



HAL
open science

Thérèse Desqueyroux, la femme de la brume

Xiaozhou Jing

► **To cite this version:**

| Xiaozhou Jing. Thérèse Desqueyroux, la femme de la brume. Littératures. 2019. dumas-02300949

HAL Id: dumas-02300949

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02300949>

Submitted on 30 Sep 2019

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

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



Thérèse Desqueyroux, la femme de la brume

**JING
Xiaozhou**

Sous la direction de Brigitte COMBE

UFR LLASIC

**Mémoire de master 2
Mention Arts, Lettres, Civilisations**

Parcours : Littérature : Critique et Création

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je me permets d'exprimer ma profonde reconnaissance à ma directrice — Brigitte Combe, qui m'a donné de précieux conseils et de soigneuses corrections au cours de ses directives de travail. Ma reconnaissance va également à Agathe Salha pour ses savantes observations et ses conseils judicieux pendant ma soutenance. Je suis également heureuse d'exprimer mes sincères gratitudees à Laurent Demanze, pour m'avoir aidée à modifier mon plan du mémoire et à Delphine Gleizes, qui me propose des livres d'analyse filmique. J'adresse enfin mes remerciements à Isabelle Krzywkowski, pour son soutien durant mon master, à mes parents et à tous ceux qui m'ont aidé à terminer mes études.

Résumé :

En faisant des recherches sur l'ambiguïté de *Thérèse Desqueyroux*, le roman célèbre de François Mauriac et ses deux adaptations cinématographiques, nous essayons de découvrir le vrai visage de l'empoisonneuse énigmatique. Décidées à comprendre les nuances dans les trois œuvres artistiques, nous menons une analyse précise à base du texte de Mauriac en comparant avec des scènes filmiques. L'œuvre et l'adaptation cinématographique est une création culturelle liée à un contexte historique et social. Nous, en tant que lecteur et spectateur, voulons aussi donner notre propre réflexion en espérant que la culture et la société orientale peut fournir des nouvelles perspectives quant à l'interprétation de ces œuvres.

Mots-clés : François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, ambiguïté, adaptation cinématographique, Georges Franju, Claude Miller



DÉCLARATION

A SIGNER ET SCANNER

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : JING

PRENOM : .. XIAOZHOU

DATE : 10/09/2019

SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire.....	5
Introduction.....	6
Première partie : <i>Thérèse Desqueyroux</i> au fil du siècle – un roman, deux films, trois époques	
1. La genèse et la suite de <i>Thérèse Desqueyroux</i>	16
1.1 Thérèse dans d'autres romans de François Mauriac.....	16
1.2 L'affaire Canaby et d'autres sources de Thérèse Desqueyroux.....	17
1.3 Après <i>Thérèse Desqueyroux</i>	18
2. La réception du roman.....	20
2.1 La réception du roman à l'époque de Mauriac.....	21
2.2 La réception du roman de nos jours.....	21
2.3 <i>Thérèse Desqueyroux</i> en Chine.....	22
3. Les films <i>Thérèse Desqueyroux</i>	23
3.1 Réalisateur, acteur/actrice et <i>Thérèse Desqueyroux</i>	24
3.2 La réception du film de George Franju.....	30
3.3 La réception du film de Claude Miller.....	32
Deuxième Partie : L'ambiguïté sociale et symbolique	
1. Espace Social.....	33
1.1 Les femmes dans la famille bourgeoise et l'éducation des femmes.....	34
1.2 Le regard chinois.....	37
1.3 Analyse des séquences.....	41
2. Espace symbolique.....	48
2.1 L'ambiguïté des lieux.....	49
2.2 L'ambiguïté des temps.....	54
2.3 L'ambiguïté des éléments.....	57
Troisième partie : L'ambiguïté sentimentale et spirituelle	
1. Thérèse et les figures masculine.....	64
1.1 Bernard Desqueyroux.....	64
1.2 Jean Azévédo.....	69
1.3 Jérôme Larroque.....	72
2. Thérèse et les figures féminines.....	75
2.1 Anne de la Trave.....	75
2.2 Tante Clara.....	79
2.3 Marie Desqueyroux.....	81
3. L'ambiguïté religieuse.....	83
3.1 François Mauriac, Thérèse Desqueyroux et la religion.....	83
3.2 La représentation de la religion dans les films.....	86
3.3 Thérèse Desqueyroux : un monstre ou une sainte ?.....	90
Conclusion.....	91
Bibliographie.....	94
Annexes.....	100

Introduction

Nous sommes aujourd'hui dans une ère du visuel. La communication entre la littérature et d'autres formes d'art est fréquente et dynamique : du roman au cinéma, de la poésie à la peinture ou de la pièce de théâtre aux jeux vidéo.

L'analyse des adaptations cinématographiques des textes littéraires est depuis longtemps entrée dans l'étude du cinéma et de la littérature. Quand nous lisons un roman littéraire, surtout comme *Thérèse Desqueyroux*, où nous trouvons du drame, nous nous demandons souvent s'il existe une adaptation cinématographique. Malgré de nombreux films adaptés des œuvres littéraires, l'étude dans ce domaine est relativement limitée. Afin de répondre à la demande scolaire toujours plus forte dans ce domaine, il nous semble pertinent d'étudier un texte littéraire non pas comme un sujet isolé, mais en relation avec d'autres formes d'art.

Ce mémoire est une étude sur les adaptations cinématographiques du roman *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac paru en 1927. Les deux adaptations cinématographiques sont des films éponymes, un de Georges Franju (1912-1987) en 1962 et l'autre de Claude Miller (1942-2012) en 2012.

Le cinéma m'a toujours fascinée. Je me souviens très bien de ma mère m'amenant voir un film pour la première fois ; c'était un film d'horreur. J'étais tellement effrayée par l'image filmique qui ressemblait tout à fait au réel. Mais ma mère m'a rassurée en m'expliquant que tout était fabriqué. Le jugement de ma mère et mon impression reflètent bien ce que dit Christian Metz sur « l'impression de réalité » - le caractère qui distingue le film de la littérature ou de la peinture : le cinéma ressemble au réel, mais il est en effet une fiction du réel. Cette impression de réalité nous donne souvent des difficultés à analyser un film puisqu'il faut nous en écarter, le revoir encore et encore. Il faut aussi le situer dans un contexte. Le film peut faire des références culturelles et nous poser des problèmes quant à sa compréhension. Mais tout cela nous apporte également de nouveaux plaisirs et de nouvelles perceptions ; ce sont d'eux que nous voulons traiter à travers ce mémoire.

J'ai entendu pour la première fois le nom de François Mauriac en 2015, quand j'ai lu un article de Jean-Paul Sartre, publié en 1939 dans *La Nouvelle revue française*, intitulé « Monsieur François Mauriac et la liberté ». Dans cet article, Sartre critique Mauriac pour

ne pas donner de liberté à ses personnages à propos de *La Fin de la nuit* - une suite du roman *Thérèse Desqueyroux*. Mauriac répond à cette accusation en disant :

On m'a reproché de juger mes héros et de jouer au Dieu avec eux. Thérèse Desqueyroux au contraire est l'être qui échappe à tout jugement, et d'abord au sien propre, terriblement libre à chaque instant, et regardant sa figure éternelle se dessiner au moindre geste qu'elle hasarde [...] nous sommes libres de juger ou de ne pas juger nos créatures selon qu'elles appellent le jugement ou qu'elles y échappent, selon que nous avons résolu de dessiner un caractère ou d'exprimer une destinée¹.

Ce débat a suscité un premier intérêt chez moi pour cette figure féminine « terriblement libre », ainsi que pour son créateur, qui la juge librement en défendant son droit de romancier. En lisant le roman, j'ai été touchée par le destin nébuleux de l'héroïne et l'écriture poétique de l'auteur m'a impressionnée.

Thérèse est un personnage qui a un lien intime avec l'écrivain. À l'image de Flaubert qui proclamait « Madame Bovary, c'est moi », Mauriac dit aussi « Thérèse Desqueyroux, c'est moi, désespéré² », mais il ajoute aussitôt : « mais je ne suis pas désespéré³ ». Mauriac aime tellement Thérèse qu'il a successivement écrit deux nouvelles autour de ce personnage, *Thérèse chez le Docteur* (1933) et *Thérèse à l'Hôtel* (1933), et enfin le roman *La Fin de la Nuit* (1935), pour clôturer le cycle de Thérèse Desqueyroux. Ce statut de Thérèse si particulier dans l'ensemble des œuvres de Mauriac attire notre attention. S'il y a un personnage de Mauriac qui ressemble le plus à lui-même et qui, en même temps, échappe toujours à sa propre volonté, ce sera ce personnage de Thérèse.

Thérèse Desqueyroux est une œuvre unique. Mauriac avoue que : « La période de création du *Désert de l'amour* et de *Thérèse Desqueyroux* marque en effet un moment où sans doute je piaffais un peu, tout en étant fort heureux. Il y a toujours des moments dans la vie où ce besoin de liberté⁴ ». Il nous semble que ce roman a été créé dans une phase ambivalente de l'auteur et cette phase ne se reproduirait plus ; car après ce roman, Mauriac redirige plus nettement ses pas vers la religion catholique et nous ne pouvons plus revoir un personnage aussi ambigu et profane que Thérèse dans *Thérèse Desqueyroux*. Même si au moment de *La Fin de la Nuit*, Mauriac hésite encore à lui donner une mort catholique, il l'a dépouillée de sa liberté et l'a condamnée à la nuit

¹ « Vues sur mes romans », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1952

² MAURIAC, François ; AMROUCHE, Jean; AVAKIAN, Béatrice. *Souvenirs retrouvés: entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Fayard, 1981, p.88

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*, p.189

éternelle. C'est précisément ce que critique Sartre.

Recherches antérieures

Maintes d'œuvres sont déjà consacrées à Mauriac et à *Thérèse Desqueyroux*. Pour bien comprendre l'œuvre, il nous paraît nécessaire de connaître d'abord son créateur. La biographie de Mauriac de Jean Lacouture (la plus classique) et de Jean Luc-Barré (qui révèle des nouvelles pistes sur sa vie intime) nous donnent des indices sur le parcours de l'écrivain. Ensuite, l'entretien entre Jean Amrouche et l'écrivain nous fournit des connaissances précieuses par rapport à la création mauriacienne. Mauriac a également écrit lui-même des articles à l'égard de son écriture comme *Le romancier et ses personnages*.

D'autres spécialistes de l'œuvre mauriacienne nous fournissent de nombreuses observations originales : Jean Touzot nous donne plusieurs livres sur la stylistique de l'écriture de Mauriac ; Bernard Chochon, dans *François Mauriac ou la passion de la terre*, étudie profondément le rapport entre Mauriac et son territoire provincial. André Séailles conduit également des études abondantes sur des textes mauriaciens. Son *François Mauriac* nous donne une introduction à l'ensemble des œuvres de l'auteur et il s'agit aussi des articles comme « Les techniques narratives dans le cycle de Thérèse Desqueyroux ». Véronique Anglard présente une étude littéraire sur le roman, du pré-texte jusqu'à sa réception. N'oublions pas non plus que de multiples chercheurs discutent différents aspects des œuvres mauriaciennes dans les *Cahiers François Mauriac* et de nombreuses recherches universitaires.

Quant à l'adaptation cinématographique des œuvres de Mauriac, l'ouvrage de Francis Vanoye nous semble simple, clair et utile. Michel Serceau nous présente des recherches sur différents genres d'adaptations cinématographiques et nous aide à analyser les personnages. Jeanne-Marie Clerc nous apporte des analyses socio-critiques. Le livre de Jean Cléder nous montre comment la littérature et le cinéma interagissent l'un et l'autre. *Thérèse Desqueyroux : un roman, un film* nous fournit un exemple d'analyse narratologique de l'adaptation cinématographique de Georges Franju.

Nous nous appuyons également sur des études sociologiques afin de mieux connaître la situation des femmes bourgeoises de l'époque. La théorie narratologie de

Genette est aussi d'une utilité dont on profite toujours. En outre, des articles et des archives audiovisuels sur les films, les réalisateurs et les acteurs nous permettent d'approfondir considérablement nos connaissances dans le domaine.

Le climat d'ambiguïté dans le roman *Thérèse Desqueyroux*

Étant donné que Mauriac et ses œuvres sont déjà très profondément étudiés, il faut que nous sélectionnions un angle précis pour notre étude. On constate que Mauriac s'est construit sur l'ambiguïté sociale et politique. L'ambiguïté est immanente à l'œuvre de Mauriac. *Thérèse Desqueyroux*, son roman phare, n'est-il pas aussi une œuvre pleine d'ambiguïté ?

Nous allons alors essayer de traiter de l'ambiguïté dans ce roman. Dans la mesure où *Thérèse Desqueyroux* est un roman classique constitué d'une unité de temps, de lieux, de personnages et d'action, nous allons nous interroger sur la question de l'ambiguïté à travers ces aspects structurels d'un récit.

Le temps

Dans un premier lieu, le temps chronologique est rompu dès le début du roman, cela donne une incertitude aux lecteurs. Mauriac s'inspire des techniques cinématographiques pour commencer ce roman par un flash-back: la sortie de Thérèse du palais de justice⁵. C'est à travers quelques passages sur la saison naturelle et certaines dates précises (par exemple la date de la visite du fils de Deguilhem) que nous essayons de remettre un temps chronologique.

Dans un deuxième lieu, le temps historique n'est pas précisé dans le roman. Nous pourrions néanmoins émettre quelques hypothèses selon certaines descriptions du mode de vie, par exemple, on sait qu'il s'agit d'une époque où l'on utilise encore la calèche, mais le train existe également vu le changement de différents transports par Thérèse pendant son trajet retour vers Argelouse. La citation de l'affaire Dreyfus (chapitre II) et la

⁵ Son fils Claude parle du technique flash-back emprunté par son père et leur volonté commune sur l'adapation du roman: « ... A l'époque où il écrivait *Thérèse Desqueyroux*, mon père aimait beaucoup le cinéma. Il lui emprunta l'art du flash-Back et, le premier peut-être, l'introduisit dans le roman. Alors que le roman était composé comme un film, nous avons délibérément voulu, mon père, Franju et moi, que le film ressemble le plus possible à un roman. » TREMBLAY, Gisèle. « Thérèse Desqueyroux (analyse). » Séquences, no.40, février 1965, p.29

Séquestrée de Poitiers (chapitre XII) nous fournissent également des indices historiques. Nous pouvons également faire référence à d'autres œuvres autour de Thérèse, mais André Séailles montre que même dans le cycle de Thérèse Desqueyroux, le temps historique reste ambigu : « On sait seulement que Bernard épouse, à vingt-six ans, Thérèse au lendemain de la guerre 1914-1918, mais étrangement, cette guerre n'apparaît à aucune page du roman, et Bernard semble ignorer, toute sa jeunesse, cet événement.⁶ »

Enfin, le temps psychologique rend la question du temps plus compliquée. Le roman à la troisième personne favorise généralement le point de vue de Thérèse. Il se déroule sous forme d'un journal intime de Thérèse et c'est sa conscience qui conduit la temporalité du roman. Le temps psychologique de Thérèse est ainsi plus important que le temps chronologique et historique. La plupart du livre raconte des souvenirs des années de Thérèse en une nuit sous forme d'un monologue, puis nous lisons sa séquestration qui dure quelques mois, et enfin ses quelques heures à Paris. Il s'agit toujours de la conscience de Thérèse, qui tantôt au présent, tantôt au passé, produit une ambiguïté du temps.

