

2025

Le silence, le prédéterminisme et la sexualité : le cas de Thérèse Desqueyroux

Daniel E. Folger
University of Illinois at Urbana-Champaign

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), [Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies Commons](#), and the [Queer Studies Commons](#)

Recommended Citation

Folger, Daniel E. (2025) "Le silence, le prédéterminisme et la sexualité : le cas de Thérèse Desqueyroux," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 10 : Iss. 1 , Article 8.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol10/iss1/8>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

Depuis la parution de *Thérèse Desqueyroux*, le thème du silence possède une place privilégiée dans les analyses critiques de l'ouvrage – effectivement, la présence prépondérante de ce leitmotiv a fait qu'au premier colloque de l'Association Européenne François Mauriac, à l'Université Nationale de Tchernivtsi, la première séance a été consacrée audit thème (AEFM, « colloque 2011 »). Cet essai vise à démontrer qu'il s'agit d'un thème manifestement queer. L'histoire de Thérèse est tout imprégnée d'une atmosphère d'étouffement et de répression, destin auquel elle n'arrive pas à échapper, d'où viennent les comparaisons entre elle et l'héroïne racinienne Phèdre. En dépit d'une certaine atmosphère, d'un certain langage encodé qui s'insère dans une tradition de dissimulation qui a permis aux auteurs de *The Picture of Dorian Gray*, *L'Immoraliste* et *A rebours* d'évoquer l'homosexualité tout en gardant le silence et l'implicite, il existe très peu de recherche au sujet de la sexualité en lien avec *Thérèse Desqueyroux*. S'il y a une réticence à discuter des thèmes queer dans la littérature du vingtième siècle et avant venue de la nature implicite de ceux-ci et le souci de l'historicité, une approche analytique qui accepte l'ambiguïté et ne cherche pas de conclusions, de catégories, d'étiquettes peut faciliter la discussion et continuer le travail de documenter l'histoire queer.

« Le silence d'Argelouse » entoure toute l'histoire de Thérèse. Celui de son environnement, l'étendue bucolique couverte des pins qui la renferment, reflète le mutisme, le museau forcé sur elle de la part de sa famille et la communauté dans laquelle elle vit. Dès le début, lorsque Thérèse songe à tenter d'exprimer ses pensées ou ses émotions authentiques, elle s'arrête aussitôt devant l'inutilité de parler : « 'J'ai tant souffert...je suis rompue...' puis s'interrompt : à quoi bon parler ? Il ne l'écoute pas ; ne la voit plus » (Mauriac, 27 [1989]). Elle voit que pour son père, la réputation et la position au Sénat importent par-dessus tout et que, afin de tout régler, la famille se voit obligée d'agir rapidement au souci de s'en occuper – la conséquence, malheureusement pour Thérèse, se révèle être la suppression de toute parole, toute volonté, toute individualité de celle-ci hormis son rôle conjugal.

Parry traite de l'épistémologie de l'univers de Thérèse moyennant l'imagerie liée à la nature : « In the case of Thérèse Desqueyroux, the barrier of pine trees isolating her from the outside world is a symbolic reminder of the natural law of the universe – 'du silence que chacun garde sur sa vie intérieure' – which renders impossible the longed-for communication with the other-than-self » (789). Parry soutient que selon la manière dont fonctionne le monde romanesque de Thérèse, ses tentatives de communication sont a priori impossibles. Qui plus est, le mot « communication » suppose la compréhension mutuelle – le seul fait de parler ne fournit pas forcément l'occasion ni d'être compris, ni de comprendre. Si la maison familiale à Argelouse n'est pas toujours vide de paroles, les paroles échangées, aux yeux de Thérèse, sont souvent vides, dépourvues d'authenticité et de substance. Une portion signifiante du monologue intérieur et la détresse ressentie

par Thérèse tout au long de l'intrigue concernant l'impossibilité de communication à la suite de la différence entre son esprit et celui de tous ceux qui l'entourent. Malgré la détresse de Thérèse face à cette situation de solitude, elle garde le silence imposé sur elle et le plus souvent n'essaie pas de rétrécir la béance qui la sépare de sa famille et des résidents d'Argelouse. Au premier abord, une qualité contradictoire semble caractériser son comportement. Sa passivité apparente peut néanmoins être attribuée au prédéterminisme qui règle le monde dans lequel elle vit, prédéterminisme qui bâtit les murs sur lesquels elle se heurte en essayant de communiquer.

