeuner à l'Auberge de la Côte » en référence au *Dîner en ville*. L'unité de lieu du restaurant, qui réunit bon mal gré une quinzaine de personnes, s'ajoute à l'unité de temps - les quelques heures d'un repas. Certes un récit cadre à la première personne est tenu par l'invité, hôte d'un certain Sebain. Mais ce narrateur est avant tout un auditeur, bien en peine d'entretenir la conversation. Attablé au centre de l'auberge d'où l'on entend toutes les conversations périphériques (signalés en police italique), il en cite des fragments. Charge au lecteur, à partir des indices spatiaux et posturaux, d'identifier qui parle, se tait, écoute. *Ruine* ne soustrait pas donc pas du récit de conversation la communication para-verbale ou infra-verbale entre les convives. À quelque destinataire qu'elles s'adressent, les paroles en italiques signalent le discours oral, tandis que les romaines correspondent au récit des paroles rapportées ou transposées au style indirect libre. De sorte qu'au fil des mentions de l'oral, la source énonciative cesse d'être assurée, faisant résonner à l'oreille du lecteur une phrase flottante, prête à s'amarrer dans sa mémoire, surtout quand elle se dit au présent gnominique ou énonce une émotion anthropologique profonde : *à quoi tient la vie ! (21), on attend toujours trop... (25)*

³ Alain Spiess, *Ruine*, Gallimard, 2004. Les références aux pages seront données entre parenthèses après les citations.

Ruine mobilise donc, comme *Le Dîner en ville*, deux polices ; mais le critère de la sélection est inversé. Dans son roman, Claude Mauriac use des italiques pour le discours intérieur tandis qu'Alain Spiess les utilise pour mettre en exergue le surgissement de paroles qui entrent dans une oreille à laquelle elles ne se destinaient pas. Les propos prélevés sur les conversations alentour sonnent décousus du fait du hasard qui juxtapose en un même lieu des convives disparates. Pourtant, ils suscitent des échos mystérieux mais irréfutables qui font, comme dans *Le Dîner en ville*, coïncider plusieurs consciences, plusieurs expériences, plusieurs temporalités.

À ces propos apparemment débridés, semblent d'abord manquer un centre et un axe. À moins que ce ne soit précisément l'absence d'axe, la désorientation et le désordre qui fondent l'unité du livre, et que la perplexité du narrateur devant la table centrale inoccupée n'en indique au contraire le principe organisateur : « L'homme au complet gris avait dit *ici il faut retenir plusieurs jours à l'avance*, et pourtant, me disais-je, la table du centre, la grande table ronde est toujours libre » (27). L'absence de centre, que fait résonner en écho « à quoi tient la vie ? », dit en effet qu'elle ne tient qu'à un fil : entre la promesse des seins de la revêche serveuse de l'auberge, l'irrésistible beauté de la beurette suicidaire - et leur disparition programmée. Après qu'un voisin eut raconté la défenestration de la jeune fille, Sebain avoue finalement la tragédie de « sa » guerre d'Algérie. De même que le désir érotique du *Dîner en ville* recoupe le désir métaphysique d'échapper à l'angoisse de la mort, le vrai sujet de *Ruine* comme du *Dîner en ville* est l'apprentissage de la condition humaine. À travers la dispersion des échos et le montage des résonances, une même question existentielle traverse des deux romans, et la douleur du dur métier de vivre.

Dans les deux récits, l'énumération des mets permet de rythmer à la fois le temps subjectif et le temps mécanique de l'horloge. Si *Le Dîner en ville* en lisse l'écoulement par le seul flux discursif tandis que la coupure en chapitres de *Ruine* ne permet guère d'espérer échapper à son naufrage⁴, la fatalité du passage du temps est le thème et le moteur de chacune des œuvres. Le désordre aléatoire des conversations et la porosité de chacun au discours d'autrui recouvrent une même angoisse face à *l'innommable*, dont nous divertit - sans nous en consoler tout à fait - le dialogue intérieur qui repose sur la croyance en « la possibilité, l'espérance, la promesse d'on ne sait quel contact fulgurant d'un esprit *au secret* à l'autre⁵ », contact établi par les « pensées en

⁴ Le déjeuner est rythmé par la succession des plats, laquelle scande le roman en chapitres: « Lilllets. Rougets à la niçoise. Gigot aux quatre épices douces. Fromages. Café liqueur ». Alors que le lecteur de *Ruine* suit par l'organisation du livre la composition du repas, celui du *Dîner en ville* en est informé par l'appréciation des personnages.