Les lieux

Mauriac choisit sa région gironde pour la plupart de ses romans. Si l'on considère les lieux physiques du roman, il est clair que Mauriac a bien placé cette œuvre dans un cadre, les Landes qui sont en parallèle avec Paris et nous ne trouvons pas d'ambiguïté sur ce point. Or, dans l'imaginaire mauriacien, ces lieux comportent des sens profonds et ambigus. La terre des Landes, c'est sa racine et la source d'énergie de sa création littéraire. Mais cette terre peut sembler aussi étouffante et rétrécie. Paris, la ville de liberté, n'est pas non plus toujours un lieu de paradis. Pour Thérèse, c'est également une ville peuplée dans laquelle l'on peut se noyer. Ces images ambivalentes des lieux sont souvent en interaction avec des motifs naturels comme l'eau ou le feu. Ils sont également liés à l'image des personnages et bien d'autres éléments physiques dans le décor. Par exemple : l'enfance de Thérèse est associée à l'image de la neige à la source du fleuve. Autrement dit, l'histoire psychologique de Thérèse a un lien étroit avec ses pendants du

⁶ SÉAILLES, André. « Les techniques narratives dans le cycle de Thérèse Desqueyroux. » Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Paris, 1984, p.59

monde extérieur. À travers des métaphores et des syllepse, Mauriac unit les lieux avec la psychologie du personnage en créant un univers intégral et symbolique.

Les personnages

L'ambiguïté de Thérèse, le moteur du roman, réside d'abord dans son aspect physique. Selon l'écrit de Mauriac, nous ne savons pas sa taille exacte ni comment elle s'habille ou quelle est sa coiffure. Elle est d'ailleurs une femme sans âge. Mais nous connaissons son ton sarcastique, nous subissons son charme. Nous savons qu'elle a un large front, qu'elle aime la cigarette. Chacun de nous peut imaginer un corps physique de Thérèse, ainsi que pour d'autres personnages comme Bernard, dont la description se fait par petites touches.

Par ailleurs, son caractère suscite une ambiguïté profonde. D'un côté, elle fait preuve d'une féminité moderne, luttant contre son milieu bourgeois étouffant ; d'un autre, la jeune femme qui a « la propriété dans le sang⁷ » se rend compte à la fin que « la Thérèse qui était fière d'épouser un Desqueyroux, de tenir son rang au sein d'une bonne famille de la lande, contente enfin de se caser, [...] cette Thérèse-là est aussi réelle que l'autre, aussi vivante⁸ ».

En outre, sa relation avec d'autres personnages est également ambivalente. Nous donnerons deux exemples majeurs et laissons les autres personnages à discuter dans la suite du mémoire. D'abord, sa relation avec Bernard Desqueyroux reste à discuter. Avant le mariage, elle a hâte de se marier avec lui. Elle cherche « moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge⁹ ». Mais quand elle a ce refuge, elle se sent seule et surtout étouffée. Après le mariage, il nous semble qu'elle s'est rendu compte finalement qu'elle a commis une faute et que son mariage est raté. Elle pense de Bernard qu'il est un cochon, pourtant elle se demande aussi: « Que sais-je de Bernard, au fond ? N'y a-t-il pas en lui infiniment plus que cette caricature dont je me contente, lorsqu'il faut me le représenter¹⁰ ? » Par ailleurs, même si elle ne l'aime peut-être jamais, son souhait est finalement d'être pardonnée par lui et de retourner et revivre avec lui à Argelouse

⁷ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 35

⁸ *ibid.*, p.104

⁹ *ibid.*, p. 35

¹⁰ *ibid.*, p. 59

(l'intention n'est pourtant jamais saisie par Bernard).

Ensuite, la tendance à l'homosexualité implicite dans la relation de Thérèse et Anne (seulement du côté de Thérèse) couvre l'œuvre d'une brume mystérieuse. Si cette tendance est bien un reflet de l'écrivain, nous ne trouvons pas, du moins du côté charnel, qu'il s'agisse d'une homosexualité apparente. Comme le dit Philippe Sollers dans sa lettre destinée à Mauriac : « 'Homophile', sans doute, mais 'homosexuel', non. Vous n'aviez pas un corps pour ça, la sexualité vous dégoûtait, vous avez passé beaucoup de temps, fasciné par Gide, à vous demander comment il faisait, lui, pour courir partout.¹¹ » Thérèse, comme beaucoup d'autres personnages de Mauriac, est aussi caractérisée par son dégoût envers la sexualité.

Néanmoins, ses sentiments envers Anne ne sont pas sans ambivalence. Dans la première version du roman, l'indice de l'attirance physique est là quand Thérèse parle d'Anne: « Rien de mystérieux dans cette petite fille sinon son corps.¹² » Ou bien « Si j'avais descendu avec qui je sais les marches de "cette" gare, si je m'étais couchée avec qui je sais dans cette gondole, si...¹³ » Mais la description d'homosexualité n'est jamais très claire et nous ne pouvons plus voir ces indices dans le texte définitif. Dans le roman, son temps passé avec Anne est attaché au seul bonheur de sa vie, un bonheur chaste. Mais l'amour d'Anne pour Jean Azévédo a suscité d'autant plus de bouleversements chez Thérèse que la cause de cette jalousie reste ambiguë.

La relation de Thérèse avec la religion est aussi ambiguë. Même si elle se croit athée, elle est attirée par le nouveau prêtre de Saint-Clair : « Thérèse, pour l'entendre, fréquenta l'église.¹⁴ » Elle lui exprime de la sympathie : « Ah ! lui, peut-être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus ; différent des autres, lui aussi avait pris un parti tragique ; à sa solitude intérieure, il avait ajouté ce désert que crée la soutane autour de l'homme qui la revêt.¹⁵ » Après le crime, elle assiste souvent aux messes et l'église la rend paisible. Pendant la Fête-Dieu, n'est-elle pas aussi en doute sur l'existence de Dieu. En outre, quand elle a voulu se suicider, n'a-t-elle pas prié pour que Dieu la délivre de

¹¹ Disponible à l'adresse : http://www.philippesollers.net/cher_francois_mauriac.html

¹² MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 920

¹³ *ibid.*

¹⁴ *ibid.*, p.68

¹⁵ *ibid.*

son fardeau ?

L'action

L'événement au centre de l'histoire, c'est que Thérèse empoisonne Bernard. Mais le motif du personnage demeure une énigme. Thérèse ne sait pas pourquoi elle a voulu commettre ce crime: « Je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu¹⁶ ». À la fin du roman, quand Bernard lui demande une explication, la raison qu'elle lui donne n'est en rien convaincante pour ce dernier: « il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquiétude, une curiosité¹⁷ ».

À propos du processus du crime, on sait bien qu'il débute par Bernard qui double accidentellement ses gouttes de Fowler lors de l'incendie de Mano. Thérèse, par curiosité — pour être sûre que ce sont bien les gouttes excessives qui le rendent malade, passe à son premier acte du crime. Cependant, on ne trouve pas de description précise des gestes de Thérèse, de la souffrance de Bernard, ou de la manière dont Thérèse falsifie les prescriptions.

La fin du roman est aussi ouverte. Thérèse, qui réhabilite sa liberté, « marcha au hasard¹⁸ » dans les rues de Paris. Trouvera-t-elle le bonheur à Paris ou bien comme le montre Mauriac dans *La Fin de la nuit*, s'y trouve-t-elle seule et plus vulnérable ? Certes, on n'attend pas qu'un criminel évite une peine de justice si facilement, mais dans la mesure où Bernard est guéri, nous ne voulons pas non plus que Thérèse souffre pour l'éternité. Même si Mauriac, en citant Locuste — l'empoisonneuse célèbre de l'antiquité — dans la préface, a peut-être eu l'intention de sacrifier Thérèse — le « monstre de lucidité¹⁹ » pour pouvoir atteindre la voie lumineuse dans le cadre de la religion catholique. Pourtant, Mauriac n'a-t-il pas aussi proclamé que « ce qu'il y a de plus horrible au monde, c'est la justice séparée de la charité²⁰ ».

Problématique

¹⁶ *ibid.*, p. 26

¹⁷ *ibid.*, p. 102

¹⁸ *ibid.*, p. 106

¹⁹ *ibid.*, p. 927

²⁰ SÉAILLES, André. *Mauriac*. Paris ; Montréal, Bordsas, 1972, p. 64

Après avoir lu le roman, un jour, attirée par une affiche d'Audrey Tautou, j'ai regardé l'adaptation filmique de Claude Miller. La musique du film me fait tout de suite entrer dans un monde poétique et nostalgique des années 1930. Je suis touchée par le charme visuel du film. Des images me hantent, laissant une atmosphère solitaire.

Quand j'apprends qu'il existe un autre film dans lequel Thérèse est incarnée par Emmanuelle Riva, je le regarde également. Le film ancien est pourtant peu connu des spectateurs chinois. Cette première version me semble beaucoup plus sombre et froide que la version de Miller. Mais grâce à la représentation de Riva qui est d'ailleurs presque toujours au centre des images, j'ai pu voir une Thérèse plus près de celle du roman de Mauriac.

Après l'analyse de l'ambiguïté dans *Thérèse Desqueyroux* et les impressions personnelles des films, nous nous demandons comment cette ambiguïté de Thérèse est représentée dans les adaptations cinématographiques. Le film de Franju, qui est souvent jugé d'une grande fidélité et celui de Miller, selon son cameraman : « fidèle à l'ambiance²¹ », comportent naturellement cette caractéristique essentielle du roman. Étant donné que la littérature et le cinéma sont deux médiums dans lesquels les manières d'expressions sont différentes, et qu'un film, comme un roman, renvoie à une création artistique, il nous semble intéressant d'étudier cette question de l'ambiguïté dans les adaptations filmiques du roman.

Plan de l'étude

Pour bien analyser la problématique que nous avons proposée, nous pensons repérer des scènes capitales dans le roman, selon des thématiques proposées. Ensuite, nous les associons à des passages dans les films, puisque les deux films se déroulent peu ou prou autour de ces scènes. Nous voulons montrer, par le langage du cinéma, des suppressions et des ajouts, comment des réalisateurs partent du texte d'origine pour créer leur propre œuvre artistique tout en gardant l'esprit d'ambiguïté du roman.

Nous organiserons l'étude en trois parties. Dans la première partie, nous

²¹ CRESPEAU, Virginia et al. *Thérèse Desqueyroux*", le roman de François Mauriac, à nouveau porté à l'écran. 2012, 53min. Disponible à l'adresse :

<https://www.canalacademie.com/ida9553-Therese-Desqueyroux-le-roman-de-Francois-Mauriac-est-porte-a-l-ecran.htm>

présenterons d'abord quelques informations par rapport à la genèse du roman en faisant également référence à d'autres œuvres de Mauriac, afin d'approfondir notre compréhension de la création du personnage et de replacer Thérèse dans l'ensemble des œuvres mauriaciennes. Nous parlons également de la réception du livre à l'époque et de nos jours pour mieux le saisir dans un contexte. Ensuite, nous nous interrogerons sur les réalisateurs et les acteurs des films, pour connaître la caractéristique des films et des éléments objectifs qui vont influencer leur réception. Nous présenterons également la réception des films en nous appuyant sur les commentaires de la presse et des spectateurs.

Dans la deuxième partie, nous commencerons par analyser les représentations filmiques du roman, du côté social et symbolique au côté sentimental et spirituel. En nous appuyant sur quelques passages du roman, nous montrerons spécifiquement la question de l'ambiguïté et analyserons comment elle est traitée dans les deux films.

Nous nous interrogerons sur l'ambiguïté par rapport aux conventions sociales, aux lieux et aux éléments inhumains. Nous situerons d'abord Thérèse dans la famille bourgeoise et discuterons le statut de la femme à l'époque. En tant que Chinoise, je voudrais partager des commentaires personnels au sujet des femmes et de ce personnage de Thérèse. Ensuite, nous nous focaliserons sur l'ambiguïté par rapport aux lieux, au temps et aux éléments, pour comprendre comment ils sont en interaction avec les personnages et participent à des stratégies narratives de l'œuvre. Sous chaque thème traité, nous allons enfin choisir quelques scènes majeures pour initier une analyse comparative.

La troisième partie sera consacrée à une étude sur l'ambiguïté de la relation des personnages et de la religion. Nous nous concentrerons sur la relation entre Thérèse et les autres personnages masculins et féminins. Nous aborderons à la fin l'ambiguïté par rapport à la religion en essayant de connaître le rapport entre le catholicisme, Mauriac et son roman. Après avoir analysé les références spirituelles dans les romans et dans les films, nous conclurons par un bilan du personnage principal.

Première partie : *Thérèse Desqueyroux* au fil du siècle – un roman, deux films, trois époques.

Dans cette partie, nous fournissons des connaissances contextuelles de l'œuvre de François Mauriac et des adaptations filmiques. Nous traitons d'abord la création de *Thérèse Desqueyroux*, le mettant en lien avec d'autres œuvres de Mauriac. Ensuite, nous fournissons quelques repères de la réception du roman. Après, nous focalisons sur les réalisateurs et les acteurs, pour connaître leurs parcours et leurs rapports avec des adaptations filmiques, en donnant des éléments objectifs qui favoriseraient la réception. Enfin, nous procédons à de brèves analyses sur la réception des films.

1. La genèse et la suite de Thérèse Desqueyroux

Dans cette section, nous présentons quelques éléments sur la genèse de Thérèse Desqueyroux pour imaginer ce qu'a pu être le processus de création de Thérèse. Nous regardons ensuite la suite du roman pour approfondir notre connaissance sur *Thérèse Desqueyroux* et montrer comment l'écrivain est fasciné par l'héroïne de Thérèse.

1.1 Thérèse dans d'autres romans de François Mauriac

La préfiguration de Thérèse, c'est d'abord Maria Cross. Maria Cross est l'héroïne du roman de Mauriac – *Le désert de l'amour* (1925). Une bourgeoise qui, par passion de la vie luxueuse, est devenue une femme entretenue. Elle fait souffrir deux hommes en silence puisqu'elle ne partage pas l'amour charnel qu'ils éprouvent pour elle. Elle est, comme Thérèse, une figure représentant l'amour platonique en refusant la sexualité. Mauriac, dans son interview, citant la phrase de Mme de Noailles pour expliquer sa vision de l'amour indique : « La paix qui m'envahit quand c'est vous qui souffrez. » Quelques lignes plus loin, il le corrige : « j'ai tort de donner le nom d'amour à ce qui est la passion²² ». Si on considère que Maria Cross est au fond à la recherche d'un amour dans une harmonie paisible (et non pas d'une passion), son côté matérialiste l'empêche d'y arriver. Les deux hommes, qui sont dans leurs passions aveugles, cherchent en vain l'amour réciproque de l'objet inaccessible de leur passion. Ici, *Le désert de l'amour* constitue déjà l'embryon du principe de la contradiction d'un personnage féminin et du conflit passionnel dans *Thérèse Desqueyroux*.