Plusieurs auteurs ont rapproché le personnage de Thérèse de l'héroïne éponyme de *Phèdre*, autre figure féminine dont le destin est immuable et inévitable. Effectivement, Nina Sjursen, de l'Université de l'Oslo, qualifie Thérèse d'une « Phèdre moderne » en soulignant la qualité infructueuse de ses tentatives de s'échapper d'un avenir qui semble avoir été décidé à l'avance, à la manière d'une tragédie racinienne, jusqu'à la fin de sa vie dans *La fin de la nuit*. Comme le démontre Sjursen, malgré le décalage du temps qui sépare l'ouvrage de Racine et celui de Mauriac, *Phèdre* et *Thérèse Desqueyroux* possèdent plusieurs thèmes centraux en commun – l'amour maudit ou l'impossibilité pour l'héroïne de s'unir à l'être aimé, les complications et les limitations de l'action face à un destin figé et à des dieux tout-puissants, et, comme Sjursen le dit, « La tragédie humaine et celle de Phèdre et de Thérèse en particulier », celle du désir, voué à l'échec, « de ne pas être condamné à vivre dans le paraître » (353).

Alain Viala insiste sur la difficulté des personnages de *Phèdre* de contrôler le pouvoir que possèdent leurs mots. Il soutient qu'il s'agit d'une « tragédie des aveux » –

Aveu d'Hippolyte à Thérèse et aveu de Phèdre à Œnone, puis aveu d'Hippolyte à Aricie elle-même, et de Phèdre à Hippolyte, accusation d'Œnone contre ce dernier, aveu d'Hippolyte à Thésée (sans que celui-ci le croie), enfin aveu de Phèdre à Thésée : des aveux organisent tous les actes. (Racine 14)

Si le sort de Phèdre est décidé d'avance, son histoire se caractérise toutefois par ces confessions foudroyantes, celles qui tissent la tapisserie de son destin et sur laquelle se dressent des dieux tout-puissants, la passion dévastatrice. De l'autre côté, celle de Thérèse se couvre de couleurs sombres et fades ; la passion, l'élan et le genre de péripétie monumentale qui fait partie de la tragédie racinienne n'y ont aucune place. Même la tentative d'empoisonnement ne constitue pas un événement qui change grand-chose.

Comme Viala, Sjursen met l'aveu en rapport avec le destin de Phèdre et de Thérèse ; les deux délibèrent d'une façon qui frappe de sa similarité – « Thérèse

désire tout dire à Bernard, mais : 'Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer ?' (p. 22) Qu'on pense à Phèdre : 'Ciel, que lui vais-je dire ? Et par où commencer ?' (Acte I, sc. 3) » (353). Détail peut-être mineur, le temps du verbe « dire » – le conditionnel versus le futur – est une indice de la différence entre le sort des deux personnages ; la doute de Thérèse qu'elle puisse s'expliquer s'exprime ainsi. En outre, les circonstances de ces deux aveux diffèrent ; le crime de Thérèse est déjà deviné, exposé par le pharmacien et le médecin – le but de son aveu est plutôt de révéler le mobile de l'empoisonnement dont les origines elle ignore elle-même. Phèdre, de l'autre côté, doit avouer le crime de son amour dont un « mobile » quelconque n'existe pas.