⁵ C. Mauriac, *L'Aggrandissement*, Albin Michel, 1963, p. 154.

marge des conversations⁶ », les « paroles informulées quêtant en autrui la réponse d'autres mots ensevelis⁷ ». La juxtaposition des contenus de conscience et des échanges verbaux présente ainsi « des contrepoints muets de monologues intérieurs, chacun commentant à sa manière et pour soi-même ses propres paroles et celles des autres⁸ ». L'ouïe périphérique du narrateur de *Ruine* se double d'une intuition télépathique. Sous la photographie de la baleine échouée de Luc-sur-mer, toutes les paroles attrapées au vol d'une oreille flottante ont une application possible à l'échange de la table qui est notre lieu d'ancrage, où finiront par se confondre les mémoires et les consciences. Même si *Ruine* est moins audacieux que *Le Dîner en ville* qui se passe radicalement de tout récit, il instaure un rituel où s'espère une communauté. C'est aussi une conversation de table matinée d'un dialogue intérieur : dialogue fondé sur « le désir métaphysique », la foi en un partage anthropologique qui subsume les identités individuelles.

L'incompréhensible mélange de la force et de la fragilité, de la pulsion de vie et de la pulsion de mort, de la singularité des destins et de leur analogie nourrit, dans l'espace du théâtre l'œuvre postdramatique de Lagarce.

Théâtre narratif

Le théâtre de Lagarce continue l'examen entamé par Nathalie Sarraute dont Claude Mauriac admirait sans réserve l'entreprise: l'usage de la parole révèle la difficulté des rapports à l'autre et des rapports à soi à proportion du désir intersubjectif de reconnaissance et de la peur de l'exclusion. Interrogeant à son tour l'usage de la parole et ses enjeux, Lagarce donne toutefois plus d'épaisseur sensible à ses personnages. Il invente une écriture efficace, hybride, qui rappelle les enjeux de *La Conversation*, du *Hun* ou de *L'Oubli*. *Le Hun* exposait paradoxalement sur l'espace de la scène, de manière alittéraire et adramatique, l'identité narrative et temporelle du Hun qui est à la fois unique et commun. *L'Oubli* questionnait, avec les apories de la mémoire, l'imputabilité du sujet et sa responsabilité morale. En 1990, à partir de l'histoire de Tite et Bérénice qui a nourri en 1983 *Histoire d'amour (repérages)* et en 1986 *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, Lagarce écrit un projet de synopsis qui éclaire la diffraction des consciences et la dissonance des mémoires, par l'éclatement des versions de vie de Tite et Bérénice :

Se mélangent, en puzzle, les différentes versions de l'histoire, de leur histoire : celle de chacun des personnages, celle du livre écrit par le

⁶ *Le Dîner en ville* [Albin Michel, 1959], Gallimard, coll. Folio, p. 182.

⁷ *L'Agrandissement*, op. cit., p. 154.

⁸ *Ibid.*, p. 84.

Premier homme, celle encore que l'éloignement ou la perte des souvenirs renvoie et modifie.

L'histoire comme un collage, une construction éclatée : des images de leur passé, des images inventées par l'un ou l'autre personnage, des sons revenus du souvenir, des phrases qu'on garde dans la tête de très nombreuses années plus tard, une petite musique, des mots qu'on croit avoir dits ou des mots que les autres vous attribuent sans tenir compte du contexte⁹.