²² MAURIAC, François ; AMROUCHE, Jean; AVAKIAN, Béatrice. *Souvenirs retrouvés: entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Fayard, 1981, p. 93

Une autre œuvre liée à la création de Thérèse est la nouvelle *L'Esprit de la famille* écrite en 1926, dont le titre secret est « Le plat de cendres ». L'autre thème majeur dans Thérèse Desqueyroux – la famille bourgeoise – s'introduit ainsi en tant que force d'oppression du bonheur individuel.

Conscience, instinct divin publié la même année que Thérèse Desqueyroux nous dévoile le secret de Thérèse qui est masqué dans le texte définitif. Selon l'écrivain, c'est « le premier jet de Thérèse Desqueyroux, conçue d'abord comme une chrétienne dont la confession eût été adressée à un prêtre.²³ » Cette première Thérèse est une figure catholique, à l'inverse de celle dans Thérèse Desqueyroux. Dans *Conscience, instinct divin*, le motif majeur qui la pousse à commettre son crime est son exigence de pureté. Dans le texte définitif, on constate que Thérèse se délivre de cette obsession de pureté et comporte une complexité plus profonde.

1.2 L'affaire Canaby et d'autres sources de *Thérèse Desqueyroux*

Au printemps 1906, François Mauriac est présent au procès de Henriette Canaby, une source d'inspiration majeure pour Thérèse Desqueyroux, Il s'agit d'une femme bourgeoise de Bordeaux, accusée de l'empoisonnement de son mari, Émile Canaby. En dépit du crime de cette femme, Mauriac partage, dans son journal intime, sa compassion incontestable envers elle :

Pauvre femme que je vis hier aux barres de la cour d'assises, droite et pâle devant les hommes qui vous jugent... n'avez-vous pas senti monter vers vous, si pitoyable, si vaincue, un peu de mon humaine et tendre pitié ? [...] Aussi coupable que vous dussiez être, de quel droit vos frères vous torturaient-ils ? [...] Est-ce qu'il ne fallait pas que l'idée germe en vous, un soir, de tuer votre mari²⁴ ?

Le motif du crime de Canaby, selon Mauriac, est simple : « Elle aimait un autre homme que son mari²⁵ ». Selon d'autres présomptions, par exemple celle de *La Petite Gironde*, sa relation avec cet autre homme est « peut-être de relations peu conventionnelles, mais rien plus²⁶ ». Quoi qu'il en soit, Madame Canaby n'est qu'une

²³ MAURIAC, François. *Conscience, instinct divin*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 3

²⁴ BARRÉ, Jean-Luc, *François Mauriac*. Biographie intime [Version Kindle], Volume I. 1885-1940. Paris, Fayard, 2009, Chapitre III, Section II

²⁵ MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris, Bouchet-Chastel, 1933, p. 110

²⁶ BERTRAND, Céline. « L'affaire des Chartrons : une "semi-empoisonneuse" bordelaise à la Belle Époque. » *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, v.116, n° 1, 2009, p. 123

silhouette de Thérèse. Comme le dit Mauriac : « Avec ce que la réalité me fournit, je vais construire un personnage tout différent et plus compliqué²⁷ ». Thérèse Desqueyroux est au fond une création mauriacienne qui ne trouve pas un modèle précis dans la réalité, mais l'événement criminel est emprunté par Mauriac.

Madame Canaby n'est pas la seule femme qui a inspiré Mauriac dans la construction du personnage de Thérèse. Mauriac parle d'une autre femme dans son adolescence :

Je me rappelle lorsque j'étais adolescent, combien j'étais frappé par la vue d'une jeune femme qui avait épousé tout près de nous un garçon, fils unique de la campagne, très riche et très ordinaire de manières ; elle, par contre, était évidemment une créature ardente et brûlante, ayant probablement le goût des femmes. C'est une chose dont je me suis aperçu bien des années après, en réfléchissant sur certaines circonstances de sa vie ; cet air enfermé derrière les barreaux d'une famille est une chose qui, même adolescent, me frappait énormément. Je crois que c'est de là aussi qu'est venue Thérèse Desqueyroux²⁸.

Mauriac mentionne également une autre femme qui a contribué au portrait de Thérèse :

C'était une amie très chère [...] Je comprends maintenant que ce grand front, ce geste dont vous parlez et ces cigarettes, une certaine façon d'être enfin, vient de cette très chère amie, qui était une femme tout à fait différente. Cette amie avait ce visage et elle était très nettement inadaptée²⁹.

Ces petites touches fournissent à Mauriac l'image physique de Thérèse. Selon la description dans le livre, Thérèse a un large front et sa passion pour les cigarettes laisse également une impression inoubliable aux lecteurs.

1.3 Après *Thérèse Desqueyroux*

Après la parution du roman, Thérèse continue de vivre dans les autres œuvres de Mauriac. *Thérèse chez le docteur*, *Thérèse à l'hôtel* (deux nouvelles appartenant au recueil *Plongées*) et *La Fin de la nuit* sont des épisodes successifs du cycle *Thérèse Desqueyroux*. Or, le premier retour de Thérèse est dans *Ce qui était perdu* (1930) où elle a une courte rencontre avec le jeune Alain Forcas (qui est devenu prêtre dans *Les anges noirs*). Selon André Séailles, ce petit récit « est une descente plus brève et plus vertigineuse encore dans le mystère de cette vie³⁰ ».

²⁷ MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris, Bouchet-Chastel, 1933, p. 110

²⁸ MAURIAC, François ; AMROUCHE, Jean ; AVAKIAN, Béatrice. *Souvenirs retrouvés: entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Fayard, 1981, p. 127

²⁹ *ibid.*, p. 207

³⁰ SÉAILLES, André. « Les techniques narratives dans le cycle de Thérèse Desqueyroux. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, 1984, p. 54

Dans ce passage (chapitre IX), Thérèse, seule, assise sur un banc à Paris, a l'air souffrant. Alain s'approche d'elle et elle reconnaît son accent de Gironde. Il lui demande de quoi elle souffre. Elle lui répond : « de quelqu'un³¹ », puis « Vous voyez ce banc? Nous nous y sommes assis en juillet dernier, un soir. C'est fini.³² » Puis elle lui donne sa carte : « Thérèse Desqueyoux, 11 bis, quai d'Orléans.³³ » « — Oh! dit-il, c'est un nom de chez nous.³⁴ » Comme l'auteur fait référence à sa liaison avec Jean Azévédó – ce que nous verrons dans *Thérèse chez le docteur*, on suppose que Mauriac avait peut-être l'intention d'écrire des suites de Thérèse quand il a arrangé cette rencontre entre un de ses personnages les plus obscurs (Thérèse) et un autre des plus purs (Alain). Un indice religieux implicite repose dans ce récit, comme le dit Thérèse: « Vous m'avez fait du bien³⁵», même si Thérèse ne peut pas être sauvée par ce futur prêtre encore très jeune. Ce retour de Thérèse nous donne d'ailleurs quelques pistes par rapport au physique de Thérèse : « la femme sans lèvres, au nez court, figure usée, rongée, polie comme un caillou...³⁶»

En 1931, Mauriac écrit un autre texte intitulé *L'affaire Favre-Bulle*. Ce texte raconte l'histoire d'une femme mariée issue du milieu bourgeois chargée d'un double meurtre contre son amant et sa rivale. L'héroïne, comme Thérèse, a eu une enfance heureuse et refuse son milieu bourgeois. Mais, à la différence de Thérèse, elle a été condamnée à purger une peine de vingt ans de prison. On retrouve les motifs de *Thérèse Desqueyroux* dans une opposition entre la loi de la justice humaine et la loi de la conscience. On y constate également que les hommes cherchent en vain la source obscure du crime dans les faits simplifiés.

Thérèse chez le docteur, *Thérèse à l'hôtel* nous révèlent la vie de solitude de Thérèse à Paris. Dans la première nouvelle, Thérèse est allée chez un psychanalyste à qui elle a confié sa liaison avec Jean Azévédó et puis elle est tombée amoureuse d'un certain Phili, qui lui demande d'empoisonner encore une fois pour se marier avec elle. Le médecin se croit menacé par cette femme dangereuse et il cherche l'aide de sa femme. Comme le dit

³¹ MAURIAC, François. *Ce qui était perdu*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979,

Volume II, p. 312

³² *ibid.*, p.313

³³ *ibid.*

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid.*

³⁶ *ibid.*

Thérèse : « vous ne croyez pas à l'âme³⁷ ». Mauriac indique que la vérité de l'esprit réside dans la religion et non pas dans la science. Nous pensons que la psychanalyse dans *Thérèse Desqueyroux* est peut-être seulement une apparence, car malgré l'athéisme de Thérèse, le roman est écrit par un chrétien. Nous ne pouvons pas négliger cet aspect fondamental de l'auteur en cherchant la vérité de Thérèse. Dans la deuxième nouvelle, Phili s'est suicidé et Thérèse se sent soulagée par sa mort en même temps qu'elle cherche une nouvelle victime: « le démon de ton amour erre de nouveau dans un sentiment de libération, mais obéissant à sa loi qui est de partir à la recherche d'un nouvel être, et de s'abattre sur lui pour s'en nourrir³⁸ ». L'image de Thérèse est devenue beaucoup plus monstrueuse que dans le roman de 1927.

Enfin dans *La Fin de la nuit*, Marie (sa fille) rejoint Thérèse à Paris dans le but de revoir son amoureux Georges Filhot. Thérèse séduit ce jeune homme et il est attiré par Thérèse même s'il se fiance avec Marie. Dans la dernière scène, Thérèse souffre de maladie cardiaque et Georges est avec elle :

(Thérèse) – Je ne fais rien. J'écoute sonner les heures. J'attends la fin de la vie...

(Georges) – Vous voulez dire : la fin de la nuit ?

Tout à coup, elle lui saisit les mains. À peine quelques secondes put-il soutenir le feu de ce regard tendre et désespéré : – Oui, mon enfant : la fin de la vie, la fin de la nuit³⁹.

On aurait voulu que Mauriac donne une après-vie lumineuse puisque sa vie est déjà la nuit. Or au vu du statut catholique de Mauriac, il nous semble plutôt que Thérèse qui n'a jamais confessé son crime ne peut jamais être pardonnée et le monstre qui demeure en elle va continuer à vivre.

2. La réception du roman

Tout romancier est premièrement un lecteur. Sans la réaction des lecteurs, le texte serait mort et ce sont eux qui définissent le sens d'une œuvre. Dans le chapitre présent, on aborde la question de la réception du roman *Thérèse Desqueyroux* pour inscrire cette œuvre dans l'histoire.

³⁷ MAURIAC, François. *Thérèse chez le docteur*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, p. 17

³⁸ MAURIAC, François. *Thérèse à l'hôtel*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, p. 61

³⁹ MAURIAC, François. *La Fin de la nuit*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, p. 211

2.1 La réception du roman à l'époque de Mauriac

Thérèse Desqueyroux a connu un grand succès à sa publication dans la Revue de Paris en 1926 ainsi qu'aux éditions Grasset en 1927. En 1950, il a également reçu le Grand prix des Meilleurs romans du demi-siècle. L'accueil que la presse française réserve au roman est majoritairement positif. Dans les Nouvelles littéraires, Edmond Jaloux fait l'éloge du roman : « Quel tempérament de grand romancier ! Thérèse Desqueyroux, c'est la Phèdre de Monsieur Mauriac⁴⁰ ». Le Mercure de France commente : « son meilleur ouvrage, proprement admirable⁴¹ ».

Tandis que d'autres en écrivaient la nécrologie. Les jugements négatifs portent souvent sur l'immoralité du personnage morbide ou l'érotisme implicite de l'œuvre. Le vieil antagoniste de Mauriac, Paul Souday, a publié un article dans le journal *Le Temps* en lui reprochant : « un mélange d'immoralité fétide et de christianisme malsain qui se complaît dans la piété et le crime pour mieux savourer ensuite les frissons masochistes du repentir⁴² ». Les critiques viennent naturellement aussi des catholiques. François Mauriac se souvient qu'il a été invité un jour par les jeunes catholiques belges en le présentant ainsi: « Nous avons invité M. François Mauriac, [...] mais non ses personnages. Vous n'êtes pas là, Thérèse Desqueyroux !⁴³ »

Malgré des critiques, *Thérèse Desqueyroux* continue à rencontrer du succès chez les lecteurs du monde entier. Jusqu'aux années 1960, une dizaine d'éditions du roman en langue française sont réalisées en France et dans d'autres pays francophones. De nombreuses traductions en langues étrangères voient également le jour, par exemple en allemand et en anglais (1928), en russe (1936), en japonais (1952), en grec (1953) et en chinois (1981).

2.2 La réception du roman de nos jours

De nos jours, en tant que chef-d'œuvre classique, *Thérèse Desqueyroux* n'est plus au centre des débats intellectuels. De nombreux chercheurs l'ont déjà étudié pleinement. Sur des librairies en ligne, par exemple Amazon, FNAC ou Babelio, la note du roman par

⁴⁰ ANGLARD, Véronique. *Thérèse Desqueyroux*. Paris, PUF, 1992, p. 112

⁴¹ BARRÉ, Jean-Luc, *François Mauriac*. Biographie intime [Version Kindle], Volume I. 1885-1940. Paris, Fayard, 2009, Chapitre VIII, Section III

⁴² *ibid.*

⁴³ ANGLARD, Véronique. *Thérèse Desqueyroux*. Paris, PUF, 1992, p. 112

le public est unanimement élevée.

Cependant, selon des commentaires laissés sur ces sites, la plupart des Français avouent qu'ils connaissent le livre du lycée, à un âge un peu trop jeune pour comprendre la complexité du livre. C'est grâce à la relecture en tant qu'adulte qu'ils peuvent finalement saisir la beauté du livre. Par ailleurs, l'histoire qui est bien cernée dans une région et dans une époque lointaine, rend difficile l'identification aux personnages des jeunes lecteurs d'aujourd'hui. Dans le cadre d'une recherche menée en 2013⁴⁴, douze élèves sont interrogés après avoir lu le roman. Tous ces élèves expriment qu'ils ne l'aiment pas. Ils le trouvent trop lent et trop complexe. Un des élèves, Julien, note qu'il n'a réussi à s'identifier à aucun des personnages, à cause de cela, il n'a pas pu rentrer dans le livre. Ces élèves ont également visionné l'adaptation filmique de Miller. Même si la plupart des élèves pensent que le film est aussi lent et inintéressant que le roman, certains déclarent qu'ils aiment mieux le film et que la version de Miller a changé leur perception du roman.