Si l'aveu de Phèdre produit un effet désastreux, l'explication que prépare Thérèse pour Bernard se révèle être sans importance lors de leur réunion : « La seule approche de cet homme avait réduit à néant son espoir de s'expliquer, de se confier...Durant tout ce voyage, elle s'était efforcée, à son insu, de recréer un Bernard capable de la comprendre » (Mauriac 105-6 [1989]). Même après le dernier recours désespéré et aveugle de l'empoisonnement, il reste impossible pour Thérèse de sortir du « tunnel indéfini », de l'« ombre sans cesse accrue » (87) qu'est devenue sa vie après son mariage à Bernard. Elle gagne Paris à la fin de *Thérèse Desqueyroux* ; néanmoins, ce déplacement ne change finalement pas sa situation de solitude – dès le début de *La fin de la nuit*, elle évoque l'état de son isolement, son ennui profond : « Thérèse tournait autour de ce monde clos : une paysanne, une domestique qu'elle gardait comme un morceau de pain bis dans sa prison, n'ayant pas le choix entre cette fille et une autre créature humaine » (Mauriac 10-11 [1935]). Le destin qui l'enferme dans son « monde clos » est aussi inébranlable que celui de Phèdre, destin dont la seule échappatoire s'avère être la mort, « la fin de la nuit ».

Il est curieux que Sjurzen ne discute pas de l'essai de Sartre sur la liberté dans l'histoire de Thérèse, analyse dans laquelle il évoque la problématique du prédéterminisme dans l'œuvre de Mauriac. Selon lui, à cause de l'impression fataliste que donne la situation de Thérèse, le lecteur est incapable de se laisser être absorbé par le monde romanesque ; comme il n'y a a priori aucun espoir pour l'héroïne d'échapper à son destin, toute notion de suspense perd son sens. Sartre décrit son expérience de lecture pendant laquelle il restait manifestement au-dehors de l'univers du roman : « Plus qu'à Thérèse Desqueyroux, je songeais à M. Mauriac, fin, sensible, étroit, avec sa discrétion impudique, sa bonne volonté intermittente, son pathétique qui vient des nerfs, sa poésie aigre et tâtonnante, son style crispé, sa soudaine vulgarité » (46). Beau portrait un peu suggestif de Mauriac qui n'indique néanmoins pas une douceur quelconque de la part du critique qui insiste à la fin de l'essai que *La fin de la nuit* n'est pas un roman et que le sujet du portrait n'est pas un romancier. Sartre ne mentionne pas *Phèdre* ; il choisit plutôt *Andromaque* pour faire remarquer les parallèles entre le roman et la tragédie

racinienne. En effet, il compare les paroles de Thérèse dans *La fin de la nuit* à celles d'Hermione :

‘Quoi ? qu’osez-vous dire ? que je n’ai pas commis cet acte ? Je l’ai fait pourtant ; mais il n’est rien auprès de mes autres crimes, plus lâches, plus secrets, sans aucun risque.’ Phrase à réciter plutôt qu’à lire ; admirez le mouvement oratoire du début et cette question qui se répète et s’enfle en répétant. Ne songez-vous pas aux fureurs d’Hermione ? (65)

Quoiqu’il revienne souvent à l’aspect théâtrale de *La fin de la nuit* et termine ses réflexions en refusant que cet ouvrage soit appelé « roman » à cause de la présence de cette caractéristique, il ne reconnaît pas les références au théâtre que fait Mauriac de son propre gré. Après la scène tendue de l’aveu fait par Georges de son amour pour Thérèse, celle-ci attend dans le noir et tente de se calmer, « pareille à une danseuse, pendant l’entr’acte, appuyé contre le décor. Le drame était interrompu ; il ne reprendrait pas sans elle...Thérèse se croyait au repos, alors qu’elle était seulement hors du jeu » (Mauriac 159 [1935]). L’atmosphère tout entière de *La fin de la nuit* diffère de celle de *Thérèse Desqueyroux* dont une portion signifiante se compose de réflexions, de souvenirs de l’héroïne plutôt que des péripéties qui font avancer la trame. Si le prédéterminisme et la fatalité de *Thérèse Desqueyroux* font penser aux mêmes thèmes présents dans *Phèdre*, le dialogue plutôt figé et maniéré de *La fin de la nuit* fait penser à la structure d’une pièce de théâtre. Cela dit, ce manque de naturel ne veut pas forcément dire que l’ouvrage ne soit pas un roman, quoiqu’il s’agisse d’un ouvrage qu’on peut qualifier d’« anguleux et glacé » (Sartre 67).

