

Représentation de la folie dans *Thérèse Desqueyroux*: enjeux narratifs et polyphonie

Representation of madness in *Thérèse Desqueyroux*: narrative issues and polyphony

IMANE BOUCHAHTA

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah-Fès, Maroc
imane.bouchahta@gmail.com

Abstract

This article examines the representation of madness in François Mauriac's *Thérèse Desqueyroux*, analyzing how the psychological and moral complexity of the main character is constructed through specific narrative devices. Far from being a simple pathology, Thérèse's madness is presented as a narrative experience in which the boundaries between lucidity and alienation become blurred. The study draws on the contributions of narratology to show how literary devices such as focalization, temporality and polyphony reflect Thérèse's mental disorder. This contribution also highlights the role of this narrative construction in the representation of a character who is both the victim of an oppressive patriarchal order and the actress of her own destruction, in a subtle balance between social determinism and individual responsibility.

Keywords

Madness, *Thérèse Desqueyroux*, François Mauriac, narratology, ambiguity.

Resumen

Este artículo examina la representación de la locura en *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, analizando cómo la complejidad psicológica y moral del personaje principal se construye a través de dispositivos narrativos específicos. Lejos de ser una simple patología, la locura de Thérèse se presenta como una experiencia narrativa en la que los límites entre lucidez y alienación se difuminan. El estudio se basa en las aportaciones de la narratología para mostrar cómo dispositivos literarios como la focalización, la temporalidad y la polifonía reflejan el trastorno mental de Thérèse. Esta contribución también pone de relieve el papel de esta construcción narrativa en la representación de un personaje que es a la vez víctima de un orden patriarcal opresivo y actriz de su propia destrucción, en un sutil equilibrio entre determinismo social y responsabilidad individual.

Palabras clave

Locura, *Thérèse Desqueyroux*, François Mauriac, narratología, ambigüedad.

1. Introduction

Publié en 1927, *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac s'impose comme l'un des premiers romans psychologiques, sondant les méandres les plus obscurs de l'âme humaine. Il s'agit d'un récit centré sur un crime, mais d'un crime dont les motivations demeurent énigmatiques, y compris pour celle qui l'a commis.

Thérèse, personnage central du roman, est une jeune femme issue de la bourgeoisie provinciale, mariée à Bernard Desqueyroux, figure rigide et peu sensible incarnant l'ordre social et familial. Autour d'eux gravite un entourage oppressant, soucieux des apparences, qui contribue à isoler l'héroïne et à précipiter le geste criminel qui la condamne.

De nombreuses études ont abordé ce roman sous l'angle de l'émancipation féminine, du poids du milieu social ou encore de la domination masculine. Dans cette perspective, notre analyse du personnage de Thérèse Desqueyroux s'inscrit dans la continuité d'une série d'analyses ayant déjà examiné ses contradictions et sa complexité. Ainsi, loin de la réduire à une simple criminelle, nous nous intéressons à elle comme étant une figure ambivalente, à la fois bourreau et victime de ses propres troubles mentaux. Dès lors, la problématique suivante se pose: Quels dispositifs narratifs Mauriac met-il en œuvre pour représenter la folie de Thérèse dans le récit?

Pour répondre à cette question, il convient d'examiner la manière dont l'auteur construit la subjectivité de son héroïne à travers les procédés narratifs. Par la construction narrative du roman, Mauriac ne donne pas un accès direct à la vérité intérieure de Thérèse, mais en propose une représentation fragmentée et indirecte de sa subjectivité. Le recours aux analepses, à la diversité des voix narratives, à la polyphonie et à une temporalité non linéaire concourent à façonner une figure complexe et instable, à la frontière entre lucidité et délire. C'est cette tension que nous nous proposons d'analyser à l'aide des outils de la narratologie et de l'analyse énonciative.

Le texte, en effet, foisonne d'indices narratifs qui révèlent la complexité psychologique de Thérèse. Pour étudier cette construction littéraire, nous mobiliserons les outils de la narratologie (Gérard Genette) et de l'analyse énonciative (Émile Benveniste, Dominique Maingueneau), complétés par la théorie polyphonique de Mikhaïl Bakhtine. Cette approche croisée permettra d'examiner la structure narrative du roman à travers l'étude des points de vue, de la temporalité et de la polyphonie, afin de montrer comment ces procédés construisent et formalisent la folie dans le récit.

2. La gestion de la temporalité dans le récit

Rappelons que le roman retrace le destin de Thérèse, une femme accusée d'avoir tenté d'empoisonner son mari, Bernard Desqueyroux, grand bourgeois du Bordelais. Grâce à un procès truqué visant à étouffer l'affaire, elle est déclarée innocente et réintègre

le domicile conjugal. Mais son époux, soucieux de préserver les apparences, la condamne à une existence cloîtrée: enfermée dans sa chambre, elle est coupée de sa fille et présentée comme une folle aux yeux de tous, devenant ainsi une figure à la fois maudite et mystérieuse.

Pour ce qui est de la structure narrative de l'œuvre, le récit alterne entre deux temporalités. Dans la première partie de l'œuvre, on suit Thérèse lors de son voyage de retour vers Argelouse après son acquittement, où elle tente en vain de justifier son acte criminel –justification qu'elle finira par exposer à Bernard lors de leur confrontation. Ce trajet devient le cadre d'analepses révélant son passé –enfance, adolescence et mariage– qui éclairent, en quelque sorte, les motivations de son geste. La seconde partie décrit sa réclusion forcée, les conséquences de son crime avorté, et finalement sa délivrance à Paris.

Cette structure narrative, marquée par l'alternance des temporalités, reflète l'état psychologique de Thérèse, tiraillée entre son désir de justification et le poids de son passé. Comme le souligne Véronique Anglard dans son livre *François Mauriac: Thérèse Desqueyroux*: la “‘confession’ de Thérèse creuse la perspective du récit mené par le narrateur principal. Les références à la chronologie historique sont inexistantes et la localisation dans l'espace répond à une géographie intérieure, celle des landes” (Anglard, 1992: 30).

En effet, le traitement du temps dans le roman reflète les tourments de l'héroïne: désorientée, perdue, elle oscille entre souvenirs, hallucinations et réalité, ce qui renforce l'ambiguïté narrative. Cette construction temporelle n'est pas un simple procédé stylistique: elle mime l'étau existentiel qui se referme sur Thérèse. Comme l'écrit Michel Raimond, le roman devient ainsi “l'histoire d'une séquestration entre deux libérations” (Raimond, 1988: 272), où la forme elle-même participe à l'expression du drame intérieur.

Mauriac façonne au demeurant un temps distordu: une simple soirée occupe les trois quarts du récit, englobant par analepses vingt années de vie, tandis que les périodes suivantes sont expédiées en quelques pages. Cette dilatation excessive des moments importants crée une sensation d'emprisonnement. D'autre part, le roman passe sous silence des événements clés –procès, empoisonnement– par des ellipses brutales. Ces blancs dans le texte reflètent l'état d'esprit de Thérèse et sa vision décousue de la réalité. Cette économie narrative, sans jamais expliciter son mal, en reproduit le désordre.

Comme nous l'avons signalé, le récit de *Thérèse Desqueyroux* se construit selon une structure narrative éclatée, marquée par des analepses désordonnées. Les retours en arrière – qu'il s'agisse de l'enfance de Thérèse, de son mariage ou du crime – ne suivent pas une logique chronologique linéaire, mais obéissent à une logique associative, propre à une mémoire traumatique. Ce sont des souvenirs qui remontent à la surface sans ordre précis, déclenchés par des sensations, des lieux ou des paroles, à la manière de flash-backs angoissés. Cet état psychique correspond à ce que Pierre Janet développe dans *L'Automatisme psychologique* (1889) et *Névroses et idées fixes* (1898), où il théorise la dissociation traumatique comme une rupture de la synthèse psychique normale. Selon lui,

la mémoire traumatique constitue une mémoire dissociée, non intégrée à la conscience narrative, se manifestant par des reviviscences involontaires –flashbacks, sensations brutes– et des fragments désorganisés du souvenir. À la différence de la mémoire narrative, elle reste “fixée” dans le passé sous forme d’automatismes incontrôlables (Janet, 2006).

Dès les premières pages du roman, la mémoire de Thérèse se manifeste sous forme de réminiscences fragmentaires, et c’est peut-être le souvenir le plus traumatisant qui surgit en premier. Cette première rétrospection illustre d’emblée la logique associative évoquée précédemment. Le récit adopte alors une forme hybride, oscillant entre monologue intérieur et visions oniriques, traduisant l’état psychologique instable de la protagoniste. Par exemple, après le verbe “dormir” (Mauriac, 1989: 17), une interrogation brusque déplace le cadre spatiotemporel: “Pourquoi n’est-elle plus dans la calèche?” (Mauriac, 1989: 17). Thérèse revit alors son procès comme une scène obsédante: “Cet homme derrière un tapis vert: le juge d’instruction... encore lui...” (Mauriac, 1989: 17). Les images s’enchaînent de manière fragmentée, mêlant dialogue et accusation intérieure. Le juge, d’abord lointain (“l’ordonnance de non-lieu ne peut être rendue, il y a un fait nouveau. Un fait nouveau?”), se fait plus menaçant: “Rappelez vos souvenirs, madame. Dans la poche intérieure de cette vieille pèlerine [...] n’avez-vous rien oublié, rien dissimulé?” (Mauriac, 1989: 17). Le summum de cette angoisse surgit lorsque Thérèse hallucine la preuve de son crime: “le juge dépose sur la table un paquet minuscule [...] Chloroforme: 30 grammes. Aconitine: granules no 20” (Mauriac, 1989: 17-18). En réalité, ces voix ne sont que le reflet de sa conscience, révélant une peur d’être démasquée qui la hante bien après son acquittement.