2.3 Thérèse Desqueyroux en Chine

En Chine, la traduction des œuvres de François Mauriac survient majoritairement après les années 1980, l'époque où le bouleversement de la révolution culturelle prend fin et où le nouveau gouvernement après Mao prend des mesures dans le sens de la réforme à l'intérieur et l'ouverture vers l'extérieur. Avant, l'œuvre de Mauriac, en comportant les thèmes de la religion catholique et de l'idéologie bourgeoise, n'est pas appréciée ni compréhensible, et surtout pas connue par beaucoup de Chinois.

Or, dans un article du *Mensuel Littéraire* en 1936, intitulé « Une tristesse infinie de la littérature française », l'auteur Xu Zhongnian introduit François Mauriac en disant qu'il est un romancier français « de premier rang⁴⁵ » et qu'il est un maître de « l'analyse psychologique⁴⁶ ». Si ce commentaire est bien juste, son autre commentaire sur Thérèse Desqueyroux nous semble biaisé, car il le définit comme un roman sur sa « nécessité du

⁴⁴ Disponible à l'adresse : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00880244/document>

⁴⁵ XU, Jun; SONG, Xuezh. *La traduction et la réception de la littérature française du XXe siècle en Chine*, Hubeijiaoyuchubanshe, 2007, disponible à l'adresse: <https://www.tiaodengyedu.com/html/77/77029/65697005.html>

⁴⁶ *ibid.*

désir sexuel⁴⁷ ». Certes, la vie sexuelle de Thérèse est décevante, cela contribue à sa vie malheureuse en province. Mauriac la définit également comme victime de la « solitude sexuelle⁴⁸ ». Mais par son refus volontaire de la sexualité, Thérèse n'est pas une figure qui cherche avant tout le plaisir charnel et le roman est plutôt sur l'inadaptation de Thérèse vis-à-vis de son milieu bourgeois bordelais, et non pas sur son désir charnel.

En 1980, *Le Nœud de vipères* est publié en chinois. Pour la première fois, les Chinois peuvent lire Mauriac dans leur langue. L'année suivante voit la publication de *Thérèse Desqueyroux* et *La Fin de la nuit* en Chine. *Thérèse Desqueyroux* a connu un certain succès auprès des lecteurs chinois. Ces derniers partagent des avis similaires aux lecteurs français, par exemple, un lecteur avoue que le roman lui rappelle *Madame Bovary*⁴⁹, un autre pense que les suites du roman (les deux nouvelles) sont mauvaises⁵⁰. D'autres avis sont peut-être différents de ceux des Français, par exemple un lecteur fait référence à Thérèse dans *La Fin de la nuit* en disant qu'elle est certainement sauvée par l'amour de Georges⁵¹ ; un autre la critique pour son abandon de la responsabilité de la famille à la faveur d'une poursuite égoïste de la liberté, ou, encore plus sévère : « c'est une femme navrante, car elle ne sait même pas ce qu'elle veut. La cause essentielle, c'est qu'elle est trop éduquée.⁵² » Nous constatons que même aujourd'hui l'aspect religieux est mal saisi chez maints lecteurs chinois et nous connaissons peut-être mieux l'esprit de famille que la liberté individuelle. Par ailleurs, selon le côté pragmatique de certains Chinois, il n'est pas nécessaire et surtout pas utile d'être une intellectuelle comme Thérèse. En s'approchant de plus de connaissances sur le monde occidental que sur le nôtre, on est plus loin du bonheur du réel. Dans ce sens-là, on sait bien que « faute de grives, on mange des merles ».

3. Les films *Thérèse Desqueyroux*

Avant d'entrer dans une analyse détaillée des films, nous nous faisons un devoir de présenter dans cette section, des connaissances sur les réalisateurs, les acteurs ainsi que la

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ Disponible à l'adresse : <https://book.douban.com/subject/24739617/comments/>

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*

réception des deux adaptations filmiques.

3.1 Réalisateur, acteur/actrice et *Thérèse Desqueyroux*

Georges Franju, né en 1912 à Fougères est un auteur classique du cinéma français. Il est connu pour ses films insolites, qui révèlent l'étrangeté de la vie quotidienne. Il s'agit d'images sombres, froides et fantomatiques. On dit que la signature de Franju, c'est un corbeau dans un tableau de Van Gogh. Gabriel Vialle le considère comme un des poètes surréalistes de la caméra⁵³.

Si cela n'explique peut-être pas pourquoi il s'intéresse à Mauriac, nous devons savoir qu'il est aussi fasciné par le mal, la cruauté et le crime. Avant de réaliser son premier long-métrage (à l'âge de 45 ans), il s'est fait connaître par plusieurs courts-métrages documentaires, parmi lesquels nous voyons déjà la critique sociale sévère qui caractérise son cinéma. Par exemple, *Le Sang des bêtes* (1948) montre la violence dans les abattoirs de Paris. *Hôtel des Invalides* (1951) est une protestation contre la guerre.

Thérèse Desqueyroux (1962) est son quatrième long-métrage. Mauriac et son fils Claude participent à l'écriture du scénario du film. La majorité des longs-métrages de Franju sont d'ailleurs, comme *Thérèse Desqueyroux*, adaptés de romans littéraires. Par exemple, son premier long-métrage *La Tête contre les murs* (1959) est adapté du roman d'Hervé Bazin et son film célèbre *Les Yeux sans visage* (1960) est tiré du roman de Jean Redon.

Pour nous, l'adaptation de Franju est marquée par une époque lointaine. Le film en noir et blanc qui est produit quinze ans après la guerre (on imagine un budget modéré), avec l'actrice qui prononce exactement le texte tiré du livre, autrement dit, un film très littéraire, nous semble encore plus lointain que l'œuvre de Mauriac, puisque le cinéma évolue beaucoup plus vite que la littérature, et que même s'il agit d'une adaptation de grande qualité, son influence est actuellement plus faible que l'œuvre de Mauriac.

Nonobstant, si nous replaçons le film dans son époque où le critère de la fidélité au texte est encore au centre de l'adaptation cinématographique, l'originalité de Franju est non négligeable. Son *Thérèse Desqueyroux* est à la fois très fidèle au texte d'origine,

⁵³ VIALLE, Gabriel. *Georges Franju*. Paris, Seghers, 1968, p. 6

mais correspond aussi parfaitement au style du réalisateur. Comme le dit Franju lui-même, son film renvoie à « une apparente fidélité⁵⁴ » au roman de Mauriac, même s'il ne veut pas « être infidèle pour être infidèle⁵⁵ », c'est-à-dire qu'il reprend maintes données du livre exactement sans les modifier. Mauriac lui-même confirme aussi que: « Ce beau film, est l'œuvre d'un autre. C'est parce que Georges Franju a décidé d'être fidèle, de suivre Thérèse pas à pas, de refaire tout le chemin tracé par ma propre souffrance il y a quarante ans que j'ai part à ce film ; mais c'est l'autre qui l'a voulu ; je ne me sens responsable de rien, pas même de cette Thérèse qui est devenue vraie grâce à Emmanuelle Riva.⁵⁶ »

Emmanuelle Riva (Thérèse), qui obtient de nombreux prix filmiques incluant le César de la meilleure actrice pour son interprétation dans *Amour* (2012) et qui s'éteint avec son dernier film *Paris pieds nus* (2017), est une actrice jusqu'au bout. Née en 1927 dans les Vosges, la jeune fille provinciale quitte sa région pour Paris, en 1953. Riva, dans son entretien avec Arnagud Schwartz, parle de sa vie de souffrance en province : « Le fait d'avoir été retenue en province m'avait rendu les nerfs malades. Mon désir était complètement contrarié depuis de longues années. Peut-être que cette souffrance m'a dotée d'une sensibilité particulière⁵⁷ ». Si Riva et Thérèse partagent des sentiments similaires vis à vis de leur région d'origine, à l'inverse de son rôle, Riva a connu un certain succès à Paris. En 1959, elle joue le premier rôle dans son premier long-métrage : *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, adapté du roman de Marguerite Duras. Ce film la fait connaître dans le monde entier et c'est aussi à travers ce film que j'ai connu pour la première fois cette actrice. Dans ce film, elle a impeccablement interprété une femme angoissée, pleine de passion, une femme libre. Ces caractéristiques du personnage dans *Hiroshima mon amour* résonnent chez Thérèse.

Franju choisit ses acteurs selon leur ressemblance aux personnages qu'ils incarnent. Comme le dit Franju: « J'ai fait Thérèse Desqueyroux, parce que je connais cette Riva,

⁵⁴ POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (1/2)*. 1967, 85min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-therese-desqueyroux-12-1ere-diffusion-27051967>

⁵⁵ *ibid.*

⁵⁶ GOESCH, Keith et al., *Cahiers François Mauriac 2*, Paris, Grasset, 1975, p. 148

⁵⁷ SCHWARTZ, Arnaud ; Riva, Emmanuelle. *C'est délit-cieux ! : entrer dans la confidence / Emmanuelle Riva ; entretien avec Arnaud Schwartz*, Montrouge, Bayard, 2014, p. 20

parce que je ne veux personne d'autre que Riva.⁵⁸ » Au début, le producteur lui a proposé d'autres actrices plus célèbres, mais Franju insiste sur Emmanuelle Riva. Il explique bien pourquoi il l'a choisie : « je savais qu'elle était secrète, qu'elle était troublée et par conséquent troublante, et que dans cette mesure elle ressemblait à cette Thérèse de François Mauriac.⁵⁹ » C'est grâce à sa connaissance du caractère des acteurs que Franju a pu imaginer comment adapter ce roman. Il en va de même pour l'insistance du réalisateur sur Philippe Noiret (Bernard), l'acteur connu et prolifique du cinéma et du théâtre. On n'oubliera pas son rôle d'un drôle d'oncle (un travesti) dans *Zazie dans le métro* (1960) — le film qui ouvre la porte du cinéma pour Noiret, et plus tard le gentil senior dans *Cinema Paradiso* (1988). Nous observons que ces rôles sont souvent comiques et Noiret a avoué que Bernard est en fait, son premier rôle désagréable. Mais peut-être que c'est une des raisons pour lesquelles Franju l'a choisi. Franju, en considérant que Bernard, d'après le texte d'origine, serait peut-être ennuyeux à travers des yeux des spectateurs des années 1960, a voulu bousculer ce personnage pour le rendre moins antipathique, afin que le personnage de Thérèse soit plus ambigu et plus intéressant. En effet, le Bernard interprété par Noiret est moins brutal mais plutôt caricatural.

Claude Miller né en 1942 à Paris était l'assistant de François Truffaut dont il est proche par la sensibilité romanesque et une incontestable humanité. Cinéaste de l'intime, Miller s'intéresse toujours à la vie intérieure de ses personnages, leurs passions et leurs secrets. Il n'est donc pas étonnant qu'un roman comme Thérèse Desqueyroux l'ai captivé. Comme Franju, Miller a tourné de nombreux films adaptés d'œuvres littéraires. Par exemple, *L'Accompagnatrice* (1992) est adapté du roman de Nina Berberova. *La Petite Lili* (2003) est tiré de la pièce de Tchekhov, *Un secret* (2007) est basé sur le roman de Philippe Grimbert.

En 1976, Miller tourne son premier film, *La Meilleure façon de marcher*. Un film

⁵⁸ FISCHBACH, Harry; LABARTHE, André, FRANJU, Georges. *Parlons cinéma*. 197-, 39min. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=um48xQxutc4>

⁵⁹ POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (2/2)*. 1967, 99min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-therese-desqueyroux-22-1ere-diffusion-24061967>

qui raconte la vie des hommes en posant la question de virilité. Or, depuis 1983, avec *Mortelle randonnée* dans lequel Isabelle Adjani joue le rôle principal féminin, il y a un changement fondamental chez Miller : il a commencé à se focaliser sur des personnages féminins et ses films sont majoritairement sur des femmes, par exemple *La Petite Voleuse* (1988) en collaboration avec Charlotte Gainsbourg et *Le Sourire* (1994) (son film préféré) avec Emmanuelle Seigner. Miller est séduit par le mystère et l'érotisme des femmes. Comme les héroïnes dans les films de Truffaut, ces femmes sont plus fortes que les personnages masculins et elles ont, comme Thérèse, une volonté d'autonomie, de devenir elles-mêmes. Par une curiosité et une passion pour les femmes, Miller se soucie de leur condition et de leur libération. Comme le montre Sylvie Gendron dans son article « Rencontre avec Claude Miller ou la passion des jeunes filles », Miller a tendance à donner des espoirs à la fin de ses films pour ses personnages féminins, à modifier leur destin vers une fin peu ou prou lumineuse⁶⁰. C'est bien ce qu'il a fait aussi pour Thérèse Desqueyroux.

Dans la version de Miller, Thérèse est jouée par Audrey Tautou, la célèbre actrice connue dans le monde entier pour son rôle dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001). Après cette réussite énorme, même si elle a joué également dans de nombreux films comme *L'auberge espagnole* (2002), *Un long dimanche de fiançailles* (2004) ou *Coco avant Chanel* (2009), aucune de ces œuvres n'a autant d'influence qu'Amélie. On pourrait soutenir que Tautou correspond mieux au rôle de Chanel, mais le succès populaire d'Amélie Poulain est tel qu'il semble difficile pour l'actrice d'effacer l'impact de ce rôle léger et sucré. Il est difficile d'imaginer Tautou incarnant un personnage aussi sournois que Thérèse. Pourtant, même si elle n'est peut-être pas aussi angoissée et troublée que la Thérèse d'Emmanuelle Riva, elle a le côté franc, moqueur et révolté de Thérèse.

Gilles Lellouche (Bernard) commence sa carrière comme réalisateur de courts-métrages en 1995. Il est connu pour sa collaboration avec Guillaume Canet et Jean Dujardin dans plusieurs films. Comme Noiret, il a un physique qui ressemble à l'image de Bernard. Par ailleurs, il joue plutôt des rôles comiques comme, par exemple le macho

⁶⁰ GENDRON, Sylvie. « Rencontre avec Claude Miller ou la passion des jeunes filles ». Séquences, no. 163, 1993, p. 20

dans *On va s'aimer* (2006), mais il interprète aussi des rôles désagréables, comme le maraîcher un peu vulgaire dans *Paris* (2008). Bernard est son premier vrai rôle dramatique au cinéma. Selon Lellouche, Bernard est aussi un rôle complexe, lourd de la convention familiale qui l'empêche de devenir l'homme qu'il aurait pu être. Malgré ce qu'elle a fait, c'est grâce à Thérèse qu'il atteint une certaine liberté. Cette interprétation originale et moderne présente Bernard comme une victime de son milieu. Cela ajoute plus d'ambiguïté dans la relation Thérèse-Bernard. En ce sens, dans son dernier film, Miller retrouve peu ou prou son intérêt pour ses personnages masculins en donnant une focalisation plus équilibrée entre Thérèse et Bernard.