A la différence du cas de *Phèdre* et le pouvoir que détient son aveu, Thérèse est très consciente de l’impuissance de sa parole. La sorte de tradition de silence présente à Argelouse est souvent comparée au fait d’être étouffé. Les paroles échangées entre le père de Thérèse et l’avocat Duros font preuve de l’habitude de mutisme que possède la famille et la ville – à la suggestion de l’avocat qu’il adresse les rumeurs qui entourent Thérèse et Bernard, le père répond que « le silence, l’étouffement, je ne connais que ça » et qu’« il faut recouvrir tout ça...il faut recouvrir » (26). Même s’il ne s’agit pas la plupart du temps d’un tel crime, ces paroles donnent l’impression que la famille accepte volontiers la dissimulation des aspects moins « normaux » de ses membres. On peut voir une indication concrète de cette tradition et ses conséquences lorsque Thérèse pense à sa grand-mère Julie Bellade, dont l’existence la famille a si bien effacée qu’elle ne peut en trouver aucune photo. Elle craint le même sort – être effacée, étouffée, anéantie.

Si le silence est étouffant lorsqu’il est imposé par la famille, il possède quelquefois une qualité ambiguë, voire positive, surtout lorsque la situation de Thérèse est mise en opposition avec la liberté de Jean Azévédo, le jeune homme

duquel Anne tombe follement amoureuse. Le silence, lorsque associé à cette liberté, devient désirable. Thérèse contemple la vie probable que mène Jean à Paris après qu'il quitte Argelouse et fait une remarque intéressante à cet égard : « Peut-être travaillait-il à sa table, et Paris grondait au loin ; le silence, c'était lui qui le créait, qui le conquerrait sur le vacarme du monde ; il ne lui était pas imposé du dehors comme celui qui étouffait Thérèse » (Mauriac 87 [1989]). Jean est alors une force créatrice qui possède l'autonomie tant souhaitée par l'héroïne. Lors de la rencontre entre lui et Thérèse, le silence se revêt encore une fois d'une qualité positive et devient un signe de connivence, quoique ce moment demeure hypothétique : « Je dis au garçon que peut-être cela paraîtrait drôle que nous fussions ensemble dans cette cabane ; j'aurais voulu qu'il répondît que mieux valait ne faire aucun bruit jusqu'à ce que fût passé le troupeau ; je me serais réjouie de ce silence côte à côte, de cette complicité » (79-80). Ici elle semble la plus attentive aux paroles de son interlocuteur qu'elle soit jamais dans tout le roman – non pas à cause d'une affection quelconque pour lui, mais parce qu'il représente pour elle une lueur d'espoir d'une échappatoire de la prison d'Argelouse. Le fait qu'elle prend le soin de spécifier qu'elle n'a pas « subi [de] charme physique » (81) est à noter. Elle décrit le « dégoût » qu'elle a envers les aspects physiques des « garçons de cet âge » – « des boutons, les signes du sang en mouvement ; tout ce qui suppure ; surtout ces paumes moites qu'il essuyait avec un mouchoir, avant de vous serrer la main » (78). La seule raison pour laquelle elle « étai[t] éblouie » (« à peu de frais ») (79) par lui est que Jean est le seul individu à Argelouse qui ne ment pas sur sa vie intérieure ni sur ses intérêts intellectuels et spirituels. Il a des connaissances à Paris et en parle beaucoup. Là il y a une similarité – parmi tant d'autres, comme l'ont remarqué plusieurs critiques du roman – avec *Madame Bovary* : cette rencontre est comparable au bal à la Vaubyessard où Emma voit ce qu'elle désire et qui lui est inaccessible. Il ne s'agit pas forcément pour Thérèse d'argent ni de luxe mais de retrouver ceux ou celles avec qui elle puisse atteindre une compréhension mutuelle profonde, se découvrir et chercher la paix spirituelle.