Les souvenirs affluent sans avertir. L’un d’eux, lié à Anne, ressurgit soudainement: “Le train n’était pas formé encore. Naguère, à l’époque des grandes vacances ou de la rentrée des classes, Thérèse Larroque et Anne de la Trave se faisaient une joie de cette halte à la gare du Nizan” (Mauriac, 1989: 19). Parfois, les retours sur le passé prennent aussi la forme de sommaires analogiques: Thérèse résume son histoire en métaphores significatives telles que l’eau pure qui se salit: “de la neige à la source du fleuve le plus Sali” (Mauriac, 1989: 21), ou le ciel serein qui cache l’orage: “Incroyable vérité que dans ces aubes toutes pures de nos vies, les pires orages étaient déjà suspendus” (Mauriac, 1989: 22). Ainsi, Mauriac brouille les codes: ses récits, où les formes d’écriture romanesque s’interpénètrent, ignorent volontairement l’exposition et ses descriptions statiques.

Les fiançailles avec Bernard sont aussi filtrées à travers le prisme du souvenir: “Oui, elle avait été en adoration devant lui: aucune attitude qui demandât moins d’effort. Dans le salon d’Argelouse ou sous les chênes au bord du champ, elle n’avait qu’à lever vers lui ses yeux que c’était sa science d’emplir de candeur amoureuse” (Mauriac, 1989: 31). Le souvenir du jour des noces, ainsi, du malaise qu’elle y éprouva, est également évoqué par la suite: “Le jour étouffant des noces, dans l’étroite église de Saint-Clair où le

caquetage des dames couvrait l'harmonium à bout de souffle et où leurs odeurs triomphaient de l'encens, ce fut ce jour-là que Thérèse se sentit perdue" (Mauriac, 1989: 33).

Le récit aborde également, à travers le regard de Thérèse, la souffrance d'Anne de la Trave, anéantie par son histoire avortée avec Azévédo: "D'un geste d'automate, Anne approchait la cuiller de sa bouche. Aucune lumière dans les yeux. Rien ni personne pour elle n'existait, hors cet absent" (Mauriac, 1989: 51). Ce souvenir en appelle un autre, celui de la première rencontre avec Jean, que Thérèse tente de reconstruire dans ses moindres détails. Elle se remémore avoir délibérément choisi la palombière abandonnée, autrefois fréquentée par Anne et Azévédo, comme si elle jouait, une scène déjà chargée d'émotion (Mauriac, 1989: 61). Enfin, l'épreuve de la maternité marque un tournant important dans la conscience de Thérèse. Ce n'est pas tant la douleur physique qui la frappe, mais plutôt un profond malaise intérieur: "Autant que Thérèse ait souffert à cette époque, ce fut au lendemain de ses couches qu'elle commença vraiment de ne pouvoir plus supporter la vie" (Mauriac, 1989: 77).

De plus, dans *Thérèse Desqueyroux*, le discours intérieur de l'héroïne prend parfois la forme d'un discours imaginaire, où elle projette des situations qu'elle espère, redoute ou reconstruit mentalement. Un exemple particulièrement frappant se trouve dans une scène de prolepse, où Thérèse anticipe une réconciliation fantasmagorique avec Bernard: "Oui, sa confession finie, Bernard la relèverait: "Va en paix, Thérèse, ne t'inquiète plus. Dans cette maison d'Argelouse, nous attendrons ensemble la mort, sans que nous puissions jamais séparer les choses accomplies..." (Mauriac, 1989: 20). Mais cette projection est aussitôt interrompue par un brusque retour au passé, à travers une analepse: le souvenir des crises de Bernard fait irruption de manière brutale dans son discours rêvé. Thérèse se remémore alors en détail les effets du poison sur son mari:

Tu te souviens, ma bien-aimée, de ces vomissements? Ta chère main soutenait ma tête; tu ne détournais pas les yeux de ce liquide verdâtre; mes syncopes ne t'effrayaient pas. Pourtant, comme tu devins pâle cette nuit où je m'aperçus que mes jambes étaient inertes, insensibles. (Mauriac, 1989: 20-21)

Par ailleurs, dans les derniers chapitres du roman, la séquestration de Thérèse à Argelouse entraîne une série de prolepses hallucinées, coïncidant avec une perte progressive de repères spatio-temporels. Les frontières entre passé, présent et futur s'estompent, et la pensée de Thérèse s'abandonne à des évasions mentales qui prennent l'apparence d'hallucinations. Ces projections de l'imaginaire deviennent pour elle une échappatoire à l'enfermement et à l'inertie: "La pensée de Thérèse se détachait du corps inconnu qu'elle avait suscité pour sa joie, elle se lassait de son bonheur, éprouvait la satiété de l'imaginaire plaisir – inventait une autre évasion" (Mauriac, 1989: 107). Dans

un autre passage, on remarque que les songes éveillés de Thérèse deviennent plus structurés et plus intentionnels. La jeune femme se crée une nouvelle vie qui se substitue à la réalité:

Mais Thérèse était sans désir de sommeil et ses songes en devenaient plus précis; avec méthode, elle cherchait, dans son passé, des visages oubliés, des bouches qu'elle avait chéries de loin, des corps indistincts que des rencontres fortuites, des hasards nocturnes avaient rapprochés de son corps innocent. Elle composait un bonheur, elle inventait une joie, elle créait de toutes pièces un impossible amour. (Mauriac, 1989: 106)

Ainsi, dans cette scène, les temporalités se confondent: Thérèse, d'une part, repense au passé et, d'autre part, s'invente une existence qu'elle sait pourtant impossible. Elle trouve refuge dans l'imaginaire – ultime espace de liberté intérieure. Ces projections imaginaires traduisent un repli sur soi et soulignent sa grande solitude.

Bref, à travers notre analyse, il apparaît que la gestion de la temporalité constitue un moyen efficace de souligner l'ambiguïté du récit. Entre prolepses hallucinatoires, retours en arrière désordonnés et ellipses narratives, le texte épouse les tourments d'une conscience déchirée. Les frontières entre réel, mémoire et imagination s'estompent, faisant du récit le reflet d'un profond malaise existentiel. Et c'est par ce procédé subtil que Mauriac plonge le lecteur au cœur du tumulte psychologique de son héroïne.

3. La focalisation dans le récit

3.1. La focalisation interne

Dans *Figure III*, Gérard Genette distingue deux types de récits selon la position du narrateur par rapport à l'histoire racontée: le récit hétérodiégétique, où le narrateur est extérieur à la diégèse, et le récit homodiégétique, où il est présent en tant que personnage (Genette, 1972: 252). Thérèse Desqueyroux s'inscrit dans la première catégorie: le roman est raconté à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique, qui adopte cependant une focalisation interne, centrée sur Thérèse. Ce choix narratif permet d'immerger le lecteur dans la perception de l'héroïne, tout en maintenant une certaine distance.

Toutefois, Genette observe que la focalisation interne, bien qu'elle constitue un élément clé dans l'étude des modes narratifs, est rarement mise en œuvre de façon strictement fidèle à ses principes. Ce mode implique en effet que le personnage focal ne soit jamais décrit directement par le narrateur: ni ses caractéristiques physiques, ni ses pensées ou ressentis ne doivent faire l'objet d'une analyse extérieure. Autrement dit, la narration ne peut, sans enfreindre cette règle, pénétrer explicitement dans sa vie intérieure (Genette, 1972: 209). Pour Jean Pouillon, dans ce qu'il appelle la "vision avec", le protagoniste n'est pas saisi de l'intérieur, mais à travers les perceptions qu'il a de son

environnement. Il s'agit d'un accès immédiat à sa manière de voir le monde, sans introspection. Le paradoxe central de cette perspective réside dans le fait qu'elle implique une forme de transparence: le lecteur découvre l'univers narratif à travers le regard du personnage, tout en demeurant à distance de sa conscience profonde (Genette¹, 1972: 209).

Plusieurs passages de l'œuvre témoignent de ce fait, notamment celui où le narrateur restitue le regard de Thérèse sur son propre passé avec une certaine distance critique. La focalisation permet de comprendre qu'elle juge rétrospectivement son adolescence, tout en entretenant une part de mystère sur ses véritables sentiments à l'époque: "L'enfance de Thérèse: de la neige à la source du fleuve le plus sali. Au lycée, elle avait paru vivre indifférente et comme absente des menues tragédies qui déchiraient ses compagnes" (Mauriac, 1989: 21). Dans un autre passage, le récit adopte le point de vue de Bernard, qui croit deviner les pensées de Thérèse. Toutefois, son interprétation est biaisée par sa propre naïveté: "Lorsque Bernard était rentré, il avait admiré qu'elle fût grave, comme une personne qui a beaucoup réfléchi, et même arrêté déjà un plan de conduite" (Mauriac, 1989: 40). Ce procédé narratif, qui fait alterner les focalisations, instaure une sorte de procès parallèle, implicite, où chaque personnage livre sa propre version des faits. En confrontant ces perspectives subjectives, le récit ne cherche pas à rétablir une vérité unique, mais à mettre en tension les différentes lectures possibles du comportement de Thérèse.