L'ensemble se définit comme « morceau », « pièce » (de théâtre) et comme collage, montage, puzzle. L'esthétique éclatée et fragmentaire s'ajuste à l'oubli, aux déformations et aux soustractions de la mémoire, personnelle et aussi culturelle, que Lagarce expose aussi dans *La Photographie* (1986) ou dans *Derniers remords avant l'oubli* (1987).

Mais c'est sur *Le Pays lointain* que je voudrais m'arrêter. Ré-écriture de *Juste la fin du monde*, dont le titre initialement prévu était *Quelques éclaircies*, *Le Pays lointain* est l'ultime et testamentaire pièce de Jean-Luc Lagarce. Or l'épigraphe en est empruntée au *Temps immobile* : « ... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts... » Elle résonne de façon mélancolique à l'orée d'une pièce dont le protagoniste, Louis, parle d'outre-tombe à ses deux familles, la donnée et l'élue, la fratrie biologique et les amants-guerriers. Plusieurs chaînes de communication physique et métaphysique se croisent, plusieurs plateaux se juxtaposent : d'une part le plateau d'outre-tombe, où s'enchevêtrent futur passé et présent atemporel, d'où parlent Louis et les autres trépassés - le Père et l'Amant, morts déjà ; - ; d'autre part le plateau de la mémoire, celui du présent des vivants. La reconstitution du retour à ses origines lie étroitement un thème - celui du retour au pays natal - et un enjeu : la vérification de l'identité de Louis, de son inconstance, de sa responsabilité. Dans ce dispositif, la reconstitution s'effectue en miroir, en écho, et le personnage se constitue du rapport entre sa voix de vivant et sa voix de presque mort, de l'accord ou du désaccord entre ses voix et les voix des autres.

L'écriture de cette pièce coïncide pour Lagarce avec la lecture du *Temps immobile*. Certes, il est un grand lecteur de journaux intimes (Wedekind, Gide, Cocteau, Thomas Mann, Renaud Camus) et un grand ruminateur. Mais plusieurs entrées de son *Journal* témoignent de l'intérêt particulier qu'il prend au *Temps immobile* au moment où il grapille ce qu'il lui reste de temps (il est mort le 30 septembre 1995). De janvier à avril 1995, on lit :

⁹ J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 240.

11 janvier 1995 : Belle et bonne lecture de Claude Mauriac (qui recoupe « mes modestes préoccupations »). Devrais et en trouverai le temps, lire en fait la totalité de cette œuvre-là¹⁰.

16 avril 1995 : Ai fini par trouver chez Grasset même les premiers volumes *du Temps immobile*. [...] Lecture : *Après-midi d'un écrivain* de Peter Handke.
Et donc, *Le Temps immobile* de Claude Mauriac¹¹.

19 avril : Tout ce long voyage en train ce fut une belle et douce avancée dans *Le Temps immobile*¹².

23 avril : *Le Temps immobile* de Claude Mauriac¹³.

Lagarce travaille à faire le deuil de sa propre existence par la mise en ordre de son journal passé, en déplorant et de « n'avoir pas le talent de Claude Mauriac », et de négliger sa pièce testamentaire : « 28 juin : Très démoralisé. Je travaille à mettre au propre mon Journal (1986), car je suis surtout incapable de faire rien d'autre (*Le Pays lointain*). Travail de deuil un peu effrayant »¹⁴.

La liste des exigences communes à Jean-Luc Lagarce et à Claude Mauriac, d'après ses dernières pièces et son journal, inclurait la sensibilité douloureuse à la fragilité et à la précarité des êtres, la quête de la justesse dans le discours sur soi, la fidélité à soi sans fossilisation. Manquer du talent diaristique de son aîné signifie pour Jean-Luc Lagarce écrire un journal linéaire, chronologique, qualités qui distinguent l'alittéraire *Temps immobile* même de la fin du journal de Mauriac : *Le Temps accompli*, dont le tome IV paru en 1996, un an après le décès de Jean-Luc Lagarce, s'intitule *Travaillez quand vous avez encore la lumière*, obéit à l'écriture cursive, « littéraire ». Lagarce, lui, échoue à tenir en respect l'irréversible écoulement du temps par le travail du montage et du collage. Mais son journal dit ce qu'accomplit *Juste la fin du monde* : l'acceptation lucide et clairvoyante de la mort à venir ou du mort que l'on sera, à la lumière de la vie que l'on vécut. Ces « quelques éclaircies », peut-être sont-elles gagnées sur l'ombre et les ténèbres par la complexité d'un dispositif d'écriture. Si pour la scène Lagarce y a excellé, c'est au montage diaristique en revanche que s'est essayé Renaud Camus.