À la différence de Franju, Miller choisit ses acteurs plutôt par le visuel et une intuition : « avant de penser à l'adaptation, il me (Miller) fallait penser à l'actrice. Jacqueline, ma costumière, avait commencé un lutin pour me montrer comment les gens étaient habillés à cette époque et il y avait dans sa documentation ce portrait extraordinaire d'Audrey. C'était exactement l'idée que je me faisais de Thérèse⁶¹ », et pour Lellouche : « Lui et moi, c'est une drôle de rencontre. J'étais membre du jury du festival de Marrakech. Au moment de l'enregistrement, à l'aller, Gilles est devant moi. Je l'observe une bonne demi-heure, le temps qu'on embarque. Et je me retrouve nez à nez avec lui. Instinctivement, je lui ai passé le scénario.⁶² » Cela correspond très bien à la sensibilité de Miller. Pour lui, il s'agit d'être d'abord touché, fasciné au lieu de se plonger dans une réflexion.

Choix des réalisateurs

Au début, le producteur Eugène Lépicier souhaite que Franju fasse une adaptation de *Le Nœud de vipères*, que Franju refuse. Dans le cas de Miller, le producteur Yves Marmion lui propose d'adapter *Le Désert de l'amour*, Miller décline également. Or, les deux réalisateurs sont tous les deux fascinés par *Thérèse Desqueyroux*. C'est de leur propre volonté qu'ils insistent sur le choix de ce roman précis parce qu'il leur convient.

Franju est attiré par la complexité du personnage de Thérèse : « puisque c'est une méditative, qu'elle regrette toujours son adolescence, on peut dire qu'elle pourrait

⁶¹ MILLER, Claude, TAUTOU, Audrey et al, *Dossier de presse – Thérèse Desqueyroux*, 2012, p. 4. Disponible à l'adresse: http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf

⁶² *ibid.*, p. 5

appartenir au nouveau roman, mais dans la mesure où c'est une insurgée, où elle tente d'empoisonner son mari, elle appartient à la littérature classique. C'est en ça que Thérèse m'intéressait.⁶³ » Thérèse est un personnage hybride entre nouvelle époque et ancien régime. La complexité du caractère du personnage réside dans une Thérèse qui retourne toujours à l'origine, à son enfance. Mais il y a aussi l'autre Thérèse adulte landaise, qui est d'un côté une révoltée, et d'un autre, une femme ordinaire, pareille aux autres femmes de la région. Ces différents aspects coexistent et produisent des conflits permanents à l'intérieur et à l'extérieur du personnage de Thérèse. Cela attire Franju à adapter *Thérèse Desqueyroux*.

En outre, Franju, cinéaste de l'insolite, ne s'intéresse guère à la religion catholique, un thème presque impossible à contourner dans la plupart des romans de Mauriac. Franju déclare : « Je crois aux fantômes, et je ne crois pas en Dieu.⁶⁴ » À ce propos, *Thérèse Desqueyroux* est l'œuvre de Mauriac qui comporte le moins de traces édifiantes du catholicisme de l'auteur, comme le juge bien Lacouture : « aucun de ses livres n'est aussi froidement déserté par la foi⁶⁵ ». D'où sa qualité d'œuvre idéale à adapter pour Franju. C'est aussi une des raisons pour lesquelles Franju ne veut jamais adapter les autres œuvres de Mauriac. Il l'exprime clairement : « c'est parmi les romans de François Mauriac, le seul qui me convient.⁶⁶ » Il juge d'ailleurs dans le même interview que *La Fin de la nuit*, dans lequel Mauriac, en tant que chrétien, châtie Thérèse, est un roman très mauvais.

Miller est certainement aussi passionné par l'héroïne ambivalente, mais il ne s'exprime pas aussi franchement que Franju, sur la raison pour laquelle elle lui plaît. Pourtant, dans le livre de Claire Vassé, nous pouvons découvrir quelques pistes. Elle parle ici de ses échanges avec Miller au sujet de l'adaptation de *Thérèse Desqueyroux* :

Un soir que nous regardions des essais d'acteurs, à quelques semaines du tournage, je t'ai redit ce que je pensais depuis le début de ce projet d'adaptation : je trouvais dommage que tu n'aies pas

⁶³ POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (1/2)*. 1967, 85min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-therese-desqueyroux-12-1ere-diffusion-27051967>

⁶⁴ *ibid.*

⁶⁵ LACOUTURE, Jean. *François Mauriac*. Paris, Seuil, 1980, p. 217

⁶⁶ POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (1/2)*. 1967, 85min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-therese-desqueyroux-12-1ere-diffusion-27051967>

choisi d'actualiser l'histoire. La problématique de Thérèse Desqueyroux ne parlait plus à notre génération, ce portrait de femme était désuet, Thérèse aujourd'hui aurait divorcé, elle n'aurait pas eu besoin d'empoisonner son mari. Et je t'ai reposé la même question : « Ce serait qui, Thérèse Desqueyroux aujourd'hui ? » Pour la première fois, tu as amorcé un début de réponse : « Je ne sais pas... ce serait un homme... » Intéressant. Et enfin ce cri du cœur : « Thérèse Desqueyroux, c'est moi ! » Tu venais de prendre conscience de la motivation profonde qui te poussait à faire ce film⁶⁷.

De nos jours, il est vrai que la modernité de Thérèse ne nous semble en rien étonnante. Mais la pression pour les femmes, même si elle s'exprime autrement, existe toujours. La franchise envers soi-même est d'ailleurs difficile de tout temps. L'esprit de Thérèse ne se perd pas. Nous n'avons pas besoin de nous identifier à cette Thérèse du passé, mais nous sommes les témoins d'une femme qui a lutté contre son milieu, contre elle-même, c'est son esprit libre et introspectif que nous devons garder pour toujours. Miller s'identifie, comme Mauriac, à cette héroïne. Néanmoins, la Thérèse de Miller semble plus détachée, plus paisible, plus humaine que celle de Mauriac. Le Bernard de Gilles Lellouche est également plus attachant que celui de Philippe Noiret. Malgré tout, les gens s'aiment dans son film, comme le dit Miller : « je crois qu'il (Bernard) a toujours été amoureux de sa femme. J'aime bien cette fin - une fin vaillante.⁶⁸ » Miller a récréé une Thérèse plus accessible et a adouci le conflit dramatique dans le roman de Mauriac. En libérant Thérèse d'un passé tumultueux, Miller, à la fin de sa vie, ne veut-il pas aussi exprimer sa propre volonté de vivre ailleurs, de se libérer, de se retrouver en paix en rapprochant de la lumière de l'humanité. Ce n'est pas au sens du conflit, de la haine qu'on dit que l'adaptation de Miller est aussi fidèle au texte d'origine, mais c'est l'ambiance poétique de Mauriac, sa sensibilité et l'esprit de la libération, que nous ressentons très fortement à travers le film de Miller.

3.2 La réception du film de George Franju

Cette première adaptation cinématographique sortie le 21 septembre 1962 a connu un très grand succès commercial : un film littéraire qui fait 250 000 entrée à Paris. Il représente la France au festival de Venise et Emmanuelle Riva obtient la Coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine.

⁶⁷ VASSÉ, Claire. *De là où tu es* [Version Kindle]. Paris, Stock, 2012, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>

⁶⁸ MILLER, Claude, TAUTOU, Audrey et al, *Dossier de presse – Thérèse Desqueyroux*, 2012, p. 5. Disponible à l'adresse: http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf

Les commentaires de la presse sont presque tous positifs. Dans un article, Geneviève Sellier, historienne du cinéma français, rappelle que « la plupart des critiques de 1962 soulignent la véritable fusion qui s'opère entre l'actrice et son personnage⁶⁹ ». Pourtant, elle note que :

Si le film recueille un succès honorable, il ne fera pas école : la critique préférera des films formellement plus audacieux, et le public des histoires plus consensuelles ou plus excitantes. Et la carrière de l'actrice subira la même désaffection que le personnage de femme moderne qu'elle incarne, qui associe émancipation intellectuelle, sociale, conjugale et sexuelle. La société française du début des années 1960 n'est pas prête à entendre un tel discours⁷⁰.

Ainsi, malgré le début brillant avec Alain Resnais, à la suite de *Thérèse Desqueyroux*, Emmanuelle Riva semble tomber dans l'oubli pendant une longue période jusqu'aux années 1990, où elle retient l'attention avec des rôles mineurs comme dans *Vénus beauté* (1999), un film dans lequel Audrey Tautou joue un rôle principal. C'est finalement le film *Amour* (2012), qui lui donne un rôle important et lui apporte le prix qu'elle mérite.

De nos jours, l'impact de Franju reste limité. Un spectateur commente: « La voix off est très démodée, le jeu d'E. Riva aussi, le procédé retour en arrière ringard, et la réalisation plate au possible. Seul Noiret tient le coup. Sinon, pour tout le reste, le dernier film de Cl Miller est bien supérieur ! Le Franju fait incroyablement vieillot.⁷¹ » Or, beaucoup d'autres donnent plus de crédit à cette version ancienne qu'à la version de Miller : « Si on n'a pas vu la version de 1962, de Georges Franju, la réadaptation de Claude Miller passe mieux, mais si on l'a vu, alors, la différence est immense.⁷² »

Marie-Hélène Puiffe, une spécialiste de Franju, à la sortie du film de Franju, propose un questionnaire dans un ciné-club à de jeunes ouvriers spécialisés, afin de connaître l'avis du public sur *Thérèse Desqueyroux*⁷³. Les questions posées concernent les sons, les lumières, le temps et les relations entre les personnages et les objets. La chercheuse montre que, quel que soit le milieu culturel des personnes, le film a bien traduit l'angoisse de Thérèse et qu'il n'est pas nécessaire de connaître le roman pour comprendre le film. Pourtant, l'utilisation de retours en arrière empêche les spectateurs de comprendre le

⁶⁹ Disponible à l'adresse : <https://www.genre-ecran.net/IMG/pdf/therese.pdf>,

⁷⁰ *ibid.*

⁷¹ Disponible à l'adresse : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-4298/critiques/spectateurs/recentes/>

⁷² Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/cinema/therese-desqueyroux_1185098.html

⁷³ Voir L'annexe.

contenu du film. La voix off est également perçue comme désagréable.

J'ai moi-même rempli ce questionnaire. Connaissant déjà le livre, le retour en arrière ne m'étonne pas. Mais si je n'avais pas lu le roman, les scènes auraient pu me sembler fragmentaires et il aurait été difficile de situer les événements dans l'ordre chronologique. J'ai eu plus de difficultés à répondre aux questions sur les techniques du cinéma, par exemple comment est l'éclairage ou comment vous ont paru les bruits, car je me suis surtout concentrée sur l'histoire et les personnages.

3.3 La réception du film de Claude Miller

Cette deuxième adaptation cinématographique est sortie le 21 novembre 2012. Le film clôtura la 65^e édition de Cannes pour rendre hommage au cinéma de Claude Miller. Avec une production moyenne de nos jours (11 470,000 d'Euros), cette deuxième adaptation en couleur connaît un succès commercial surtout à l'étranger, grâce notamment à la présence d'Audrey Tautou en tête d'affiche. *Le Monde* écrit : « maîtrisée de bout en bout, cette Thérèse existe en propre⁷⁴ ». *Le Parisien* lui attribue le même applaudissement : « Claude Miller filme de façon certes académique cette adaptation de Mauriac. Mais le réalisateur sait en tirer toute la force de la dramaturgie et l'émotion nécessaire.⁷⁵ »

Néanmoins, l'avis sur ce film n'est pas unanime. Des critiques portent sur le jeu de Tautou. Par exemple, un spectateur commente : « Trop mignonne, coquine et malicieuse dans son regard et son sourire, j'avais du mal à effacer de mon esprit l'image d'une éternelle Amélie Poulain déguisée avec un chapeau cloche. De plus, la façon de parler de Tautou, avec sa diction moderne, son accent parisien rapide et mal articulé est beaucoup trop contemporain pour 1928 et ne reflète absolument pas du tout l'accent d'une femme issue de la bourgeoisie de province et particulièrement des Landes Girondaises dont je suis originaire.⁷⁶ » Il est juste de dire qu'avec parfois des « euh » à la fin d'une phrase, Tautou ne ressemble pas à une femme de province de l'époque, du sud-ouest surtout, où

⁷⁴ Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/20/therese-desqueyroux-mauriac-mais-dans-le-bon-ordre_1793251_3246.html

⁷⁵ Disponible à l'adresse : <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/therese-desqueyroux-attachant-21-11-2012-2341403.php>

⁷⁶ Disponible à l'adresse : <https://www.amazon.fr/Th%C3%A9r%C3%A8se-Desqueyroux-Audrey-Tautou/product-reviews/B00AHZ2OHK>

les gens articulent bien chaque mot et s'expriment plus lentement.

Miller a décidé de rompre la structure de Mauriac en racontant l'histoire dans l'ordre chronologique. Il explique que : « Aujourd'hui, la structure en flashback, c'est vraiment devenu la structure du téléfilm du samedi soir et cette histoire était parfaitement racontable linéairement. Elle en prenait d'autant plus de force. Elle permettait qu'on se sente plus proche de Thérèse⁷⁷ ». Or, des journalistes trouvent que le film renvoie justement à un téléfilm et serait fade dans les yeux de spectateurs d'aujourd'hui. *Thérèse Desqueyroux* de Claude Miller est un film académique, qui plaira à ceux qui aiment Mauriac et son esthétique poétique. Mais comme nous avons montré dans la recherche précédente, il peut se révéler ennuyeux et lent pour les jeunes. Malgré tout, Miller a eu l'occasion de voir le film accompli juste avant sa mort et il en était content.

Comme nous avons montré dans ce chapitre, l'écrivain et les deux réalisateurs sont tous fascinés par le personnage de Thérèse Desqueyroux. Pourtant, l'ambiguïté qui marque le caractère du personnage se présente diversement dans leurs œuvres respectives et nous allons analyser plus précisément cette question d'ambiguïté dans le chapitre suivant.

Deuxième Partie : L'ambiguïté sociale et symbolique

Cette partie vise à présenter une analyse comparatiste au thème social et symbolique dans les *Thérèse Desqueyroux*. Tout d'abord, on se consacre à une étude sur les femmes dans nos sociétés différentes en donnant notre propre vision au sujet de Thérèse. En nous appuyant sur certaines scènes au thème social dans le roman ainsi que dans les films, on introduit une étude précise sur l'ambiguïté sociale. Ultérieurement, on travaille sur l'ambiguïté des lieux, du temps et des éléments. Parallèlement, sous chaque section, on fournit une analyse textuelle et filmique.