Le silence positif réapparaît lorsque Thérèse est auprès d'Anne de la Trave, la compagnie de laquelle produit de la tranquillité naturelle et plaisante. Même si Anne et Thérèse ne partagent pas les mêmes intérêts, la même disposition, Thérèse ne paraît pas gênée par cette distance. La différence entre l'attitude de Thérèse envers cette dissimilitude et son attitude envers celle qui est présente entre elle et sa famille ainsi que les autres habitants d'Argelouse est signifiante. Le silence entre Anne et Thérèse prend même un aspect protecteur ; un gardien qui veille sur leur bonheur : « Rien à se dire ; aucune parole : les minutes fuyaient de ces longues haltes innocentes sans que les jeunes filles songeassent plus à bouger que ne bouge le chasseur lorsqu'à l'approche d'un vol, il fait le signe du silence. Ainsi leur semblait-il qu'un seul geste aurait fait fuir leur informel et chaste bonheur » (44). L'abondance de langage associé à la pureté est à remarquer. Imhoff met en exergue

les scènes où la boue ou l'ordure est associée à un personnage et soutient qu'il s'agit d'une métaphore qui évoque la corruption, un champ lexical de l'impureté. Il est peut-être surprenant qu'Anne paraisse sur cette liste. On doit pourtant prendre en compte la scène spécifique et les circonstances liées – il souligne le retour d'Anne à Argelouse pour chercher Azévédo, « ses souliers pleins de boue » (164) après avoir reçu la lettre que celui-ci et Thérèse avaient écrite. Il suggère que cette boue constitue une métaphore qui signale qu'Anne est « du côté de la société » (164), les règles de la famille, sujet que dédaigne Thérèse. Si Anne essaie de rejeter ces règles et poursuit plutôt sa passion pour Jean, la boue sert d'un présage qui d'ailleurs reflète les observations de ce dernier – qu'il « n'avait pas fallu longtemps pour lui passer la bride » (Mauriac 93 [1989]).

J'ajoute que cette association d'Anne à la boue n'apparaît qu'après qu'elle s'éloigne de Thérèse – après qu'elle tombe amoureuse de Jean. La frustration qu'éprouve Thérèse et la violence de ses sentiments après avoir appris de l'amour d'Anne sont singulières. Son comportement lors de la réception des lettres qui détaillent la relation de cette dernière avec Jean fait preuve de cette détresse aiguë – elle déchire celles-ci « en menus morceaux » (Mauriac 61 [1989]), les jette par la fenêtre et songe à s'y jeter par la suite : « Elle imaginait la tache de son corps en bouillie sur la chaussée » (61). La manière dont elle détruit la photo de Jean, à l'aide d'épingles qu'elle enfonce à l'endroit du cœur, démontre le niveau de son désarroi et son déséquilibre. La raison principale de sa détresse paraît être le chagrin de ne pas avoir éprouvé la même passion qu'éprouve Anne. Thérèse insiste que son amie est un esprit simple qui ne connaît pas – qui n'est pas capable de connaître – les grands élans d'émotion. Si elle s'ennuie en traversant la vie, ne voyant rien d'autre qu'une étendue plate et monotone, elle veut auprès d'elle une autre qui s'ennuie de même : « Si elles ne possèdent rien d'autre en commun, qu'elles aient au moins cela : l'ennui, l'absence de toute tâche haute...l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes » (62). Quoique Thérèse soit dégoûtée par la superficialité et le mensonge, elle refuse de reconnaître à fond ce qui se passe entre Anne et Jean – en déchirant les lettres, en détruisant la photo de ce dernier, en soutenant que son amie avait « l'esprit court », « le cœur sec » (54). Il y a un manque de compréhension, de la jalousie et de la surdité intentionnelle de la part de Thérèse face aux sentiments d'Anne. Elle ne veut, ne peut pas vraiment comprendre. Son chagrin devant l'impossibilité de communiquer son état d'esprit devient celui d'ignorer l'état d'esprit de l'autre. Là où le silence est oppressif et étouffant pour elle dans quasiment toute autre circonstance, le fait de le rompre à l'égard d'Anne trouble la connivence qu'elles avaient durant leur adolescence.