¹⁰ *Journal*, vol. II, Les Solitaires intempestifs, p. 493.

¹¹ *Ibid.*, p. 511-512.

¹² *Ibid.*, p. 513.

¹³ *Ibid.*, p. 514.

¹⁴ *Ibid.*, p. 526. Et 6 juillet : Incapable encore d'attaquer sérieusement *Le Pays lointain*. Je triche, il est vrai. Me suis mis à travailler - mettre au propre - mon Journal et je ne fais, de fait, rien d'autre (le début de l'année 1987) *Ibid.*, p. 528.

Du livre à l'hyperlivre : work in progress

L'hyperlivre *Vaisseaux brûlés* propose un renouvellement formel à partir d'une exigence formulée par rapport au journal. Par les modalités de son élaboration et de sa construction, il pourrait en effet devenir un laboratoire d'écriture. Usant du terme « formaliste » dans un entretien avec Jan Baetens en 2001, Renaud Camus rêve d'une libération du temps linéaire, chronologique, auquel se substituerait une durée intérieure, faite de sauts alogiques et de bonds analogiques: « *Le journal* tel que je le pratique relève d'une écriture *a prima* [...] mais on pourrait concevoir, j'y aspire quelquefois [...] un journal « formaliste », et qui servirait de laboratoire central non seulement pour les thèmes mais pour les formes¹⁵. » Dans ce journal « formaliste », serait signifiant l'usage de la citation, du collage et du montage, usage déjà intrinsèquement lié aux volumes qui composent les *Eglogues* dont le nom, ex-logos, signifie, comme le rappelle Camus, "tiré du discours"¹⁶.

Or quand Claude Mauriac inventait le titre *Le Temps immobile* le 18 juillet 1963 à la faveur d'« une plongée en 1933 », jaillissait en lui l'idée d'un usage possible du journal encore inexpérimenté, d'un « bricolage » qui consisterait à agencer la matière d'un journal déjà écrit, translaturée dans le journal actuel. Si la dimension de laboratoire n'est pas absente de son projet, il déborde largement l'ambition formaliste au sens étroit du terme. Le souci poétique de la composition dont s'autorise Claude Mauriac pour présenter *Le Temps immobile* comme un roman, et peut-être son meilleur, rime avec une inquiétude existentielle. Tandis que le titre provisoire du journal un instant envisagé, *Les Temps mêlés*, insistait sur l'enchevêtrement des ans, le titre définitif annonce qu'au passage irréversible des travaux et des jours répond un passage « églogal », pourrait-on dire : l'effet d'a-temporalité vient des emboîtements d'entrées antérieures dans les entrées actuelles, de glissements et de courts-circuits, d'une pratique dionysiaque de l'intempestivité :

Il s'agit moins de remonter le courant, puisque je ne vois rien ou peu de chose, et de très loin en très loin, seulement, des rives devant lesquelles je repasse (mon défaut de mémoire, toujours), que de sauter grâce aux fragments immobiles de temps retenus par mon journal, d'îlot en îlot, avec tout alentour, il est vrai, alors, à chaque étape, les paysages et visages retrouvés d'une époque révolue redécouverte dans son présent. Mon journal n'est donc pas une machine à remonter le temps, mais à le nier. Bondissant ainsi d'une année à l'autre, d'un jour lointain à un autre plus lointain encore, pour revenir à une date moins ancienne si ce n'est même

¹⁵ Entretien de Gilles Alvarez avec Renaud Camus, in *Renaud Camus, écrivain*, Jean Baetens et Charles A. Porter éd., Louvain, Peeters/Vrin, 2001, p. 158.