La focalisation interne met également en lumière le décalage entre l'apparence et l'intériorité, caractéristique du personnage de Thérèse: "Elle sourit; sa bouche seule souriait. Elle dit qu'elle réfléchissait à cette aventure d'Anne (il fallait qu'elle parlât d'Anne). Et comme Bernard déclarait être bien tranquille, du moment qu'elle avait pris l'affaire en main, la jeune femme lui demanda pourquoi ses parents étaient hostiles à ce mariage" (Mauriac, 1989: 42). Elle maintient aussi une ambiguïté sur les intentions profondes de Thérèse entre protection, domination ou regret à l'égard d'Anne: "Thérèse, immobile, a posé la lanterne dans l'herbe. Elle voit le fantôme léger de son amie se coller à chaque fenêtre du rez-de-chaussée. [...] Thérèse la relève, l'entraîne" (Mauriac, 1989: 73). Le récit exprime également l'épuisement physique et moral de Thérèse à travers une scène d'apparence banale: "C'était un beau jour clair et froid. Thérèse se leva, docile aux injonctions de Balionte, et fit à son bras quelques pas dans le jardin, mais eut bien de la peine à finir son blanc de poulet" (Mauriac, 1989: 111).

Enfin, un dernier passage, tout aussi révélateur, permet d'entrer dans son univers mental sans accès direct à ses pensées. Ses gestes mécaniques, son rire solitaire et sa marche sans but traduisent une errance intérieure et un mal-être latent. Le soin méticuleux apporté au maquillage suggère une volonté de se reconstruire, tandis que l'ensemble laisse entrevoir une désorientation dissimulée sous une légèreté de façade: "Thérèse avait un peu bu et beaucoup fumé. Elle riait seule comme une bienheureuse. Elle farda ses joues

¹ Citant Pouillon.

et ses lèvres, avec minutie; puis, ayant gagné la rue, marcha au hasard” (Mauriac, 1989: 128).

Après tout, Mauriac exploite la focalisation interne pour plonger dans l'intimité trouble de Thérèse, révélant ses contradictions et son malaise existentiel. Ce procédé poétise le réel en offrant au lecteur un univers symbolique, perçu à travers le regard subjectif de l'héroïne, où ses pensées –tantôt lucides, tantôt obscures– tracent les contours d'une psychologie à la fois complexe et insaisissable.

3.2. La focalisation omnisciente

Dans l'œuvre que nous étudions, *Thérèse Desqueyroux*, le point de vue interne domine certes, mais le narrateur hétérodiégétique adopte également, en différentes occasions, ce que Gérard Genette définit comme une focalisation zéro: “Ce que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient et Pouillon ‘vision par derrière’, et que Todorov symbolise par la formule Narrateur > Personnage (où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages)” (Genette, 1972: 206).

Concentrant l'essentiel de son attention sur l'évolution psychique de Thérèse, ce narrateur relègue au second plan toute autre perspective. Il intervient particulièrement aux moments clés du récit, offrant plus de lucidité sur la psyché de l'héroïne. Une lucidité que même Thérèse ne possède pas toujours. Ainsi, dans la description minutieuse de son projet de suicide avorté, l'on perçoit l'effroi fondamental de Thérèse face à la mort:

Elle relit ces mots, ces chiffres. Mourir. Elle a toujours eu la terreur de mourir. L'essentiel est de ne pas regarder la mort en face – de prévoir seulement les gestes indispensables: verser l'eau, diluer la poudre, boire d'un trait, s'étendre sur le lit, fermer les yeux. Ne chercher à rien voir au-delà. (Mauriac, 1989: 98)

Cette peur du néant, cette impossibilité d'aller jusqu'au bout confirment l'ambiguïté du personnage: à la fois raisonnable et perdue, passive et dangereuse, comme le montre le passage suivant:

Elle imaginait la tâche de son corps en bouillie sur la chaussée – et à l'entour ce remous d'agents, de rôdeurs... Trop d'imagination pour te tuer, Thérèse. Au vrai, elle ne souhaitait pas de mourir; un travail urgent l'appelait, non de vengeance, ni de haine: mais cette petite idiote, là-bas, à Saint-Clair, qui croyait le bonheur possible, il fallait qu'elle sût, comme Thérèse, que le bonheur n'existe pas. (Mauriac, 1989: 45)

L'extrait montre à quel point la frontière entre le réel et l'irréel est floue pour elle. Ce délire évident, cette fantasmagorie morbide, montrent une âme perdue, mais toujours maîtresse de ses choix: elle ne veut pas mourir, mais elle a perdu l'espoir du bonheur.

Par ailleurs, nous notons la prédominance des thèmes de la réclusion et de la claustration dans le récit. Dans le passage qui suit, Thérèse s’y exprime explicitement et, à travers le prisme de sa mélancolie, perçoit son environnement comme une prison. Le paysage devient alors le reflet de son état d’âme:

Ce fut ce jour-là que Thérèse se sentit perdue. Elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait. Rien de changé, mais elle avait le sentiment de ne plus pouvoir désormais se perdre seule. Au plus épais d’une famille, elle allait couvrir, pareille à un feu sournois qui rampe sous la brande, embrase un pin, puis l’autre, puis de proche en proche crée une forêt de torches. (Mauriac, 1989: 33)

Nous citerons en exemple un autre passage qui illustre la thématique de l’enfermement: le jour du mariage de Thérèse, où elle, apparaît prisonnière du dilemme entre son désir de liberté et les contraintes sociales.

Jusqu’à la fin de décembre, il fallut vivre dans ces ténèbres. Comme si ce n’eût pas été assez des pins innombrables, la pluie ininterrompue multipliait autour de la sombre maison ses millions de barreaux mouvants. Lorsque l’unique route de Saint-Clair menaça de devenir impraticable, je fus ramenée au bourg, dans la maison à peine moins ténébreuse que celle d’Argelouse. (Mauriac, 1989: 75)

En tant que grand prosateur, Mauriac mobilise un ensemble d’images pour renvoyer aux thèmes de l’enfermement, de l’isolement et du sentiment d’impasse (Raimond, 1988: 272). Dans l’extrait, l’image de la “cage” associée à l’état de somnambulisme de Thérèse, qui agit mécaniquement sans une réelle lucidité, souligne à la fois l’aveuglement qui a marqué son engagement matrimonial et l’enfermement auquel elle se voit condamnée.

Dans la même perspective, André Séailles relève, dans son article “Les techniques narratives dans le cycle de ‘Thérèse Desqueyroux’”, la récurrence de la thématique d’enfermement dans le roman. Elle apparaît dès l’avant-propos avec la salle étouffante de la Cour d’Assises, puis à la première page à travers l’ouverture symbolique de la porte de la prison juridique, celle du Palais de Justice. L’héroïne se retrouve ensuite enfermée dans la calèche, puis dans le compartiment obscur; où l’obscurité renforce la sensation d’étouffement tout au long des huit chapitres du retour au pays. La métaphore se prolonge encore avec la carriole, la “cage familiale” où Thérèse se sent prisonnière, et enfin le tunnel qu’elle traverse seule, vertigineusement (Séailles, 1984: 64).

D’autre part, la métaphore du “feu couvant pareil à un feu sournois qui couvait sous la cendre” (Mauriac, 1989: 33) annonce déjà une menace sourde, une révolte en gestation, un danger latent dissimulé sous le masque du conformisme bourgeois.

En effet, à plusieurs reprises, le narrateur omniscient met en évidence le fait que Thérèse représente également un danger potentiel pour son entourage. Nous relevons

ainsi les passages qui révèlent une violence latente, cachée sous une apparente tranquillité, mais toujours prête à surgir: “Jamais Thérèse ne connut une telle paix – ce qu’elle croyait être la paix et qui n’était que le demi-sommeil, l’engourdissement de ce reptile dans son sein” (Mauriac, 1989: 32) et “Elle découvrit, l’espace de quelques secondes, une disproportion infinie entre ces forces obscures de son cœur et la gentille figure barbouillée de poudre” (Mauriac, 1989: 34). Dans un troisième passage, le narrateur met à nu Thérèse en dévoilant la part la plus sombre de son être: elle avoue ne pas hésiter à tuer, tout en étant incapable de se donner la mort, par lâcheté: “Thérèse n’est pas assurée du néant. Thérèse n’est pas absolument sûre qu’il n’y ait personne. Thérèse se hait de ressentir une telle terreur. Elle, qui n’hésitait pas à y précipiter autrui, se cabre devant le néant” (Mauriac, 1989: 99).

Parmi les éléments susceptibles d’expliquer le malaise existentiel de Thérèse et de favoriser l’apparition de gestes de violence extrême, la maternité occupe une place importante: loin de l’épanouir, elle devient pour elle une épreuve psychique, révélant et exacerbant ses fragilités.