1. Espace social

Dans ce chapitre, on s'intéresse à cerner le personnage de Thérèse dans un groupe

⁷⁷ MILLER, Claude, TAUTOU, Audrey et al, *Dossier de presse – Thérèse Desqueyroux*, 2012, p. 5. Disponible à l'adresse: http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf

social et la regarde sous un point de vue historique et culturel. Notre considération demeure principalement sur le statut des femmes au début du XX^e siècle.

1.1 Les femmes dans la famille bourgeoise et l'éducation des femmes

Pour mieux comprendre l'inadaptation de Thérèse face à son milieu, il nous semble pertinent d'étudier, du point de vue social et historique, le statut des femmes françaises, notamment des femmes bourgeoises à l'époque de François Mauriac. À l'époque de la rédaction du livre, les femmes françaises n'ont guère de place dans la grande Histoire. Les femmes n'ont pas le droit de vote et leur rôle prédominant est familial et maternel. On dit qu'une femme suit la loi « naturelle » qui l'oriente vers la maternité. Mais, comme le dit Simone de Beauvoir : « on ne naît pas femme, on le devient ». La loi naturelle est une conception historiquement construite, une construction sociale.

Une question essentielle qui empêche les femmes de jouir de leur autonomie, réside dans le fait qu'elles ne parviennent pas à être économiquement indépendantes. Le travail des femmes reste limité à certains domaines qui correspondent à leur « nature »: elles peuvent être enseignantes ou assistantes sociales, par exemple. La loi de 1907 légitimise la libre disposition de son salaire par une femme mariée, mais le mari peut s'opposer au travail de sa femme. Autrement dit, même si une femme travaille, son activité est considérée comme insignifiante ou complémentaire. Dans le cas de Thérèse, la femme bourgeoise ne travaille pas, comme l'indique le journaliste Octave Uzanne dans la définition qu'il en donne: « toute femme de grande, moyenne ou petite aisance dont la vie n'est astreinte ni à une profession régulière ni à aucun travail à domicile.⁷⁸ »

L'homme est le chef de famille. Traditionnellement, c'est lui qui gère l'économie du foyer en donnant également une somme à sa femme pour qu'elle organise les affaires domestiques. Henri Baudrillart (1883) mentionne qu'il s'agit d'« une division sexuelle des tâches au sein de la famille : l'homme porte son activité sur le marché ou dans l'entreprise, tandis que la femme gère les gains dans la famille selon les besoins des membres du foyer⁷⁹ ». Dans la famille Desqueyroux, c'est sans doute Bernard qui gère

⁷⁸ MARTIN-FUGIER, Anne. *La bourgeoise*. [Version Kindle] Paris, Grasset, 2014, Introduction, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>

⁷⁹ STEINER, Philippe. « L'HÉRITAGE AU XIXE SIÈCLE EN France – Loi, intérêt de sentiment et intérêts économiques », *Revue économique*, v.59, 2018, p. 90

l'économie, car Thérèse « n'a pas d'argent ; des milliers de pins lui appartiennent en vain : sans l'entremise de Bernard, elle ne peut toucher un sou⁸⁰ ». Il lui faut attendre que Bernard lui distribue son propre argent.

À cause de ce statut dépendant des femmes bourgeoises au début du XX^e siècle, nous ne parlons d'elles que dans le cadre de la famille : l'épouse, la mère, la maîtresse de maison et l'éducatrice. Mais il leur faut d'abord trouver un homme. Les fiançailles de Thérèse et Bernard se sont faites très « naturellement », comme beaucoup d'autres bourgeoises à cette époque, le plus simple même, c'est-à-dire de choisir parmi les gens que nous connaissons depuis toujours et qui ont un intérêt commun par rapport à la propriété. En outre, pour la femme bourgeoise, le jour de son mariage serait le jour décisif de sa vie. Comme le montre Martin-Fugier, « elles acquièrent alors une identité, trouvent une mission à accomplir, deviennent 'quelqu'un'⁸¹ ». A propos de notre héroïne, son père le dit bien : « elle ne s'appelle plus Larroque ; c'est une Desqueyroux.⁸² »

Les femmes bourgeoises mènent une vie de loisir. C'est leur privilège de montrer qu'elles peuvent rester oisives. Thérèse, fille unique, est la seule héritière des propriétés familiales. Bernard, comme Thérèse, peut aussi gaspiller son temps. Tandis que Bernard se contente de la vie de chasse, Thérèse est plus angoissée dans le désœuvrement, mais cela ne l'amène pas pour autant à se charger des tâches domestiques. Rappelons ce que dit Mme de la Trave quand Thérèse ne prépare pas de vêtements pour le nouveau-né : « Ce n'était pas sa partie.⁸³ » Thérèse, la plupart du temps, ne s'occupe ni des tâches domestiques — puisqu'il y a des domestiques et Tante Clara ; ni beaucoup de sa fille — Anne, la mère-modèle prend ici la place de Thérèse. Or, elle s'occupe de Bernard quand il est malade. Ensuite, quand Tante Clara est malade à son tour, Thérèse prend en charge les pauvres d'Argelouse à sa place. Mais il semble que Thérèse ne se contente pas de rendre service à autrui, car après cette période chargée, les sentiments qu'elle éprouve sont les plus sinistres et sa volonté de se libérer de la famille est encore plus pressante : « Elle traversait, seule, un tunnel, vertigineusement ; elle en était au plus obscur ; il fallait,

⁸⁰ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 83

⁸¹ MARTIN-FUGIER, Anne. *La bourgeoise*. [Version Kindle] Paris, Grasset, 2014, Introduction, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>

⁸² MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 22

⁸³ *ibid.*, p. 66

sans réfléchir, comme une brute, sortir de ces ténèbres, de cette fumée, atteindre l'air libre, vite ! vite !⁸⁴ »

Ce qui intéresse Thérèse, c'est la lecture. Elle est caractérisée par son intelligence. L'éducation pour Thérèse, c'est surtout de développer son intelligence et non pas sa vertu religieuse. Rappelons l'appel de Jules Ferry (1870) : « Il faut choisir, citoyens ; il faut que la femme appartienne à la science ou qu'elle appartienne à l'Église. » Depuis 1880, le système public d'établissements d'enseignement secondaire pour les filles est établi en France. Thérèse, à l'inverse d'Anne — qui est envoyée dans un couvent comme il est fait traditionnellement pour les filles de familles bourgeoises — est allée au lycée. Déjà, le contraste entre Thérèse et Anne, représentant l'opposition entre la science et la religion, entre la modernité et la tradition, est enraciné dans leur éducation différente.

En 1933, Mauriac a écrit un article intitulé « Éducation des filles » pour révéler la situation des femmes à son époque. Il constate que chez les paysans la mission d'une fille est d'« amener un ouvrier adulte dans la maison⁸⁵ ». Après le mariage, ces femmes sont chargées des travaux dans le champ ainsi que dans la maison. La lourdeur des tâches accélère leur vieillissement. Dans la bourgeoisie, le domaine des filles reste la maison : « sans doute, la bourgeoise échappait-elle à l'obligation du travail ; elle n'en demeurait pas moins sujette, étroitement confinée dans son intérieur. Les servantes et les enfants formaient tout son univers.⁸⁶ » Une femme comme Thérèse qui aime la lecture est considérée comme inquiétante et scandaleuse, d'autant plus qu'elle ne cherche jamais à plaire à son mari.

Si Mauriac a bien montré sa compassion envers les femmes par le passé, il a aussi son côté conservateur vis-à-vis de l'évolution des femmes dans le monde contemporain :

La femme d'aujourd'hui, la femme affairée, et qui jette des bouts de cigarettes souillés de rouge, qui plaide, court les bureaux de rédaction, dissèque des cadavres, je nie que ce soit une conquérante. Autant qu'elle réussisse dans ces professions, elle n'y fait rien que faute de mieux, que faute de l'unique nécessaire dont elle est sevrée par une époque atroce⁸⁷.

Nous comprendrons peut-être mieux pourquoi Thérèse n'est pas une figure totalement libre, car son créateur n'envisage pas qu'elle supporte un déclassement,

⁸⁴ *ibid.*, p. 73

⁸⁵ MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris, Bouchet-Chastel, 1933, p. 166

⁸⁶ *ibid.*, p. 168

⁸⁷ *ibid.*, p. 191-192

qu'elle cherche une réussite professionnelle, il croit en l'idée que la raison des femmes d'être au monde est bien « la maternité ». Ensuite, l'écrivain continue à montrer sa vision négative de l'intellect des femmes en soulignant leur rôle capital — épouse et mère : « Il y a quelque chose d'infiniment plus beau que de dépasser les hommes dans tous les domaines : c'est de créer des hommes, de les porter, de les nourrir, de les élever au sens profond du mot, et, après les avoir enfantés à la vie de la chair, de les enfanter à la vie de l'esprit. » En dépit de la question de la maternité, nous devons reconnaître qu'une éducation trop ambitieuse rend les femmes de l'époque difficiles à marier et ainsi plus susceptibles d'être malheureuses. C'est aussi par souci des destins nébuleux des femmes cultivées que Mauriac « méprise » l'intelligence des femmes en les appelant à revenir dans la famille, puisque la société à cette époque ne prépare pas un chemin lumineux pour elles. Peut-être que Mauriac ne veut pas que Thérèse soit comme Madame Bovary, finissant par se suicider. Ainsi, l'écrivain donne une fin plutôt indécise pour Thérèse. Nous voulons pourtant rappeler la propre volonté des femmes : même à l'époque, il existe celles qui veulent sincèrement devenir une épouse et une mère (comme le souhaite Mauriac), et d'autres qui veulent le contraire malgré tous les risques (comme Thérèse, partiellement). Il nous paraît injuste de les juger, mais c'est grâce à ces dernières désobéissantes que le statut des femmes a progressé plus vite jusqu'à aujourd'hui.

1.2 Le regard chinois

Avant de formuler quelques réflexions sur Thérèse, il nous semble nécessaire de fournir quelques connaissances basiques sur la situation des femmes chinoises afin de favoriser la compréhension de la mentalité chinoise.

Dans la Chine ancienne, la structure traditionnelle de la famille a été longtemps patriarcale. Elle est caractérisée par l'autorité paternelle à laquelle les femmes, comme les femmes françaises, sont subordonnées. Nous éduquons les femmes selon les principes confucéens : *Les trois dépendances* et *les quatre vertus*⁸⁸. Ces principes renforcent le pouvoir des hommes dans la société et contraignent les femmes à rester dans le milieu

⁸⁸ Les trois dépendance : « la triple soumission au père quand la fille est encore chez ses parents, au mari une fois mariée et au fils aîné après le décès du mari. » Les quatre vertus : « l'habileté au travail ménager, le sérieux du visage, la politesse et la soumission exprimées dans la parole et la vertu féminine par excellence, la chasteté. » Disponible à l'adresse : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.bui_tp&part=139896

familial.

Dans la mentalité traditionnelle chinoise, le pouvoir de féminité s'appuie sur l'aspect tendre, souple, voire faible des femmes. Et comme le dit bien le *Tao Tö King* :

Parmi toutes les choses du monde, il n'en est point de plus molle et de plus faible que l'eau, et cependant, pour briser ce qui est dur et fort, rien ne peut l'emporter sur elle. Pour cela rien ne peut remplacer l'eau. Ce qui est faible triomphe de ce qui est fort ; ce qui est mou triomphe de ce qui est dur⁸⁹.

Cette mentalité enracinée dans la culture chinoise rend difficile pour cette société de suivre les pas des féministes occidentaux. On reconnaît généralement que les femmes sont physiquement moins fortes que les hommes. C'est à travers la souplesse, la tendresse, la tolérance et tous les autres caractères jugés féminins que les femmes se trouvent plus puissantes que les hommes.

Quand les femmes occidentales utilisent les corsets, les femmes chinoises bandent leurs pieds. La fin du XIXe siècle voit, en Chine comme en France, la libération du corps des femmes. Quand les femmes bourgeoises françaises commencent à couper leurs cheveux, les femmes bourgeoises chinoises des années 1920 commencent à mener un mode de vie occidental. À Shanghai, la ville la plus moderne de Chine, ces femmes appliquent du rouge à lèvres et fréquentent des bals, elles jouent du piano et au golf. Ces femmes, sans recevoir de leçons religieuses, peuvent suivre des études dans les établissements d'enseignement supérieur et elles sont fières d'être des femmes intelligentes.

Or, pour beaucoup d'autres femmes chinoises à l'époque, la vie n'était pas aussi belle. La plupart d'entre elles restent des femmes au foyer, subissent des épreuves sévères de la vie. Selon une enquête de Huang Jiangjun, sur douze femmes chinoises des années 1930, trois femmes ont leur propre travail (deux enseignantes et une ouvrière). Même si elles vivent dans la misère, seulement une femme parmi elles s'est rendu compte de la différence des sexes en exprimant son souhait de « vivre bravement comme les hommes.⁹⁰ »

Une vraie progression commence quand Mao initie l'abandon du modèle patriarcal

⁸⁹ « Tao Tö King », traduit par Stanislas Julien, 1842 Disponible à l'adresse : <http://taoteking.free.fr/interieur.php3?chapitre=78>

⁹⁰ HUANG, Jiangjun. « Conscience de soi des femme – au tour de “ la revue mensuelle des femmes ” des années 1930 » Vingt-et-unième siècle, no. 159, févr. 2017, p. 46

et l'égalité entre l'homme et la femme. Selon la recherche de Shuaijun Mallet-Jiang,

En 1931, le gouvernement de la République Soviétique chinoise publie la Réglementation sur le Mariage qui garantit à la population la liberté d'aimer, et surtout de ne pas aimer. En raison des souffrances des femmes causées par la domination féodale et le manque d'indépendance financière et physique (dont les pieds bandés), la protection des intérêts des femmes est mise en avant en cas de divorce⁹¹.

Depuis, l'épanouissement des femmes s'accélère de plus en plus, même si de nos jours, en Chine comme en France, l'égalité des sexes n'est pas encore entièrement réalisée.

Il est à noter que quel que soit le statut social, auparavant, on se marie aussi dans son milieu. Une différence majeure vis-à-vis de l'Occident, c'est que l'autorisation des parents a un poids considérable dans la société chinoise. Même aujourd'hui, on a tendance à prendre en considération les opinions des parents avant le mariage, puisque l'harmonie familiale (dans laquelle la participation des parents joue un rôle important) est depuis toujours essentielle pour parvenir à une stabilité conjugale. C'est par là que l'on peut imaginer qu'il y aurait des Chinois reprenant la parole de Bernard pour résumer Thérèse : « On n'est jamais malheureux que par sa faute.⁹² » Car ce n'est pas complètement par la force des parents qu'ils se marient, mais Thérèse a, de sa propre volonté aussi hâte de l'épouser.