¹⁶ Idem.

contemporaine, je ne me suis pas mis physiquement hors du temps, c'est impossible, mais j'ai physiquement arraché à l'écoulement, à la fuite, à la perte, des fragments vivants de ce temps, pris au piège de mots, de phrases exactement datés. [...] Mobile du Temps immobile : l'exact équilibre des pièces assure cette immobilité frémissante¹⁷.

Actualiser les journaux d'antan par leurs dé- et re-placements annule le sens unilatéralement vectorisé du devenir et gonfle *a posteriori* des pages habitées par le temps qui n'est pas celui du jour. « Monter » signifie non pas remonter le fil du temps mais laisser le temps ouvrir le présent et le texte, s'y glisser et le gonfler. Cette farcissure, Renaud Camus la compare à la cavatine, « qu'il connaissait seulement, jusqu'alors, comme un mode musical souvent un peu niais, surtout dans l'opéra » mais qui

est en fait une opération de *creusement* (du latin *cavare* : creuser) [...]. Dans la cavatine "le sujet fait du sur-place" [...] Le temps aussi fait du sur-place : au lieu de se dérouler linéairement, de gauche à droite, du début vers la fin, d'avant le début jusqu'au-delà de la fin, il se bute, se creuse, paraît s'enfoncer dans l'instant – définition de *la présence* ? [...] Idéal, utopie, fantasmes constants de la phrase et du livre qui ne soient pas tendus vers leur fin, dirigés vers leur dernier mot, mais qui *se creusent*, s'entrouvrent, se fendent en leur milieu¹⁸.

La quête d'un éternel présent, à la croisée de présents successifs et séparés, anime ce dispositif formellement comparable à la cavatine. Elle défie le cloisonnement des temps comme des genres. Camus prétend offrir une conception radicalement nouvelle d'un « genre littéraire » usé, le roman, par le dispositif de la note, radicalement étrangère à tout projet d'homogénéisation, de totalisation et de finalisation. Ainsi *P.A.* (PL, 1997) relève-t-il d'un drôle de genre, fait de petites annonces qui donneront lieu à une version abondamment annotée, indéfiniment évolutive, publiée en ligne depuis août 1998, l'hypertexte *Vaisseaux brûlés*. *P.A.*, déjà « fait de 999 paragraphes, constellé de renvois, d'appels de notes et de notes proliférant jusqu'à se substituer au texte qu'elles sont censées commenter », devient le lieu d'un dépliement inachevable. « Car l'idée est que les livres, au lieu d'être un espace linéaire tendu vers la fin, doivent se creuser, se poursuivre au cœur d'eux-mêmes, gagner en épaisseur¹⁹ ». À terme, l'ouverture en cavatine, à cause de l'impossible format qu'exige ce creusement, requiert effectivement de passer au-delà du livre :

¹⁷ Mauriac *et fils*, *Temps Immobile* 9, 30 septembre 1982, Grasset, 1986, p. 460-461.

¹⁸ *P.A.*, POL, 1997, p. 38-40.

¹⁹ *Idem.*, p. 175.

Matériellement, si ce livre (version annotée de P.A.) un jour voyait le jour, il s'agirait d'un volume de très grand format, au moins un mètre cinquante sur un mètre vingt, où l'actuel P.A. serait reproduit au centre, chacune de ses doubles pages au milieu de doubles pages nouvelles, beaucoup plus hautes, beaucoup plus larges, qui ménageraient ainsi de vastes marges disponibles pour d'abondants ajouts, commentaires, remords et corrections. Ou bien il faudrait sortir une bonne fois du livre et gagner les murs, les cimaises, tout l'espace habitable²⁰.