Effectivement, pendant la grossesse, Thérèse, cloîtrée à Argelouse, “en connut vraiment le silence, durant ces nuits démesurées de novembre” (Mauriac, 1989: 74). Elle traverse alors une période marquée par l’isolement, où ce silence pesant renforce son sentiment de solitude. Elle ne se perçoit plus que comme un “vase sacré” ou un “réceptacle de leur progéniture” (Mauriac, 1989: 75), réduite à un rôle strictement biologique. La maternité lui apparaît comme un fardeau pesant lourdement sur son âme: dès qu’elle est enceinte, elle a l’impression que l’embryon porte atteinte à son individualité et à son orgueil. Ce rejet atteint son paroxysme lorsqu’elle en vient à souhaiter l’impossible: qu’un Dieu, s’il existait, empêche cette créature inconnue, encore mêlée à son corps, de naître (Mauriac, 1989: 54).

Après l’accouchement, ce malaise persiste et s’intensifie: “Autant que Thérèse ait souffert à cette époque, ce fut au lendemain de ses couches qu’elle commença vraiment de ne pouvoir plus supporter la vie” (Mauriac, 1989: 77). Aucune affection ne l’unit à la petite Marie, dont la servante et Anne assurent les soins. Elle demeure distante, perdue dans sa solitude, ses pensées et ses tourments personnels. Elle va même jusqu’à nier tout lien de ressemblance avec sa fille: “Thérèse, à ce moment de sa vie, se sentait détachée de sa fille comme de tout le reste. Elle apercevait les êtres et les choses et son propre corps et son esprit même, ainsi qu’un mirage, une vapeur suspendue en dehors d’elle... dans ce néant...” (Mauriac, 1989: 79).

Ainsi, à travers ces extraits, le narrateur omniscient met en évidence l’état de déprime post-partum dont souffre Thérèse. Chez elle, le rôle maternel, imposé par les attentes sociales, ne constitue pas une vocation ou une source d’épanouissement mais une contrainte oppressante, alimentant son sentiment d’aliénation et préparant le terrain à des actes violents.

En investiguant toujours sur ce mal-être de Thérèse, nous décelons, à travers plusieurs passages, qu’il provient principalement du fait qu’elle est incomprise. Thérèse

est dépeinte comme une étrangère à son propre univers, à sa condition, aux autres; une femme en décalage avec son entourage et qui en désespère:

La famille! Thérèse laissa éteindre sa cigarette; l'œil fixe, elle regardait cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux, où, immobile, accroupie, le menton aux genoux, les bras entourant ses jambes, elle attendrait de mourir. (Mauriac, 1989: 43)

L'idée de l'enfermement suggérée par la "cage aux barreaux innombrables et vivants" est renforcée par une autre image frappante figurant dans l'extrait: "Les mensonges du corps exigent une autre science. Mimer le désir, la joie, la fatigue bienheureuse, cela n'est pas donné à tous. Thérèse sut plier son corps à ces feintes et elle y goûtait un plaisir amer" (Mauriac, 1989: 34). Ainsi, Raimond met en lumière, à travers le rapport au corps et au désir, le clivage de plus en plus marqué entre l'être et le paraître chez Thérèse. Explicitant cette situation, il écrit:

Thérèse est plus cérébrale que sensuelle: elle apprend à plier son corps aux feintes du plaisir. Elle n'éprouve que mépris pour ce mari [qu'elle juge] "enfermé dans son plaisir comme ces jeunes porcs charmants (...) lorsqu'ils ronflent de bonheur dans une auge" (Raimond, 1988: 156).

À vrai dire, Thérèse mime les gestes de la femme comblée, non par sincérité, mais par nécessité sociale. Elle est contrainte d'endosser un rôle, de jouer la comédie de l'épouse dans un monde où les apparences priment sur l'authenticité. Mais elle ne parvient pas à feindre l'amour maternel, et semble se détacher totalement du réel. Le narrateur exprime son agitation intérieure à travers une image saisissante: "Thérèse, à ce moment de sa vie, se sentait détachée de sa fille comme de tout le reste. Elle apercevait les êtres et les choses et son propre corps et son esprit même, ainsi qu'un mirage, une vapeur suspendue en dehors d'elle" (Mauriac, 1989: 79).

Nous sommes en présence d'une femme originale par rapport aux figures féminines traditionnellement présentes dans les provinces au début du XX^{ème} siècle: elle fume et lit beaucoup, ce qui témoigne d'une liberté affirmée. Étrangère à elle-même et au monde, elle reste en marge et ne parvient pas à s'intégrer dans cet univers bourgeois. Le désaccord entre son corps et son intériorité met en évidence un déséquilibre profond, que l'on pourrait qualifier de schizophrénie. Ce désordre se manifeste chez Thérèse par un isolement marqué de la vie sociale, une difficulté à nouer des relations authentiques et une communication souvent altérée avec son entourage. Ces manifestations rappellent certains symptômes négatifs décrits dans la littérature clinique sur la schizophrénie, notamment le retrait social, le manque d'expression émotionnelle et les difficultés relationnelles (Buchanan, 2007; Kirkpatrick et al., 2006).

Alors, incapable de se donner la mort pour se libérer, et incapable de vivre en symbiose avec son entourage, il ne lui reste qu'un mince espoir: un "tremblement de terre", cette délivrance tant espérée par Thérèse.

Thérèse cède à cette imagination qui l'eût possédée, la veille du jugement, si l'inculpation avait été maintenue: l'attente du tremblement de terre. Non pas qu'elle eût cru à une secousse sismique; mais il lui semblait que l'air même s'immobilisait, en prévision de l'onde invisible, que le vent retenait son souffle. (Mauriac, 1989: 16)

En somme, à travers ces passages, la focalisation omnisciente permet de saisir ce que Thérèse elle-même ne perçoit pas et d'objectiver son déséquilibre, non pour en faire un cas pathologique, mais pour en révéler la dimension profondément humaine. Mauriac dessine ainsi un personnage résolument moderne, tiraillé entre les contraintes sociales, l'angoisse existentielle et un désir d'émancipation. Le narrateur omniscient vient par ailleurs confirmer –et en quelque sorte sceller– des conclusions sur l'instabilité de l'héroïne, déjà esquissées de manière implicite par le narrateur interne et appuyées par les monologues intérieurs analysés précédemment dans cette étude.

Cette omniscience n'équivaut cependant pas à une domination du romancier sur son personnage. Comme l'observe Séailles, il ne s'agit pas d'une "vision par derrière" où l'auteur jugerait son héroïne de haut, mais bien d'une participation au destin de Thérèse. Le narrateur n'apparaît donc pas comme un juge sévère, mais comme "un poète et un chrétien qui aime cette damnée même lorsqu'il la démasque, et qui l'aime jusque dans ses crimes" (Séailles, 1984: 58).

3.3. La focalisation externe

Chez Genette, la focalisation externe désigne un mode narratif où le narrateur adopte le point de vue d'un témoin extérieur, se tenant à distance des personnages et manifestant une "ignorance marquée" à l'égard de leurs pensées véritables (Genette, 1972: 209). Dans ce cadre, il ne rapporte que ce qui est perceptible de l'extérieur – gestes, attitudes, paroles – sans pénétrer dans l'intériorité psychologique des protagonistes. Le récit prend alors l'allure d'une observation neutre, qui donne l'impression d'un enregistrement des faits.

Dans *Thérèse Desqueyroux*, François Mauriac adopte une technique narrative complexe, fondée sur l'alternance de différentes focalisations. Si la focalisation interne demeure dominante, permettant d'explorer l'intériorité de Thérèse, des passages de focalisation externe viennent rompre cette continuité et instaurer une distance entre le narrateur et son héroïne. En effet, dès l'incipit, le narrateur externe décrit les gestes mécaniques et le mutisme de l'héroïne, après son acquittement, à la sortie du Palais de justice: "Elle descendit des marches mouillées" (Mauriac, 1989: 9) ou encore "Alors elle demeura un peu en arrière, déganta sa main gauche pour arracher de la mousse aux vieilles

pierres qu'elle longait. Parfois un ouvrier à bicyclette la dépassait, ou une carriole; la boue jaillie l'obligeait à se tapir contre le mur" (Mauriac, 1989: 10). Le recours à ce procédé met en avant la fragilité du personnage et donne au lecteur une première image d'elle en retrait, observée de l'extérieur, sans accès immédiat à ses pensées. La neutralité apparente du narrateur contribue à l'effet de distance, mais suggère déjà la solitude dans laquelle Thérèse est enfermée.

De même, dans un passage décrivant son quotidien lors de son internement domestique imposé par Bernard, l'extériorité du narrateur se limite à des gestes banals: "Thérèse allumait sa cigarette à celle qu'elle achevait de fumer. Vers quatre heures, elle mit un 'ciré', s'enfonça dans la pluie" (Mauriac, 1989: 104). Derrière cette neutralité descriptive, le lecteur perçoit cependant la lassitude, l'ennui et l'isolement du personnage. La narration externe, loin d'être une simple observation, devient ainsi un moyen de traduire son aliénation et d'éveiller la compassion.