Wu Zhihong dans son livre *Les sentiments et l'amour des Chinois*⁹³ montre que la majorité des Chinois, quant au mariage, ne pense pas prioritairement à la passion, car l'amour passionnel est par définition fragile. Dans les légendes chinoises, la fin des amoureux ardents est souvent tragique et misérable. Dans la culture chinoise, les individus ne cherchent pas uniquement la passion pour se marier. Dans un premier temps, personne ne peut vivre d'amour et d'eau fraîche. Dans un deuxième temps, la solidarité familiale nous empêche peu ou prou de poursuivre pleinement l'amour individuel. Enfin, dans notre conception traditionnelle de l'amour, il est sage de garder une attitude discrète et pudique envers celui-ci. La vie conjugale est considérée comme un processus

⁹¹ Disponible à l'adresse :

https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/shuaijun-mallet-jiang_1531470736688-pdf?ID_FICHE=1119740&INLINE=FALSE

⁹² MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 31

⁹³ WU Zhihong; Qing yin. *Les sentiments et l'amour des Chinois*. Beijing Lianhechubangongsi, 2017, p.11. Disponible à l'adresse : <https://u9143405.pipipan.com/fs/9143405-344278794>

inéluçtable des concessions entre l'homme et la femme, où l'exemple de Bernard-Thérèse n'est pas particulièrement pénible. Personnellement, je pense que pour de nombreuses femmes chinoises, Thérèse n'est peut-être pas un personnage avec lequel il est facile de s'identifier, étant donné que la culture chinoise se fonde sur le collectif au lieu de l'individuel, et que la recherche de l'harmonie a une valeur permanente. On dit qu'elle empoisonne son mari parce qu'elle n'a rien d'autre à faire dans la vie ou on la juge comme une égocentrique comme son mari.

En Chine, la gestion de l'économie domestique varie d'une famille à l'autre. Mais même dans les familles où les femmes gèrent l'économie et où les hommes confient leurs salaires aux femmes, elles ne peuvent pas dépenser arbitrairement de l'argent. L'épargne est une vertu, car le développement de l'esprit est sous condition de l'obtention d'une certaine sécurité matérielle. Comme le dit bien le proverbe : « On est poli et courtois quand le grenier est plein ; on distingue consciencieusement l'honneur du déshonneur quand on est bien vêtu et nourri. » Comme en France, les femmes doivent savoir réaliser des économies et manifester leurs talents d'organisatrices. En outre, elles doivent être complètement fidèles à leur mari. Depuis toujours, une femme qui trompe son mari est très mal vue en Chine, alors qu'un homme prenant une maîtresse subit moins de critiques publiques. Le contrôle de l'économie domestique aux mains des femmes est d'ailleurs une stratégie visant à empêcher les maris d'entretenir une maîtresse. De nos jours, la jeune génération ne suit plus nécessairement le mode de vie de ses parents, mais le pragmatisme ne perd pas sa valeur pour autant. En ce sens, Bernard, en tant que mari fidèle en fournissant tous les biens matériels dont la famille a besoin (et qui ne dépense d'ailleurs pas autant que son beau-père), a l'air moins coupable vis-à-vis de sa femme. Le motif de l'empoisonnement nous paraît insuffisant et l'empoisonnement d'ailleurs, est un crime féminin et de lâcheté puisque l'on ne peut empoisonner que ceux avec qui on est familier⁹⁴.

⁹⁴ Voir l'analyse de l'historienne Anne-Emmanuelle Demartini dans son livre *Violette Nozière, la fleur du mal : une histoire des années trente*. [Version Kindle] Champ Vallon, Ceyzérieu, 2017, Chapitre III « L'éternelle histoire des empoisonneuses »

1.3 Analyse des séquences

Dans le chapitre suivant, nous allons montrer la façon dont les réalisateurs ont traité l'ambiguïté sociale dans *Thérèse Desqueyroux* en nous appuyant principalement sur l'analyse de la séquence du mariage, de la nuit de noces ainsi que de la séquestration de Thérèse. Nous commencerons toujours par une étude des passages du roman de Mauriac, mais notre rapport ne vise pas à traiter de la question de la fidélité des réalisateurs à l'œuvre originale. Nous voulons explorer les choix des réalisateurs à partir des données textuelles pour observer éventuellement la particularité de chaque film quant au sujet traité.

Le mariage

Le roman consacre deux paragraphes (le début du chapitre quatre) au mariage de Thérèse et Bernard. C'est un jour étouffant, non seulement à cause de la chaleur, mais aussi à l'image de l'humeur de Thérèse. Le texte révèle son angoisse comme si elle s'était déjà rendu compte que le mariage était une erreur : « Elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait.⁹⁵ » Le mot « cage » prédit son enfermement et son état de prisonnière. Dans la foule, Thérèse cherche seulement le regard d'Anne comme un secours, mais cette dernière n'a pas saisi le sentiment de Thérèse. Ensuite, le narrateur omniscient relate les souvenirs des témoins du mariage, selon lesquels Thérèse a l'air très laide ce jour-là. À travers ces descriptions, nous constatons déjà l'isolement et l'inadaptation du personnage à son environnement et un signe de clausturation.

Dans le film de Franju, la scène commence par la sonnerie de la cloche de l'église de Saint-Clair. Il est à noter que la cloche de l'église apparaît plusieurs fois dans le film. Une autre fois (avec les mêmes dispositifs), c'est pour annoncer l'incendie de Mano. Elle réapparaît dans un cadre un peu différent à la fin de l'enterrement de Tante Clara. L'image du clocher comporte ainsi un sens ambivalent, qui sert à la fois de symbole de fête et d'alarme.

Avec un panoramique vertical de haut en bas, nous voyons le cortège du mariage

⁹⁵ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 37

avec la voix hors-champ de Thérèse qui articule son monde intérieur : « Le jour étouffant des noces, ce fut ce matin-là que je me sentis perdue. » Cette Thérèse en tant que narratrice omnisciente coexiste avec celle de la narratrice interne. Franju, dans son film, garde cette ambiguïté de narratrice et mélange les deux dans le monologue de Thérèse.

Ensuite, on n'entend plus de parole et c'est la *Marche Nuptiale* qui couvre l'ensemble du mariage. Le volume de la musique de mariage est fort, voire aigre ; ce qui renforce la discordance de l'ambiance et provoque une gêne chez les spectateurs. Par ailleurs, il ne nous laisse aucun signe de joie : les invités ont tous un visage sérieux, avec Thérèse encore dans un état somnambulique, les yeux grands ouverts, un regard fixe, de sorte que son père doit lui presser sur l'épaule pour qu'elle s'asseye. Lorsque la porte se referme en claquant, Thérèse a l'air d'une biche effrayée, comme si elle faisait enfin face au réel, s'étant rendu compte à quelle horrible affaire elle s'était mêlée, mais trop tard.

Dans le passage suivant, le mariage se termine et les jeunes acclament les mariés. La joie des gens met en évidence une disproportion avec l'indifférence de Thérèse dans la voiture. Ce contraste est accentué par l'espace ouvert, éclairé par des phares à l'extérieur de la voiture et l'espace à l'intérieur fermé, dans la pénombre. D'ailleurs, pendant tout le trajet de retour de Thérèse à Argelouse après le procès, il nous semble que c'est toujours la même voiture, la même route, avec Thérèse toujours nerveuse, immobile, à gauche dans cet espace clos.

Chez Miller, les dispositifs de la scène de mariage sont plus traditionnels en révélant plus de détails d'époque. Avec le mouvement de caméra de gauche à droite, la scène commence à l'intérieur de l'église où les invités sont déjà assis, groupés séparément : hommes à droite, femmes à gauche, comme c'était l'usage. On ne voit que l'entrée de Thérèse — la mariée au bras droit de son père incarné par Francis Perrin, acteur connu pour ses rôles presque toujours comiques au cinéma. Cette ouverture du mariage est caractérisée par une ambiance lumineuse — la porte toujours ouverte permet aux lumières de l'extérieur de pénétrer à l'intérieur de l'église et tout le monde est éclairé par les rayons solaires. La solennité est exprimée par le silence dans l'église où on entend seulement quelques bruits la foule qui se lève ou la marche de Thérèse et son père.

Une des invitées chuchote à l'oreille de son amie : « Tu m'avais dit qu'elle était jolie ? » Ici se produit une ambiguïté, car malgré la laideur de Thérèse suggérée dans le

roman, Tautou, portant le voile en soie décoré de fleurs fraîches d'acacia, avec un visage souriant vers Anne, ne nous paraît pas aussi horrible. Certes, elle se trouve un peu mal à l'aise mais rien d'anormal. Le sourire réciproque d'Anne et ensuite un gros plan sur le visage souriant des enfants d'honneurs confirme l'ambiance sympathique du mariage. La cérémonie se termine par l'échange des alliances des mariés qui se sourient. Rien ne laisse deviner leur vie conjugale tragique.

Comme un prolongement du mariage, l'invention de la séquence de bal en pleine nature ensoleillée prolonge l'ambiance détendue. La musique légère est en harmonie avec la situation conviviale. Des figures de paysans se mélangent avec celles des bourgeois, ce qui constitue bien l'image mi-paysanne, mi-bourgeoise du mariage décrit dans le livre.

Ensuite, le réalisateur attire notre attention sur le triangle Thérèse/Bernard/Anne en dévoilant leur personnalité avec subtilité. Bernard, à table, a l'air de s'ennuyer et d'avoir hâte de rejoindre sa femme. Hors de la vue de Bernard, Thérèse est un peu fatiguée après la danse avec une jeune fille. À travers un contre-champ, on suit le regard de Thérèse, fixé encore une fois sur Anne. Anne, ignorante de ce regard, est en train de rire avec les autres filles à table. La séquence est finie par Thérèse ayant noté que Bernard l'a cherchée, l'appelant avec un grand sourire.

Nous constatons que Bernard n'est pas un personnage aussi simple que dans le roman : il s'ennuie, isolé des autres personnes à table, et montre un vrai enthousiasme pour sa femme. Le statut de Thérèse est encore plus mystérieux : tandis que Anne, la fille innocente, n'éprouve rien qu'une joie de la fête, le regard de Thérèse caché dans l'ombre, un regard sérieux, provoque une disharmonie avec l'ambiance radieuse comme si elle se démasquait un instant afin de nous révéler un secret dont on ne devine pas la nature. Très vite, Thérèse reprend un visage souriant, mais on ne sait pas si c'est parce que l'image caricaturale de Bernard l'amuse ou parce qu'elle est contente de voir qu'il la cherche.

La nuit de nocces

Dans le texte de Mauriac, le mariage est suivi par une courte description de la nuit de nocces. La lune de miel tombe dans l'ellipse narrative qui ne nous paraît pas mériter de très longs commentaires.

Le cauchemar de Thérèse après le mariage commence formellement quand Bernard

laisse échapper sa bestialité : « il était enfermé dans son plaisir comme ces jeunes porcs charmants qu'il est drôle de regarder à travers la grille, lorsqu'ils reniflent de bonheur dans une auge (« c'était moi, l'auge », songe Thérèse).⁹⁶ » L'image de Bernard est brutale et égoïste. Il ne se soucie guère de la jouissance de sa partenaire tout en négligeant sa souffrance. Cette description donne aussi un portrait comique et caricatural de Bernard qui garde toujours sa raideur même au lit.

De l'autre côté, Thérèse n'expérimente aucun plaisir sinon purement imaginaire : « Comme devant un paysage enseveli sous la pluie, nous nous représentons ce qu'il eût été dans le soleil, ainsi Thérèse découvrait la volupté.⁹⁷ » La souffrance de Thérèse se voit non seulement dans sa passivité mais encore plus dans ce mimétisme du plaisir qui lui paraît nécessaire. Or, c'est aussi dans cette souffrance que l'on observe le caractère ambivalent de Thérèse dans la mesure où elle est capable d'y trouver également un amusement, qu'elle choisit, malgré tout, de jouer le rôle d'une autre, de se cacher et de vivre dans les mensonges conjugaux.

La séquence d'amour dans le film de Franju ne dure que quelques secondes. Nous commençons par le retour de Thérèse portant sa main à ses lèvres en se disant : « la nuit de noces, ce fut horrible » suivi par un sourire ambigu : « mais non, pas si horrible. » On se demande par cette attitude paradoxale, quel est le vrai sentiment vécu par les personnage.

Puis, l'image du lit matrimonial est rapidement introduite par un fondu enchaîné. Bernard, le dos tourné, pèse sur le corps de Thérèse. Il n'est pas très clair s'il est déjà endormi et la lumière est entièrement sur le visage de Thérèse. Avec un zoom avant, on se rapproche d'elle, la mine renfrognée, en entendant sa parole : « et je faisais la morte ».

La séquence se finit par un fondu au noir. Dans ce film, le fondu au noir est d'ailleurs utilisé fréquemment en lien avec l'état souffrant de Thérèse. Un autre exemple : pendant la séquestration de Thérèse, Franju utilise seulement le fondu au noir pour ses transitions. Ainsi, le réalisateur présente la nuit de noces comme une séquence de crime. Thérèse, la victime, subit solitairement dans le silence. Si on compare le sourire de Thérèse et son jugement « pas si horrible » avec cet état purement souffrant, la

⁹⁶ *ibid.*, p. 38

⁹⁷ *ibid.*, p. 38

psychologie de Thérèse demeure floue.

Dans l'adaptation de Miller, la séquence d'amour ne correspond pas à la nuit de noces puisqu'elle se passe lors d'une journée pluvieuse de la période de la lune de miel. Suite de la séquence précédente ensoleillée (le bal de mariage), le début de cette séquence introduit clairement un changement de ton avec le bruit de la pluie et le brouillard gris couvrant l'extérieur de l'hôtel de luxe (décor inventé).

Ensuite, le plan en plongée nous dévoile l'intérieur de la chambre où Bernard applique des mouvements mécaniques sur Thérèse, on n'entend que sa respiration haletante et son gémissement. Cette image nous rappelle la description caricaturale de Bernard dans le roman, surtout quand on voit par le plan rapproché, les petites tapes de Thérèse sur l'épaule de Bernard pour le calmer. Thérèse, de l'autre côté, sans bouger, reste totalement silencieuse. Sur le gros plan de son visage impassible, un mouvement presque imperceptible des muscles des coins de sa bouche trace peut-être une moquerie cachée.

Nous supposons que le temps mauvais est en accord avec le climat mental de Thérèse. Or il n'y a pas un clair signe de souffrance ni de plaisir sur son visage. L'ambiguïté se produit aussi quand la voix off de Thérèse commence à lire sa lettre pour Anne, comme si c'était Anne qui à ce moment occupait son esprit. Mais même avec Anne, Thérèse ne communique que des informations factuelles en ne laissant rien transparaître de ce qui se passe au fond de son cœur.

La séquestration de Thérèse

Dans le chapitre XI, Mauriac écrit sur la réclusion de Thérèse débutée en octobre. Cette réclusion est terminée par l'arrivée des Desqueyroux avec le fils de Deguilhem le 20 décembre au chapitre XII. Nous nous concentrerons principalement sur ce chapitre totalement consacré à cette séquestration de deux mois.