Gagner l'espace habitable, c'est rendre le temps habitable. Car la même phobie du temps travaille ces écrivains, le bricoleur Mauriac comme le cyberscribe Camus. Le montage des *Vaisseaux brûlés* et le collage des entrées du *Temps Immobile*. Compenser l'écoulement horizontal et chronologique par le creusement vertical et archéologique, sans imaginer pour autant trouver le secret au fond des êtres. Sans doute Claude Mauriac souscrirait-il à l'épigraphe de *Vaisseaux brûlés* : « Le seul secret qui vaille est le secret qui reste, lorsque tous les secrets sont levés. », lui qui, dans la section de *L'Alittérature contemporaine* consacrée à Henri Michaux, écrivait : « Si toute une race d'auteurs parlent aujourd'hui la même langue, c'est qu'ils sont détenteurs du même secret. Encore qu'ils ne connaissent que leur propre drame et ne traitent que d'eux-mêmes, il s'agit d'une malédiction commune et de la recherche d'un salut commun²¹ ».

Le dépliement textuel renverse le geste du repli sur soi. Même si c'est aux phénomènes intimes que son auteur s'est éminemment intéressé, c'est en tant qu'ils sont communs, partageables, de sorte que *Le Temps Immobile* puisse être continué par des lecteurs ultérieurs, le principal étant le principe d'écriture et l'urgence métaphysique à laquelle ce principe renvoie. Le 24 avril 1984, Claude Mauriac raconte par exemple un

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). [...] elle ou il ajoute au montage du *Temps immobile* des fragments de son crû 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 œuvre conçue et réalisée selon la même technique²².

²⁰ *Derniers jours*, Journal de 1997, Fayard, 2002, p. 120.

²¹ AC, Albin Michel, 1958, p. 133. Peut-être aussi reconnaîtrait-il pour siens les substituts que Renaud Camus propose au mot « Littérature ». « Littérature : On dirait Littérance, aussi bien, éternité, éternité » *Etc., op. cit.*, p. 113-114.

²² *Le Temps immobile* 10, Paris, Grasset, 1988, 24 avril 1984, p. 536.

Je me suis autorisée de la générosité a-temporelle de Claude Mauriac pour détecter, jouant moi-même au radar, quelques alittérateurs contemporains. De l'une épigraphe du *Pays lointain* à celle de *Vaisseaux brûlés*, se dit la même ambition d'opposer au tragique de la détresse et de la solitude la communauté des vivants et des morts, le même projet d'explorer un mystère en sachant que cette recherche n'aboutira jamais à une somme sans reste. « Non que 1936 finissant, où j'en suis, m'empêche de vivre novembre 1983. Mais c'est dans le passage de l'un à l'autre de ces temps [...] que s'accomplit, au moins mal, un certain équilibre essentiel, non pas tant celui de ma vie à telle ou telle époque que de *la* vie, la mienne, mais aussi celle, universelle, immortelle, dont je suis un dépositaire éphémère²³ ». Je voudrais non pas conclure mais clore ce colloque sur une ouverture : celle de ce qui, inachevable, est toujours en cours.

Claude Mauriac, « usufuitier, avec tant d'autres, de la vie²⁴ », initie à la sagesse de vivre non pas en échappant au temps mais en l'approfondissant, en le creusant. Il apprend très sérieusement à « faire joujou avec tous les ici, maintenant, de [l]a vie²⁵ », ce que et apprend permet dont les quelques-uns que j'ai présentés...

Marie-Hélène BOBLET

Université de Caen Normandie

²³ *Le Temps Immobile* 9, *Mauriac et fils*, 13 novembre 1983, p. 17. « Tout texte littéraire, théâtral ou non, vit hors du temps de façon virtuelle tant qu'il n'a pas été réanimé par le lecteur, le spectateur », TI 3, 16 octobre 1982, p. 461.

²⁴ *Le Temps Immobile* 7, *Signes, rencontres et rendez-vous*, Grasset, 1983, 27 juillet 1981, p. 435.

²⁵ *Le Temps Immobile* 9, *Mauriac et fils*, 30 septembre 1982, *op. cit.*, p. 461.