Force est de constater que les passages de focalisation externe dans *Thérèse Desqueyroux* ne se réduisent pas à une objectivité froide: ils véhiculent subtilement l'oppression et la détresse de Thérèse, tout en invitant le lecteur à éprouver de l'empathie pour elle. Mais, Dans d'autres extraits, nous trouvons que le narrateur externe s'exprime avec ironie. L'ironie du narrateur se déploie surtout à travers la description du milieu familial et provincial, dont il révèle la rigidité et la superficialité. D'emblée, dès l'ouverture du roman, la froideur du père est rapportée de manière neutre mais significative: "Son père ne l'embrassa pas, ne lui donna pas même un regard; il interrogeait l'avocat Duros qui répondait à mi-voix, comme s'ils eussent été épiés" (Mauriac, 1989: 9). Derrière cette objectivité apparente se lit une critique implicite: préoccupés avant tout par l'opinion publique, le père et l'avocat incarnent une société où les convenances priment sur les élans affectifs. De la même manière, Mauriac recourt à une focalisation externe pour mettre en scène la domination de Bernard sans avoir besoin de juger explicitement son comportement:

Elle ouvrit la bouche, parut au moment de parler, demeura silencieuse. Il insista pour que d'aucune parole, d'aucun geste, elle ne compromît un succès si rapide, si inespéré. Elle demanda comment allait Marie. Il dit qu'elle allait bien, et qu'elle partait le lendemain avec Anne et Mme de la Trave pour Beaulieu. Lui-même irait y passer quelques semaines: deux mois au plus. Il ouvrit la porte, s'effaça devant Thérèse. (Mauriac, 1989: 104)

Dans ce passage, la focalisation externe met en relief le silence contraint de Thérèse, tandis que l'attitude de Bernard est rapportée avec une sobriété qui, sous couvert de neutralité, souligne ironiquement sa domination mesquine et invite le lecteur à la compassion pour l'héroïne réduite à l'impuissance.

En somme, la focalisation externe chez Mauriac ne se réduit pas à une description neutre et factuelle: elle se révèle nuancée, tantôt empreinte d'empathie, tantôt marquée par l'ironie. Utilisée de manière stratégique, la focalisation externe permet à la fois de

mettre en place le cadre réaliste, de suggérer le poids du mystère et surtout de rendre perceptible l'oppression sociale qui écrase Thérèse, donnant ainsi toute sa profondeur à son drame intérieur. C'est précisément ce contraste, entre apparente objectivité et voix critique sous-jacente, qui confère au récit sa force particulière.

4. Polyphonie et tension entre voix narratives

Initialement emprunté à la musique, le terme de polyphonie est révolutionné par Bakhtine dans son étude sur Dostoïevski (1929). Il le définit par cette formule marquante: "Dans les limites d'une seule construction linguistique, on entend résonner les accents de deux voix différentes" (Bakhtine, 1978: 158). Le roman polyphonique devient ainsi une œuvre où plusieurs consciences autonomes coexistent et s'expriment à égalité, sans subordination à une voix dominante. *Thérèse Desqueyroux* constitue une illustration remarquable de roman polyphonique. Plusieurs voix narratives autonomes coexistent dans le récit: celle du narrateur, celle plus fréquente de l'héroïne éponyme, ainsi que celles d'autres personnages secondaires. Comme l'observe Séailles, la diversité des points de vue est si subtilement orchestrée dans le texte qu'elle contraint souvent le lecteur à s'interroger sur l'identité de la voix qui s'exprime (Séailles, 1984: 56).

4.1. La voix de Thérèse

Dans *Thérèse Desqueyroux*, la voix de l'héroïne se déploie principalement à travers des monologues intérieurs et du discours indirect libre qui révèlent à la fois son monde intérieur, son isolement et ses contradictions. L'analyse de ces procédés permettra de mieux comprendre la construction d'un personnage insaisissable, dont la parole oscille entre aveu, justification et silence.

4.1.1. Les monologues intérieurs

Dans le roman, la voix de Thérèse se fait entendre à travers différentes formes, notamment les monologues intérieurs. Selon E. Benveniste, le "monologue" peut être considéré comme un dialogue intériorisé, exprimé à travers un langage intérieur, entre un Moi locuteur et un Moi écouteur. Toutefois, le Moi écouteur n'est pas passif, car même lorsque le Moi locuteur est le seul à s'exprimer, le Moi écouteur demeure présent. Sa présence est essentielle pour donner du sens à ce que le locuteur dit. Parfois, ce Moi écouteur réagit avec une objection, une question, une incertitude ou même une insulte (Benveniste, 1970: 16).

Dans une œuvre littéraire, le monologue prend une forme particulière, car il permet à l'auteur de partager directement les pensées de son personnage avec les lecteurs. La situation allocutive dans laquelle le monologue s'insère diffère de celle d'un énoncé

réellement prononcé, car les instances de l'allocution sont assumées par une seule personne qui joue à la fois le rôle du locuteur et de l'interlocuteur.

D'autre part, Jean Pouillon souligne que le mode de narration interne trouve son expression la plus aboutie dans le monologue intérieur qui est une forme où la subjectivité du personnage se manifeste sans aucune médiation narrative (Pouillon, 1946: 43-44). Cette dimension est pleinement présente dans *Thérèse Desqueyroux*, qui comporte de nombreux passages assimilables à des monologues intérieurs. À travers eux, le lecteur accède directement à la conscience de Thérèse, à ses contradictions, à son désespoir.

Le non-lieu prononcé, Thérèse sort du palais de justice soulagée. Une fois dans le train à destination d'Argelouse, elle "résolue de tout dire pour déjà connaître, en effet, une sorte de desserrement délicieux" (Mauriac, 1989: 19). Cette réflexion prend la forme d'un monologue intérieur, qui constitue une grande partie du roman —à la fois flash-back et méditation sur l'avenir. Elle y envisage comment formuler sa confession à son mari, Bernard, qu'elle a tenté d'empoisonner: "Bernard saura tout, je lui dirai" (Mauriac, 1989: 19).

Dans ce monologue, elle s'interroge pour trouver des justifications à son acte, mais elle semble elle-même ne pas comprendre les motivations qui l'ont poussée à commettre ce crime. Le passage ci-dessus met en lumière le paradoxe de Thérèse: bien qu'elle soit consciente de sa violence, elle est incapable de discerner les motivations de son geste meurtrier:

Moi, je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu. Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi: ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée... (Mauriac, 1989: 19)

En puisant dans son passé afin de trouver des réponses à ses questions, Thérèse identifie une ancienne impulsion violente. Elle décrit avec détachement ce geste symbolique, avec une froideur presque clinique, en adoptant un style dépouillé de toute fioriture. Ce comportement déconcertant, bien que non criminel en soi, révèle déjà sa disposition à matérialiser sa violence:

"J'ai fait cela. C'est moi qui ai fait cela..." [...] Thérèse répète: "Il y a deux ans déjà, dans cette chambre d'hôtel, j'ai pris l'épingle, j'ai percé la photographie de ce garçon à l'endroit du cœur — non pas furieusement, mais avec calme et comme s'il s'agissait d'un acte ordinaire —; aux lavabos, j'ai jeté la photographie ainsi transpercée; j'ai tiré la chasse d'eau". (Mauriac, 1989: 40)

La déclaration de Thérèse: "J'ai fait cela. C'est moi qui ai fait cela..." marque un tournant décisif dans le roman. Par sa répétition, la phrase souligne le choc émotionnel et la prise de conscience de son acte. Le pronom vague "cela" évoque l'indicible du crime.

L'insistance sur "c'est moi" révèle à la fois l'aveu, la responsabilité assumée et l'ambiguïté morale de son geste.

Comme le souligne Véronique Anglard, "Son mariage lui apparaît comme une mise à mort et elle se venge en procédant à une série de "meurtres rituels": en témoignent l'épisode de la photographie transpercée de Jean Azévédo" (Anglard, 1992: 27). L'empoisonnement de Bernard ne surgit pas par hasard: il résulte d'une longue préparation inconsciente qui transforme ce geste en un véritable "processus de symbolisation" (Anglard, 1992: 27).

À vrai dire, les monologues de Thérèse, reflets d'une conscience tourmentée, expriment sa souffrance et son isolement face à un entourage qui ne la comprend pas. Elle rêvait d'être aimée et admirée, mais se retrouve enfermée dans une solitude absolue, comme le montre son cri: "Nul ne peut rien pour moi; nul ne peut rien contre moi" (Mauriac, 1989: 87). Prisonnière du regard des autres, elle ne parvient pas à échapper à l'image qu'ils lui imposent.

Cet isolement atteint son paroxysme dans son couple. Thérèse souffre d'incompréhension. Elle va même jusqu'à anticiper avec une grande lucidité le malentendu qu'elle aura avec Bernard à propos de son crime. Elle sait que Bernard verra en son acte un crime passionnel: "il s' imagine qu'un crime comme celui dont on m'accuse ne peut être que passionnel..." (Mauriac, 1989: 57-58). Pourtant, elle nie tout sentiment amoureux. Le problème est plus compliqué: Bernard ne cherche jamais à la comprendre. Le texte est clair: "[il] ne s'est jamais mis à la place d'autrui, et ignore ce qu'exige l'effort de sortir de soi-même pour adopter le point de vue de l'autre" (Mauriac, 1989: 89). Thérèse le sent bien, comme le montre son doute amer: "Au vrai, Bernard l'écouterait-il seulement?" (Mauriac, 1989: 89).

4.1.2. Le discours indirect libre

Le discours indirect libre est un sujet d'intérêt à la fois pour les linguistes et les spécialistes de la littérature. En linguistique, il remet en question la distinction traditionnelle entre le discours direct et le discours indirect. Dans la littérature, le discours indirect libre crée une complexité narrative, brouillant les frontières entre la voix du narrateur et celle des personnages. Ce mélange des voix renforce l'ambiguïté et enrichit les stratégies narratives utilisées par les écrivains.