Il y a un parallèle entre ce souhait de se taire, de ne rien entendre, et une scène qui se produit bientôt après une allusion au bonheur comme quelque animal des bois et autour duquel il faut retenir la parole. Immédiatement après cette comparaison de la situation des filles à celle des chasseurs qui doivent éviter de

produire du bruit qui précipiterait la fuite de l'animal, Anne tue un oiseau, brisant le silence, et Thérèse se bouche les oreilles, acte de refus qui rappelle celui de savoir davantage sur la passion de son amie. L'alouette est tuée, comme serait tué le bonheur paisible entre les deux par Jean. Après la mort de l'oiseau, Anne dit à Thérèse qu'elle ne va pas la voir le lendemain. Le silence est rompu et l'illusion paisible disparaît avec. Après qu'Anne part, cet épisode se termine avec une nouvelle réflexion sur le silence qui prend encore une fois son caractère oppressif : « Le silence n'était pas plus profond pour la sourde immobile et les mains croisées sur la nappe, que pour cette jeune fille un peu hagarde » (45).

Quoique l'explication que donne Thérèse de sa détresse à la suite de la réception des lettres d'Anne ne comprenne pas la jalousie d'une amoureuse ; la jalousie affective, une lecture attentive révèle que le texte recèle des nuances subtiles qui sous-tendent l'ouvrage et qui donnent à penser que cette explication est peut-être plus complexe qu'au premier abord. Ces nuances peuvent facilement échapper au lecteur, n'étant pas explicites – effectivement, il y a très peu de matière publiée qui traite de la sexualité dans *Thérèse Desqueyroux*. Dans un des seuls articles là-dessus, « Sexual ambiguity in *Thérèse Desqueyroux* », Gallagher fait remarquer cette lacune dans la littérature et critique le manque de subtilité dans le peu d'écriture à ce sujet qui existe. Il soutient qu'il s'agit d'un sujet pertinent, quoique ajoutant que quelque conclusion définitive que ce soit par rapport à la sexualité de Thérèse serait mal à propos en vue de la complexité et l'ambiguïté du personnage et du roman. Il ne discute pas d'Anne de la Trave mais plutôt du langage neutre qu'utilise Thérèse en pensant à un « être » qu'elle puisse aimer, chaque fois évoqué de la même manière qui ne spécifie pas de genre, ainsi que la répulsion qu'elle éprouve à l'égard du lit conjugal. L'observation astucieuse que la traduction anglaise de 1972 de *Thérèse Desqueyroux* par Gerard Hopkins résout à tort l'ambiguïté du langage non-genré lorsque Thérèse rêve de son « être aimé » idéal reste très pertinente. En effet, les traductions standards les plus récemment publiées en 2013 par Penguin Classics et en 2022 par Cluny Classics sont du même traducteur auquel il fait référence et contiennent les mêmes erreurs. Une autre édition en anglais parue en 2005 traduite par Raymond MacKenzie et publiée par Sheed & Ward corrige une des trois extraits examinés par Gallagher en utilisant le mot « person » plutôt que d'utiliser le mot « man ». Dans les deux autres extraits, pourtant, on peut constater la présence des pronoms genrés « he » et « his » pour traduire le pronom qui fait référence à « un certain être » et le pronom neutre « son ».

Gallagher conteste néanmoins l'emploi du mot « Lesbian » dans une lecture critique de *Thérèse Desqueyroux* faite par Cecil Jenkins, un classement, soutient-il, qui dans ce cas constitue « simplistic sexual labelling » (215). Ceci ignore de surcroît les parallèles entre la vie du personnage et celle de Mauriac qui a suggéré que Thérèse « était [lui-même] » (215). Cooke fait remarquer l'attention récente

portée à la sexualité de Mauriac, due à une biographie écrite par Jean-Luc Barré en 2009. Les réponses du fils cadet de Mauriac aux questions d'un entretien de 2008 inclus dans la biographie sont éclairantes, sans manquer de respect ni d'affection :

Homosexuel, mon père ? Non, certainement pas au sens où l'on entend ce terme quand on l'applique à Gide, Cocteau, Jouhandeau ou Montherlant. Mais de tendance homosexuelle, oui, bien sûr. Pour une fois, je citerai mon frère Claude : 'François Mauriac a été dévoré par l'amour. L'amour le brûla jusqu'à l'épuisement. Cet amour est-il allé chez lui jusqu'à la sexualité ? Pourquoi pas ? Voilà qui ne me gênerait en aucune manière. (16-17)