Comme le souligne Cogard, c'est essentiellement une "forme bivocale" qui superpose et entrelace deux voix, tandis que les discours direct et indirect maintiennent une distinction claire entre les voix (Cogard, 2001: 249).

Le discours indirect libre, ou construction hybride selon Bakhtine, révèle la complexité de la vie psychique individuelle. Ce procédé narratif crée un espace ambigu où la voix du narrateur et celle du personnage se confondent subtilement, sans marqueur grammatical explicite.

Bakhtine le caractérise ainsi:

Nous appelons construction hybride cet énoncé qui appartient, par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux “langages”, deux horizons sémantiques et évaluatifs. (Todorov, 2002: 114)

Dans *Thérèse Desqueyroux*, le discours indirect libre apparaît comme l'un des moyens les plus adaptés pour restituer au plus près les pensées d'un personnage. Son usage suggère une coexistence de deux voix: celle du narrateur et celle de Thérèse. Cela se manifeste clairement dans un passage où s'expriment le désarroi et la détresse de l'héroïne, emportée dans un tumulte d'interrogations sans réponse: “Que lui dirait-elle? Par quel aveu commencer? Des paroles suffisent-elles à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d'actes imprévisibles? Comment font-ils, tous ceux qui connaissent leurs crimes?” (Mauriac, 1989: 19).

Peu à peu, Thérèse renonce à comprendre les motivations profondes de son acte. Pourtant, elle reste pleinement consciente de la nécessité de se justifier devant Bernard et de tout avouer:

Quelle fatigue! À quoi bon découvrir les ressorts secrets de ce qui est accompli? [...] Une station encore, et ce sera Saint-Clair, d'où il faudra accomplir en carriole la dernière étape vers Argelouse. Qu'il reste peu de temps à Thérèse pour préparer sa défense! (Mauriac, 1989: 22-23)

Le personnage de Thérèse se révèle dans toute sa duplicité: elle oscille entre le chaos de ses pensées, fait de désordre et de phrases brisées, et une implacable lucidité sur sa situation après le non-lieu. Le discours indirect libre souligne cette tension: il conserve la violence des émotions tout en maintenant la distance d'un récit à la troisième personne. La syntaxe elle-même devient symptôme: les points de suspension creusent des vides dans l'esprit, les points d'exclamation ressemblent à des cris de douleur. Plus qu'un procès en justice, c'est une lutte intérieure. Et la vraie condamnation se voit dans cette fatigue, cette lassitude qui montre l'impossible paix de Thérèse avec elle-même.

Par la suite, en méditant toujours sur les raisons de son crime, Thérèse change de posture: sa souffrance se transforme en indifférence. Mauriac, par son écriture, mime le déséquilibre psychique de l'héroïne, qui passe d'un état à un autre sans transition, mais avec une évolution subtile. Thérèse nous révèle que cela était venu naturellement. Bernard n'a pas assez de valeur à ses yeux pour qu'elle prémédite et calcule son empoisonnement. Il ne représente rien pour elle; elle ne le hait même pas. Il était simplement là, un obstacle, une gêne quotidienne qui l'empêchait de vivre comme elle l'entendait:

Elle ne le haïssait pas; mais quel désir d'être seule pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit où elle souffrait! Simplement qu'il ne soit plus là; qu'elle puisse ne pas se forcer à manger, à sourire; qu'elle n'ait plus ce souci de composer son visage, d'éteindre son regard. (Mauriac, 1989: 41)

Plus grave encore, elle estime que sa mort serait préférable à sa vie, et que cela n'aurait aucune incidence sur l'humanité: "Pourquoi tout ce drame? Cela n'aurait eu aucune importance que cet imbécile disparût du nombre des vivants" (Mauriac, 1989: 90). C'est précisément cela qui est inquiétant chez elle: cette faculté à donner la mort avec une froideur déconcertante.

Ce trouble moral est renforcé par un procédé narratif qui brouille les frontières entre la voix du narrateur et celle du personnage. L'imbrication du discours indirect et du discours indirect libre ne se limite pas à un simple passage ponctuel d'une focalisation interne à une focalisation omnisciente: elle repose sur un jeu constant d'oscillation. Cette oscillation continue, reproduit et reflète l'instabilité même du personnage, comme le montre l'extrait suivant: "quel hasard, songeait-elle, que cette mixture fût bienfaisante! Pourquoi pas mortelle? Rien ne calme, rien n'endort vraiment, si ce n'est pour l'éternité. Cet homme geignard, pourquoi donc avait-il si peur de ce qui sans retour l'apaiserait?" (Mauriac, 1989: 56). Ainsi, on reconnaît, au début, la voix du narrateur, qui rapporte les pensées de Thérèse tout en maintenant une distance narrative marquée par le verbe introducteur "songeait-elle" et le subjonctif "fût". Puis, sans transition marquée, on bascule dans le discours indirect libre, où le rythme devient saccadé avec des questions rhétoriques, un lexique brutal ("mortelle", "éternité") et une syntaxe hachée, reproduisant fidèlement le flux de conscience de Thérèse: "Pourquoi pas mortelle? Rien ne calme, rien n'endort vraiment, si ce n'est pour l'éternité". Enfin, la dernière phrase ("Cet homme geignard, pourquoi donc avait-il si peur de ce qui sans retour l'apaiserait?") maintient cette ambiguïté: même si la forme reste celle du discours indirect libre, l'emploi de l'imparfait ("avait-il") et du conditionnel ("apaiserait") pourrait également suggérer une légère reprise en main narrative.

4.2. La voix sociale

Nous avons montré à travers notre étude qu'il y a, dans le récit, une véritable mise en scène du silence imposé. Thérèse semble incapable de la saisir pleinement et de la formuler elle-même. Plus encore, son entourage ne lui donne même pas la possibilité d'exprimer sa vérité. Les voix extérieures — qu'il s'agisse de son époux, de son père ou de la société — ne cessent de la désigner comme coupable ou folle, renforçant ainsi son isolement et son impossibilité de se justifier.

Ce silence, loin d'être neutre, est activement entretenu par les proches de Thérèse, à commencer par son père, dont l'attitude illustre le poids du non-dit et du déni familial. Son père n'essaie à aucun moment de comprendre pourquoi elle a commis ce crime. Il ne cherche d'ailleurs pas à l'interroger sur ce point. Peu lui importe la vérité: "le silence, l'étouffement, je ne connais que ça [...] il faut recouvrir tout ça... il faut recouvrir..." (Mauriac, 1989: 11) déclare-t-il clairement. Il se réjouit de son acquittement, car cela lui permet de sauver les apparences et de sortir indemne de cette situation épineuse. Hypocrite, ne pensant qu'à son propre intérêt, il cherche à étouffer l'affaire et à faire en

sorte que Thérèse retourne auprès de son mari, car agir autrement serait, selon lui, une folie: “Quitter ton mari en ce moment? Il faut que vous soyez comme les deux doigts de la main... jusqu’à la mort” (Mauriac, 1989: 15). Il la condamne ainsi à une mort intérieure, sans même écouter ses dernières volontés.

Bernard, quant à lui, est présenté comme un personnage intransigeant, enfermé dans les conventions de son milieu et incapable de véritablement comprendre Thérèse. Son raisonnement repose sur des catégories stéréotypées, réduisant ses actes à des mobiles simplistes (Anglard, 1992: 81), comme en témoigne sa déclaration: “Naturellement: à cause des pins... Pourquoi serait-ce? Il suffit de procéder par élimination. Je vous défie de m’indiquer un autre mobile...” (Mauriac, 1989: 72). Son jugement est tranchant et irréversible: pour lui, Thérèse est une “folle” (Mauriac, 1989: 123), une “détraquée” (Mauriac, 1989: 123). Pourtant, il reconnaît qu’elle a “un esprit solide” (Mauriac, 1989: 120) capable de le manipuler et se déjouer de lui. Il s’agit d’une influence néfaste dont il se hâte de se détacher pour préserver l’ordre des apparences (Mauriac, 1989: 120).

À vrai dire, cette logique d’exclusion et de stigmatisation s’aligne parfaitement avec la réflexion de Michel Foucault qui, dans *Histoire de la folie à l’âge classique*, montre que la folie dépasse le cadre médical ou psychologique pour s’inscrire dans une véritable construction sociale. Selon Foucault, la folie devient “le stigmate d’une classe qui a abandonné les formes de l’éthique bourgeoise” et se trouve ainsi enracinée dans une morale collective. Au XIX^e siècle, la peur de la folie ne traduit plus l’angoisse d’un devenir incertain, mais devient “la hantise devant les contradictions” qui, paradoxalement, garantissent la survie de l’ordre bourgeois. La folie est dès lors perçue à la fois comme une “indispensable dégénérescence”, condition de permanence de la raison dominante, et comme “la menace la plus immédiate” pesant sur cet ordre (Foucault, 1972: 399). Jusqu’au début du XIX^e siècle, rappelle-t-il, “les fous restent des monstres – c’est-à-dire des êtres ou des choses qui valent d’être montrés” (Foucault, 1972:162).

Cette conception de la folie comme monstruosité trouve écho dans *Thérèse Desqueyroux* à travers le destin de l’héroïne. Étrangère à elle-même et à son milieu, elle incarne une figure de rébellion silencieuse contre l’ordre bourgeois. La société, relayée par la voix de Bernard, la juge en termes moraux et religieux: “C’est que les gens, maintenant, ne tiennent plus assez compte des principes [...]. Un monstre, sans doute: tout de même on a beau dire: si elle avait cru en Dieu... la peur est le commencement de la sagesse” (Mauriac, 1989: 94). Aussi, la famille présente Thérèse comme une victime au “moral atteint” (Mauriac, 1989: 102), mais c’est en réalité un stratagème arrangé par Bernard, son père et les La Trave. Après son acquittement, son entourage diffuse cette image d’elle comme une femme fragile, une “victime innocente” (Mauriac, 1989: 102). À Saint-Clair, pendant les messes, elle récolte les fruits de cette manœuvre: “elle n’éprouvait pas cette terreur et goûtait quelque relâche. L’opinion du bourg lui paraissait plus favorable” (Mauriac, 1989: 102).

Derrière cette apparente sollicitude se dissimule une tout autre réalité. La famille, en privé, considère que Thérèse est une âme troublée. Anne, en particulier, incarne ce jugement implacable: “Je lui aurais tout pardonné, parce qu’enfin c’est une malade; mais son indifférence pour Marie, je ne peux pas la digérer...” (Mauriac, 1989: 115). Ainsi, malgré le souci des apparences, Thérèse demeure prisonnière d’un double rôle: victime officielle pour la société, mais coupable impardonnable aux yeux des siens. Le jugement social la condamne dès lors à une identité monstrueuse, au point qu’elle finit par l’intérioriser. Comme le souligne Véronique Anglard, “Thérèse est un ‘monstre’ et se reconnaît comme telle parce qu’elle n’entre pas dans les catégories morales communes. Elle ne parvient pas à sortir de son système de représentation parce qu’elle ignore toute transcendance” (Anglard, 1992: 38).

Alors, afin d’assurer sa propre survie, le monde bourgeois qui perçoit la folie comme une menace doit exclure le sujet et lui imposer le silence, d’où la nécessité de l’internement pour éviter “le scandale pouvant atteindre la famille” (Foucault, 1972: 161). Comme le note Foucault, “la folie suscite des réactions d’exclusion, de purification [...] on va la réduire au silence par un étrange coup de force” (Foucault, 1972: 56) et il ajoute: “l’internement cache la déraison, et trahit la honte qu’elle suscite; mais il désigne explicitement la folie; il la montre du doigt” (Foucault, 1972: 162-163). L’exclusion prend la forme d’une mise à l’écart qui se veut protectrice qu’il s’agisse d’un hôpital général ou d’un isolement familial, l’objectif est de soustraire l’individu au regard public. L’internement apparaît donc moins comme un soin que comme un acte moral et social, visant à discipliner et à contrôler (Foucault, 1972: 60-61).

L’isolement de Thérèse illustre parfaitement cette logique foucaldienne. Si elle échappe à l’internement officiel, elle subit un internement domestique. Bernard organise cet enfermement en réduisant sa femme au silence et en contrôlant ses déplacements, ses contacts et même son avenir. Il décide donc de l’écarter en la faisant passer pour malade: “Dans quelques mois, lorsque le monde sera convaincu de notre entente[...] à ce moment-là, je pourrai enfin m’établir à Saint-Clair; vous, vous resterez ici. Vous serez neurasthénique, ou autre chose...” (Mauriac, 1989: 92).

De surcroît, nous avons déjà montré que Thérèse est déclarée “folle” par son entourage, non parce qu’elle souffrirait d’un désordre psychique, mais parce qu’elle refuse de se soumettre aux normes du monde bourgeois, lequel constitue “une société qui rejette les déviations par rapport à la norme qu’elle s’est forgée” (Anglard, 1992: 49). Mauriac rejoint ainsi la perspective foucaldienne, selon laquelle La folie apparaît avant tout comme un stigmat social et genré, plutôt que comme une maladie.

En ce sens, Michel Foucault rappelle que, dès l’âge classique, l’internement des marginaux visait particulièrement les femmes. Le recensement de 1690 à la Salpêtrière dénombre plus de 3 000 internées, réparties dans des catégories dévalorisantes: “vieilles femmes en enfance ou infirmes”, “innocentes mal taillées et contrefaites”, “filles incorrigibles” ou encore “folles violentes” (Foucault, 1972: 95). Cette surreprésentation féminine illustre la manière dont la folie se construit socialement et s’articule à une logique patriarcale de contrôle. Foucault cite par ailleurs la définition de Joseph Raulin,

pour qui l'hystérie est une "maladie dans laquelle les femmes inventent, exagèrent et répètent toutes les différentes absurdités dont est capable une imagination déréglée", au point de devenir "épidémique et contagieuse" (Foucault, 1972: 298-299). C'est précisément ce processus d'"hystérisation" qu'Anglard met en évidence: "L'hystérisation de la femme est constante dans une société qui rejette les déviations par rapport à la norme qu'elle s'est forgée" (Anglard, 1992: 49).

Cette logique se prolonge dans *Thérèse Desqueyroux*. Dans un univers bourgeois misogyne, toute transgression des rôles féminins est perçue comme un signe de folie. Le père de Thérèse exprime avec brutalité ce mépris collectif à l'égard des femmes: "Toutes des hystériques quand elles ne sont pas des idiotes!" (Mauriac, 1989: 58). Même l'intelligence de sa fille, autrefois reconnue, se trouve ainsi dévalorisée. Comme le souligne Anglard: "Mauriac manie l'ironie pour souligner à quel point le tragique est inscrit au cœur du langage, de la manipulation rhétorique à laquelle se livrent les bourgeois sûrs d'eux-mêmes" (Anglard, 1992: 49).

Ce silence imposé n'est pas présenté comme une punition, mais comme une mesure destinée à sauver la face et à préserver l'honneur familial (Mauriac, 1989: 73). Bernard lui-même formule ce projet d'isolement définitif: "Vous n'êtes plus rien; ce qui existe, c'est le nom que vous portez, hélas! [...] à ce moment-là, je pourrai enfin m'établir à Saint-Clair; vous, vous resterez ici. Vous serez neurasthénique, ou autre chose..." (Mauriac, 1989: 92). Comme dans les internements décrits par Foucault, l'exclusion de Thérèse s'accompagne d'une privation de parole et d'une confiscation de son identité. Réduite à n'être qu'un "monstre" (Mauriac, 1989: 73) ou une "neurasthénique" (Mauriac, 1989: 92), elle ne peut plus exister socialement qu'à travers le récit imposé par les autres.

Ainsi, la voix sociale qui entoure Thérèse ne cherche jamais à comprendre ni à restituer sa vérité mais elle l'enferme dans une identité imposée, selon les circonstances, monstre, folle ou malade. Le silence auquel elle est condamnée constitue une stratégie collective destinée à préserver l'ordre bourgeois et à éviter le déshonneur. Mauriac révèle, dès lors, à travers cette mise en scène des jugements familiaux et sociaux, combien le langage peut devenir un instrument de domination et d'exclusion, privant Thérèse de la possibilité de vivre pleinement et d'être elle-même.

4.3. Les dialogues dans le récit

Le terme "dialogue" est employé selon deux acceptions principales. D'une part, il désigne tout échange entre deux interlocuteurs, par opposition au monologue. Toutefois, il est souvent réservé à des formes d'échange plus structurées que la simple conversation, comme le dialogue théâtral ou philosophique (Maingueneau, 1996: 27). Dans ces contextes formels, le dialogue acquiert une dimension éthique: il tend à dépasser les rapports de force et les intérêts personnels pour favoriser des échanges féconds et créatifs, comme le précisent Cosnier et ses collaborateurs: "Le dialogue se veut soustrait au champ

des forces et des intérêts [...] le plaisir du dialogue n'est pas celui du consensus mais des fécondations incessantes" (Cosnier et al., 1988: 60).

En plus de sa dimension interlocutive, le dialogue se décline aussi sur le plan discursif, opposant les énoncés monologiques (centrés sur leur organisation interne) aux énoncés dialogiques (structurés par l'interaction avec d'autres paroles). Ainsi, un discours peut être monologal-dialogique lorsqu'un seul locuteur intègre des interrogations ou des réfutations dans son propre énoncé; inversement, il peut être dialogal-monologique dans des échanges où les locuteurs co-présents ne s'influencent pas réellement, créant une pseudo-interaction (Maingueneau², 1996: 58). Nous relevons dans le texte un passage illustrant parfaitement le concept de dialogal-monologique; il s'agit de la scène entre Thérèse et son père après son acquittement:

– Alors, tu es contente?
Son père semblait enfin s'apercevoir qu'elle était là. [...] Elle dit à voix basse:
"J'ai tant souffert... je suis rompue..." puis s'interrompt: à quoi bon parler? Il ne l'écoute pas; ne la voit plus. Que lui importe ce que Thérèse éprouve?
(Mauriac, 1989: 12-13)

En apparence, la scène relève du dialogue; pourtant, tout révèle une pseudo-interaction où les paroles, bien qu'échangées, ne se rencontrent jamais. Le père interroge sans véritablement attendre de réponse – sa question, formulée sur le mode de la conversation courante, sonne comme une formalité sociale vide. Thérèse, elle, bascule immédiatement dans un monologue intérieur, cédant la place à une réflexion désabusée ("à quoi bon parler?"). La syntaxe elle-même trahit ce glissement: les phrases se fragmentent. Le dialogue se dissout à mesure que Thérèse prend conscience de son isolement.