Comme dans le cas de Thérèse, et comme le démontrent l'entretien et Barré, les étiquettes sans nuance sont peu utiles s'il s'agit d'un individu qui ne se les donne pas. À ce sujet, les paroles de Jean Mauriac montrent encore une fois la complexité de l'esprit de son père et celle de son écriture : « Que l'auteur des *Anges noirs* ait cédé ou non à ses 'tendances particulières', selon l'expression consacrée, il n'en demeure pas moins que celles-ci font partie intégrante de sa vérité intime et sont aussi indissociables du contenu de son œuvre que de l'histoire de sa destinée » (18-19). Le fait qu'on trouve si peu d'écriture au sujet de la sexualité dans l'histoire de Thérèse est frustrant, particulièrement en vue de cette influence dont parle Jean Mauriac, la suggestion que cette partie de sa vie est « indissociabl[e] du contenu de son œuvre ». Cette influence paraît avoir produit des thèmes implicites dans *Thérèse Desqueyroux*, une qualité que partagent d'autres ouvrages tels que *The Picture of Dorian Gray* par exemple, ou bien *A rebours*. Nonobstant le fait que le héros de ce dernier a été inspiré en partie par le Comte Robert de Montesquiou, le même homme qui a inspiré le personnage du Baron de Charlus, a vécu avec son conjoint pendant vingt ans, a dédié à peu près tout son œuvre à celui-ci et a écrit un livre en son honneur, on trouve très peu d'écriture au sujet de la sexualité de Jean des Esseintes. Le manque de matière qui traite de ce sujet est troublant, non pas seulement pour le silence qui continue d'entourer un sujet historiquement relégué aux ombres, mais aussi pour l'occasion manquée d'examiner les enjeux en lien avec ce thème – dans le cas d'*A rebours*, par exemple, l'association de l'homosexualité à la décadence, à une lignée qui flétrit. Dans le cas de *Thérèse Desqueyroux*, on pourrait examiner, entre d'autres sujets possibles, l'effet de l'environnement rural sur un personnage peut-être queer, effet d'ailleurs évoqué par Jean Mauriac à l'égard de son père : « [Mauriac] a cru...devoir cacher ces sentiments en raison de la religion (toujours elle), de sa famille, de son milieu provincial borné » (17).

La tradition de la suggestion, du symbole et du langage implicite fait que la discussion autour de la sexualité queer dans la littérature se complique, surtout lorsqu'il s'agit de littérature non-contemporaine. Plus on remonte dans le passé, plus les couches d'encodage et de références obliques s'entassent les unes sur les

autres tandis que les critiques à ce sujet se remplissent d'accusations d'anachronisme. Eribon fournit une discussion robuste autour de l'encodage en évoquant *The Picture of Dorian Gray* – au sujet de cet ouvrage, il remarque qu'« On trouve également ce mélange d'affirmation homosexuelle à peine voilée et de dissimulation sous des codes presque transparents et qui n'allaient tromper personne » (261). Cela dit, même ce roman, dont l'encodage, la dissimulation « [ne trompe] personne », et dont les manuscrits comprennent de la matière ouvertement homosexuelle s'avère être sujet à des critiques dans lesquelles l'auteur se voit obligé de tenir une discussion autour de l'historicité. Calado incorpore les manuscrits de Wilde dans un projet qui utilise le logiciel TEI au but d'analyser les révisions qu'a faites l'auteur, « corrections » qui effacent ou diminuent les descriptions de l'amour passionnel entre hommes. Dans ses réflexions sur l'historiographie, Calado évoque la problématique de l'identification de l'identité queer dans des textes du passé : « Critics often debate the extent to which they, in the present, can adequately describe queer identifications from the past » (5-6). Les complications de l'encodage, outil stylistique qui peut donner du mystère et une sorte de beauté oblique à l'écriture, et celle du souci – bien valide – de l'historicité font néanmoins que, faute de savoir comment traiter du sujet avec une délicatesse immaculée, la discussion peut être abandonnée, phénomène qui perpétue l'effacement et frustre ou arrête net « the project of queer history » (6). En discutant de la difficulté, voire l'impossibilité, de reconnaître et de valider l'identité queer dans les ouvrages du passé, Calado propose une solution – l'emploi d'un mode d'analyse qui permet la fluidité et l'incertitude : « Perhaps this impossibility allows the critic to rethink how she might preserve the queer textual inheritance: accepting queerness as something that eludes containment compels her to explore how queerness escapes certain kinds of analyses » (7). La sorte de méthode proposée, « attending to queerness as elusive, without trying to transform it into something more palatable » (7), l'acceptation d'un manque de catégorisation, paraît s'accorder avec l'approche de Gallagher – une approche qui suggère, qui reconnaît mais qui ne définit, ne délimite pas comme l'a fait Jenkins en donnant à Thérèse l'étiquette de « Lesbian ».

Le silence dans l'histoire de Thérèse est omniprésent et inévitable – malgré l'espoir de l'héroïne dans *Thérèse Desqueyroux* de trouver une occasion de communiquer, de sortir d'Argelouse et de partager sa vie avec un être qui puisse la comprendre, elle finit par revenir aux Landes et meurt en étouffant dans un coin sombre de la maison familiale. Ce fatalisme donne à l'histoire son côté racinien, similarité évoquée par une multitude de critiques. Le silence et la fatalité du monde de Thérèse sont de la même sorte que ceux qui ont fait que Mauriac s'est tu toute sa vie et qui ont supprimé la belle passion de Basil Hallward à la suite des révisions de Wilde. La fatalité et le silence dans l'œuvre de Mauriac sont très discutés. Cependant, il y a très peu de discussion autour de la sexualité ; des thèmes queer

possibles, malgré les liens entre ces trois sujets – un silence que cet essai tente de remplir.

Ouvrages cités

- AEFM. « Colloque 2011. » *l'Association Européenne François Mauriac*, associationeuropeennefrancoismauriac.blogspot.com/2011/07/colloque-6-10-juillet-2011.html. Accédé le 13 décembre 2022.
- Barré, Jean-Luc. *François Mauriac : biographie intime, 1885-1940*. Fayard, 2009.
- Calado, Filipa. « Encoding Queer Erasure in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. » *Open Library of Humanities*, vol. 8, no. 1, 2022, pp. 1-23.
- Cooke, Paul. « François Mauriac and René Crevel: Convergences and Divergences in the 1920s and Beyond. » *Dalhousie French Studies*, vol. 92, 2010, pp. 97–112.
- Eribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Librairie Arthème Fayard, 1999.
- Gallagher, Edward J. « SEXUAL AMBIGUITY IN MAURIAC'S *THÉRÈSE DESQUEYROUX*. » *Romance Notes*, vol. 26, no. 3, 1986, pp. 215–21.
- Imhoff, Guy. « Thérèse Desqueyroux, un monstre parmi tant d'autres. » *Romance Quarterly*, vol. 38, no. 2, 1991, pp. 157-167.
- Mauriac, François. *La fin de la nuit*. Editions Bernard Grasset, 1935.
- . *Thérèse Desqueyroux*. Édité par Jean Touzot, Librairie Générale Française, 1989.
- . *Thérèse Desqueyroux*. Traduit par Raymond MacKenzie, Sheed & Ward, 2005.
- . *Thérèse Desqueyroux*. Traduit par Gerard Hopkins, Penguin Classics, 2013.
- . *Thérèse: A Portrait in Four Parts*. Traduit par Gerard Hopkins, Cluny Media, 2022.
- Montesarchio, Marta. « La rébellion du silence dans la littérature algérienne contemporaine : cri et désert. » *Le silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*, édité par Nina Nazarova, L'Harmattan, 2013, pp. 163-74.
- Parry, M. « The Theme of Silence in the Writings of François Mauriac. » *The Modern Language Review*, vol. 71, no. 4, 1976, pp. 788–800.
- Racine. *Phèdre*. Édité par Alain Viala, Le Livre de Poche, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *Critiques littéraires (Situations I)*. Editions Gallimard, 1947.
- Sjursen, Nina. « Thérèse Desqueyroux, une Phèdre moderne ? » *Orbis Litterarum*, vol. 40, issue 4, 1985, pp. 348-356.