Si les monologues intérieurs prédominent dans le roman, les scènes dialoguées, brèves échappées, se font rares et surgissent à des moments culminants tels que la confrontation avec Bernard. Le passage suivant en est un exemple:

Et déjà Thérèse ouvre la bouche; elle dit:
– Laissez-moi disparaître, Bernard.
Au son de cette voix, Bernard s'est retourné. Du fond de la pièce, il se précipite, les veines de la face gonflées, balbutie:
– Quoi? Vous osez avoir un avis? Émettre un vœu? Assez. Pas un mot de plus. Vous n'avez qu'à écouter, qu'à recevoir mes ordres – à vous conformer à mes décisions irrévocables. (Mauriac, 1989: 89)

Il s'agit une fois encore d'une pseudo-interaction: Bernard, dans une posture autoritaire, assène des injonctions brèves et impératives, refusant tout véritable dialogue. Son discours – phrases hachées, accumulation d'ordres – vise uniquement à ce que

² Citant Roulet *et al.*

Thérèse obéisse sans condition afin de préserver les apparences et la réputation de la famille. Cette parole monologique étouffe celle de Thérèse, qui, après avoir préparé mentalement une explication, se retrouve réduite au silence.

Nous citerons également, à titre d'exemple, quelques fragments du dialogue entre Thérèse et Bernard survenant lors d'un autre moment décisif: celui de la libération finale. Dans la dernière scène à Paris, Thérèse tente d'expliquer à Bernard ses motivations, mais elle ne parvient à formuler que des paroles vagues et des raisons confuses:

– J'allais vous répondre: "Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela"; mais maintenant, peut-être le sais-je, figurez-vous! Il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquiétude, une curiosité – du trouble enfin: tout ce que depuis une seconde j'y découvre.

Il gronda, d'un ton qui rappelait à Thérèse leur voyage de noces:

– Vous aurez donc de l'esprit jusqu'à la fin... Sérieusement: pourquoi?

Elle ne riait plus; elle demanda à son tour:

– Un homme comme vous, Bernard, connaît toujours toutes les raisons de ses actes, n'est-ce pas?

– Sûrement... sans doute... Du moins il me semble.

– Moi, j'aurais tant voulu que rien ne vous demeurât caché. Si vous saviez à quelle torture je me suis soumise, pour voir clair... Mais toutes les raisons que j'aurais pu vous donner, comprenez-vous, à peine les eussé-je énoncées, elles m'auraient paru menteuses... (Mauriac, 1989: 122)

À travers cet ultime échange, Mauriac met en lumière l'échec irrévocable du dialogue entre Thérèse et Bernard. Loin de les unir, la parole ne fait qu'approfondir le fossé qui les sépare: Thérèse, incapable d'exprimer clairement ses motivations, se heurte à l'incompréhension et à l'indifférence de Bernard, qui attend sans doute une réponse claire, directe, conforme aux normes sociales. De plus, la syntaxe hachée et le rythme saccadé de son discours révèlent l'intensité de son désarroi, rendant toute communication impossible entre les époux. Comme l'observent Kundelis et Bikulčius, si le dialogue n'est pas en soi une nouveauté littéraire, Mauriac se distingue par sa manière singulière de mettre en scène une discussion entre deux personnages qui, fondamentalement, ne parviennent pas à communiquer (Kundelis & Bikulčius, 2016: 26).

En s'abstenant de dévoiler les raisons de son acte, Mauriac maintient son personnage dans le flou: Thérèse elle-même demeure prisonnière de son ambiguïté, incapable d'expliquer avec précision ce qui l'a poussée à agir, ou à mettre des mots sur une vérité intérieure fuyante. Elle tente de saisir l'insaisissable, consciente que ses paroles sont imparfaites et sonnent "faux" même à ses propres oreilles (Mauriac, 1989: 124). C'est donc au lecteur qu'il revient de résoudre cette énigme, et de trancher: doit-il condamner Thérèse Desqueyroux, ou l'absoudre?

5. Conclusion

L'analyse de *Thérèse Desqueyroux* montre que la folie de l'héroïne ne peut être appréhendée qu'à travers la richesse et la complexité des dispositifs narratifs mis en œuvre par Mauriac. Ceux-ci se déploient à plusieurs niveaux et constituent le cadre structurant de la représentation de la déraison.

En premier lieu, la gestion du temps joue un rôle important dans cette représentation: le récit fragmenté, fait d'ellipses, de retours en arrière et d'analepses, traduit le déséquilibre intérieur de Thérèse et suggère une mémoire éclatée, marquée par le poids d'événements indicibles. Cette temporalité discontinue reflète le désordre psychique et la tension constante entre silence et aveu.

À cela s'ajoute le jeu subtil des focalisations, où s'entrecroisent différentes perspectives sur la folie. La focalisation interne, dominante, plonge le lecteur dans la subjectivité de Thérèse et met en scène sa perception instable du monde, oscillant entre lucidité aiguë et dérive hallucinée. La focalisation externe, loin d'une neutralité froide, se révèle tantôt empreinte d'empathie, tantôt marquée par l'ironie, notamment face à la rigidité des conventions provinciales et à l'oppression sociale qui condamnent Thérèse au silence. Enfin, la focalisation omnisciente donne accès aux pensées des autres personnages, en particulier celles de Bernard, et souligne, par contraste, l'isolement radical de l'héroïne.

De plus, la polyphonie constitue un axe majeur de cette représentation. La parole de Thérèse, portée par le discours indirect libre ou par les monologues intérieurs, se heurte constamment aux voix qui la réduisent au silence et l'excluent. Le roman devient alors un espace conflictuel où s'affrontent des voix antagonistes: celles de l'ordre bourgeois, du regard paternel et conjugal, face à une voix féminine brisée, incapable de s'exprimer.

Ainsi, la folie de Thérèse ne se présente pas comme une simple pathologie psychologique, mais comme une construction discursive et sociale. Elle s'inscrit dans la narration fragmentée, dans la polyphonie des voix, dans les silences assignés à l'héroïne, et jusque dans l'ironie d'un narrateur qui dévoile la vanité et l'étroitesse des autres personnages. Mauriac met en scène une héroïne que l'ordre bourgeois condamne au mutisme et à l'exclusion. Le roman met en évidence le paradoxe d'un langage qui, tout en se présentant comme un instrument de vérité, peut se transformer en outil de domination, assignant à Thérèse une identité monstrueuse qu'elle finit par interioriser.

La question initiale "Quels dispositifs narratifs Mauriac met-il en œuvre pour représenter la folie de Thérèse?" trouve donc sa réponse dans cette articulation complexe entre polyphonie, temporalité disloquée et focalisations multiples. En représentant la folie à travers ces procédés narratologiques et énonciatifs, Mauriac ne se contente pas d'esquisser un portrait psychologique: il propose une véritable mise en scène énonciative de l'oppression et de la marginalité. C'est cette richesse formelle et cette tension polyphonique qui confèrent au roman sa force singulière et en font une œuvre emblématique.

Références bibliographiques

ANGLARD, Véronique. 1992. *François Mauriac: Thérèse Desqueyroux*. Paris, Presses Universitaires de France.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.

BENVENISTE, Émile. 1970. “L’appareil formel de l’énonciation” in *Langages*, 5 (17), 12-18.

BUCHANAN, Robert W. 2007. “Persistent negative symptoms in schizophrenia: An overview” in *Schizophrenia Bulletin*, 33 (4), 1013-1022.

COGARD, Karine. 2001. “Énonciation” in *Introduction à la stylistique*. Paris, Flammarion (coll. Champs Université), 231-258.

COSNIER, Jacques, Nadine GELAS & Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (éds.). 1988. *Échanges sur la conversation*. Paris, Éditions du CNRS.

FOUCAULT, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris, Gallimard.

JANET, Pierre. 2006. *L’évolution de la mémoire et la notion du temps: Leçons au Collège de France 1927-1928*. Paris, L’Harmattan.

KIRKPATRICK, Brian, Wayne S. FENTON, William T. CARPENTER, & Stephen R. MARDER. 2006. “The NIMH-MATRICES consensus statement on negative symptoms” in *Schizophrenia Bulletin*, 32 (2), 214-219.

KUNDELIS, Tadas & Vytautas BIKULČIUS. 2016. “Le jeu de points de vue dans le roman *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac” in *Literatūra*, 58 (4), 15-35.

MAINGUENEAU, Dominique. 1996. *Les termes clés de l’analyse du discours*. Paris, Seuil.

MAURIAC, François. 1989 [1927]. *Thérèse Desqueyroux*. Paris, Bernard Grasset/Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche).

POUILLON, Jean. 1946. *Temps et Roman*. Paris, Gallimard.

RAIMOND, Michel. 1988. *Le Roman*. Paris, Armand Colin (coll. Coursus).

SÉAILLES, André. 1984. “Les techniques narratives dans le cycle de ‘Thérèse Desqueyroux’” in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 36 (1), 53-68.

TODOROV, Tzvetan. 2002. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris, Seuil (coll. Poétique).