Le chapitre est divisé en quatre séquences par une démarcation de blanc. Mauriac utilise l'imparfait pour souligner la répétitivité de la vie de Thérèse. Il dépeint également le mauvais temps pour soutenir la souffrance de Thérèse. On peut aussi relever quelques remarques religieuses qui ne sont pourtant pas traitées par les réalisateurs.

Dans la première séquence, la vie n'est pas encore mauvaise pour Thérèse, outre son

insomnie causée par le silence d'Argelouse, ou sa fuite du regard des autres « avec un cœur angoissé de gibier⁹⁸ ». La messe du dimanche lui donne même « quelque relâche⁹⁹ ».

La deuxième séquence commence par « la dernière nuit d'octobre» qui établit un lien entre Thérèse et les martyrs catholiques puisque c'est bien le jour de Toussaint. Avec l'arrivée de la pluie, même le feu de la cheminée est mort, quant au papier-peint, il se détache à cause de la moisissure. Lorsque Bernard voit Thérèse entrer dans la cuisine, il est horrifié et il la dispense de sa messe du dimanche même si elle aime y être présente.

Dans la troisième séquence, Thérèse souffre de fièvre et la mauvaise nourriture lui donne la nausée. Toujours sous un temps mauvais de pluie, elle imagine sa vie à Paris.

La dernière séquence est caractérisée par la plainte redondante de Balionte, ainsi que par ces travaux domestiques quotidiens. Thérèse, de l'autre côté, toujours dans son rêve, songe tantôt à faire des miracles, tantôt à un amoureux imaginaire. Après que Balionte l'a privée de cigarette, la douleur de Thérèse devient son seul divertissement.

Il nous paraît difficile de transformer cette longue durée de claustration en quelques minutes de cinéma (dans la version de Franju, la séquence dure environ onze minutes ; dans celle de Miller, environ cinq minutes). Les réalisateurs ont tous les deux abandonné la lenteur en soulignant seulement la souffrance de Thérèse.

Dans la version de Franju, la musique du piano – l'instrument bourgeois par excellence – aide à produire une ambiguïté pendant l'enfermement de Thérèse. Le début de la scène nous montre le paysage des landes à l'extérieur ensoleillé où on entend déjà le thème principal du piano. Puis nous voyons que Thérèse se poste près de la fenêtre et plonge ses regards sur le paysage. Quand elle ferme la fenêtre, le volume de la musique s'affaiblit comme si la musique venait de dehors. Mais ce thème reprend aussi vite à l'intérieur avec un volume plus bas. Cette musique mélancolique de Thérèse est souvent mise en contraste avec la musique de Thérèse-Anne qu'on entend un peu plus tard quand Thérèse écoute un disque. La pastorale nous amène dans le souvenir joyeux de Thérèse-Anne alors que la caméra nous fait découvrir le décor modeste de la chambre de séquestration jusqu'à l'image de la porte fermée. Ainsi, la musique a réussi à unir les

⁹⁸ *ibid.*, p. 87

⁹⁹ *ibid.*

séquences de l'histoire et à montrer le contraste pour susciter les émotions compatissantes envers Thérèse.

Franju se focalise sur l'état actuel de Thérèse en soulignant beaucoup son visage, ses gestes ainsi que la violence des domestiques. Par exemple, après la confiscation des cigarettes, le réalisateur crée une image très touchante de Thérèse imitant des gestes comme si elle avait encore une cigarette à la main. L'utilisation de la fenêtre intensifie également l'état captif du personnage. Elle sert à montrer la frontière entre la nature à l'extérieur et la petite chambre à l'intérieur. Tandis que le texte nous fournit des rêves du futur ainsi que des descriptions précises sur la psychologie de Thérèse, Franju ne montre pas l'intérieur du personnage sauf par l'utilisation unique de la voix off, confirmant sa solitude après le départ de Bernard. Cela nous laisse des espaces pour interpréter les gestes de Thérèse. Par exemple, on ne comprend pas pourquoi elle n'a pas l'air de vouloir sortir même si le temps n'est pas très mauvais, puisque Bernard ne lui a pas interdit de sortir dans la forêt. À la fin, Thérèse repousse ses couvertures en se laissant exposer au froid. On se demande si elle veut attraper froid, peut-être veut-elle toujours mourir.

Si dans le film de Franju, le thème de l'enfermement est déjà préparé par la porte qui claque le jour du mariage, ce thème est annoncé dès le commencement du film dans la version de Miller : une jeune fille boit du café dans un bol (ce qui d'ailleurs localise l'histoire en France). Puis cette fille ouvre la fenêtre en mangeant une pomme (le fruit de la connaissance du bien et du mal, symbole de péché). Alors que Mauriac décrit Bernard comme « Adam désarmé et nu¹⁰⁰ », nous trouvons ici notre jeune Ève, restant à l'intérieur en regardant la forêt à travers la fenêtre.

Dans la version de Miller, l'imparfait de Mauriac trouve un équivalent dans la présence répétitive de Balionte dans la chambre étroite, sombre, de Thérèse. Les rêves du futur sont remplacés par une lettre virtuelle destinée à Anne en rappelant leur vie du passé.

Balionte se plaint sans arrêt de la saleté de la chambre même devant Thérèse, alors que cette dernière ne semble rien entendre ; elle se concentre toujours sur sa lettre infinie. Une mélodie lente d'un volume bas coule constamment, jusqu'à la fin du monologue où Balionte arrive un autre jour, avec la lettre de Bernard.

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 45

L'alternance de la nuit et de la journée par une suite de montages nous montre le changement des jours. Le contraste entre la vie heureuse du passé dans son souvenir et la vie étouffante du présent met en évidence la souffrance de Thérèse.

Au fur et à mesure, Thérèse semble perdre le sens du temps : elle dort dans la journée et s'éveille la nuit, ce qui renforce sa vie désordonnée qui est en contraste avec l'arrivée de Balionte (symbole de la vie ordonnée).

Dans la dernière séquence où Balionte confisque les cigarettes de Thérèse à son insu, la souffrance de Thérèse atteint le sommet. Nous, le savons avant Thérèse, souffrons pour elle. On ne sait pas comment elle va réagir (elle est encore endormie), mais sa main cherchant ses cigarettes sur le sol en vain suscite chez nous une grande sympathie.

Il nous paraît nécessaire de fournir quelques petites touches sur la visite du fils de Deguilhem afin de compléter la séquestration de Thérèse. Dans la version de Franju, le réalisateur a bien créé le suspens pendant que les Desqueyroux attendent Thérèse en alternant la focalisation sur chaque personnage tout en soulignant leur silence.

Néanmoins, la séquence nous semble un peu artificielle, car Riva, malgré ses gestes de faiblesse, a l'air toujours belle et saine, alors que le fils Deguilhem semble plus spectral qu'elle. Il reste dans cette séquence, comme dans celle du mariage, toujours immobile et silencieux, même s'il s'agit bien de sa visite. Cela dérive notre attention sur Thérèse.

Deguilhem est devenu beaucoup plus naturel dans la version de Miller. Ses conversations avec les Desqueyroux sur la moisissure et la froideur du bâtiment nous confirment la souffrance de Thérèse pendant l'enfermement. Son aisance et éloquence mettent également en relief une tension chez les Desqueyroux en attendant l'arrivée de Thérèse. En outre, la morbidité de Thérèse se montre mieux par le maquillage un peu gothique de Tautou et son évanouissement final.

2. Espace symbolique

Dans ce chapitre nous étudierons l'ambiguïté en trois segments : les lieux, les temps et les éléments. Les passages dans le texte de Mauriac servent toujours de base à l'analyse filmique, mais nous n'entrerons pas toujours dans le détail de chaque séquence dans les films, puisqu'elles sont parfois de nombreuses ; nous ne mentionnerons que

celles qui nous paraissent les plus exemplaires.

2.1 L'ambiguïté des lieux

Les personnages mauriaciens ont besoin d'un lieu physique dans lequel exister. Mauriac choisit de dépeindre ses personnages dans la région avec laquelle il est familier. Cette province bordelaise est aussi le lieu majeur où se déroule l'histoire de *Thérèse Desqueyroux*. Dans cette partie, nous nous concentrerons principalement sur Argelouse et Paris, en laissant de côté les lieux moins ambigus, comme Saint-Clair, où l'héroïne passe souvent pour prendre part à des rituels religieux et assumer ses responsabilités familiales.

Argelouse

Argelouse est décrit dans le roman comme un « quartier perdu¹⁰¹ » où l'on ne trouve que « marécages, [...] lagunes, [et] pins grêles¹⁰² ». La nature domine ce pays alors que la culture humaine n'y a pas accès :

Argelouse est réellement une extrémité de la terre ; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer, ce qu'on appelle ici un quartier : quelques métairies sans église, ni mairie ni cimetière, disséminées autour d'un champ de seigle, à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée¹⁰³.

C'est un endroit sans foi ni loi caractérisé par un isolement du monde, où l'on ne trouve qu'une route. Le silence règne dans cette nature déserte :

Les gens qui ne connaissent pas cette lande perdue ne savent pas ce qu'est le silence : il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante (nous croyons entendre, dans la nuit, le sanglot que nous retenions)¹⁰⁴.

Ce décor renforce la vie de solitude de Thérèse et elle se sent souvent perdue, morte, étouffée et insomniaque dans ce pays naturel. Le silence du lieu est aussi le miroir du silence de Thérèse qui est privée du droit de parler par la famille.

La nature est l'ennemie de Thérèse. Les arbres d'Argelouse sont « pareils à l'armée ennemie¹⁰⁵ » qui l'entourent, ils sont « les témoins de cet étouffement lent¹⁰⁶ » ; alors que pour les autres Desqueyroux, c'est une terre sur laquelle ils jouissent de leurs plaisirs

¹⁰¹ *ibid.*, p. 30

¹⁰² *ibid.*

¹⁰³ *ibid.*

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 63

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 80

¹⁰⁶ *ibid.*

matériels et physiques.

Cependant, Thérèse adolescente aime cette solitude, comme Tante Clara ; et dans le silence naît aussi le 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 informé et chaste bonheur¹⁰⁷.

Après la séquestration, le silence ne la gêne plus et à la fin, elle songe même à retourner dans ce silence : « Elle imaginait un retour au pays secret et triste toute une vie de méditation, de perfectionnement, dans le silence d'Argelouse : l'aventure intérieure, la recherche de Dieu...¹⁰⁸ » Argelouse est redevenu un pays paisible, voire divin, pour Thérèse.

On constate que le double visage d'Argelouse est fortement lié aux états d'esprit ambivalents de Thérèse, car au fond, ce qui l'intéresse, ce sont les êtres humains et non pas le lieu où ils se trouvent : « Le gémissement des pins d'Argelouse, la nuit, n'était émouvant que parce qu'on l'eût dit humain.¹⁰⁹ » Mais les hommes ne sont-ils pas aussi façonnés par le lieu ? Du côté matériel, c'est un domaine où les pins poussent et permettent de faire du profit. Même si sur ce point Thérèse se montre moins passionnée que les autres membres de la famille, elle a aussi la propriété dans le sang. Du côté mental, c'est un lieu où demeure son bonheur chaste d'enfance. Par ailleurs, Bernard Chochon rappelle que la terre pour Mauriac est bien « la rêverie du repos¹¹⁰ » qui est liée à ses ancêtres, ses racines. Même si Thérèse méprise son milieu borné, elle a aussi de la fierté d'appartenir à cette Histoire, de garder ses racines bordelaises, et de se reposer dans ce pays ; car c'est bien dans ce pays qu'elle est née, a été éduquée et a aimé.

Dans le film de Franju, l'image d'Argelouse qui correspond directement à la description de Mauriac (« Argelouse est réellement une extrémité de la terre.¹¹¹ ») est connectée au plan dans lequel l'on voit la tête d'Anne posée sur l'épaule de Thérèse, accompagnée de la pastorale. Un panoramique nous montre bien la terre sèche et déserte,

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 33

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 102

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 106

¹¹⁰ CHOCHON, Bernard. François Mauriac ou la passion de la terre, Paris, Lettres Modernes, 1972, p.29

¹¹¹ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 30

les arbres emplis d'ombre et l'océan Atlantique tumultueux. Ensuite, on revient à l'image d'Anne et Thérèse, comme s'il s'agissait bien des paysages vus par Thérèse jeune. L'image heureuse de Thérèse/Anne se superpose avec le paysage naturel d'Argelouse, ce qui affaiblit le sentiment solitaire évoqué par le lieu et nous fait tomber dans une nostalgie du passé.

Cependant, la plupart du temps, la lande a une connotation plus sombre dans le film de Franju. Dans le générique, on voit le paysage de la province en arrière-plan, mais on ne devine pas encore l'endroit précis. L'ambiguïté se produit par un ciel nuageux qui occupe la majorité du cadre avec un paysage sombre qui renforce l'impression obscure. Le lieu est présenté par une monotonie du paysage où la seule variation est une route de campagne vaguement aperçue. La musique principale du piano évoque une émotion triste et émouvante, ce qui implique une histoire plutôt tragique que joyeuse.

Quant au silence d'Argelouse, Franju le dépeint par l'amplification des sons in dans le film. Par exemple, dans la séquence où Bernard et Thérèse dînent près de la cheminée à Argelouse, le bruit des couverts est exagéré pour souligner le silence de couple. De même pour les bruits des gestes de Balionte pendant la séquestration de Thérèse. Tandis que Balionte parle fort, Thérèse reste muette la plupart de temps.

Lors du retour de Thérèse vers Argelouse, les arbres près de la route nous évoquent bien une image de barreaux de prison pour Thérèse. Cette vision est renforcée par la nuit obscure où on ne voit guère la lumière. Mise à part cette noirceur, il y a aussi la froideur. Pendant la séquestration de Thérèse, à travers la fenêtre ouverte, l'on aperçoit des arbres dénudés d'hiver et l'on entend le sifflement du vent pénétrer dans sa chambre.

Si l'Argelouse de Franju est dépeint plutôt sous un angle hivernal, l'Argelouse de Miller est celui de l'été. Au début du film, suivant le regard de Thérèse adolescente, on observe que les pins alignés occupent majoritairement le cadre en laissant peu d'espace pour le ciel ainsi que pour une route de campagne menant apparemment à une impasse. Même si on se sent oppressé par ce premier portrait de la province, la splendeur visuelle des images d'été nous fait mémoriser plutôt le soleil que l'ombre sur les troncs d'arbres. L'écorce gercée accompagnant le titre du film devient une belle métaphore sur la soif de drame et de passion de l'héroïne. Le plan suivant d'une mouette blanche en vol nous rappelle l'océan et la liberté. Pourtant, la musique principale adaptée de Schubert

(toujours le piano) nous montre que cette tranquillité provinciale n'est peut-être pas sans ombre. Cette mélodie touchante et triste nous suggère le destin incertain du personnage. Dans la pièce originale de Schubert, cette mélodie retourne à la sérénité du début, mais *Thérèse* commence par cet extrait troublant, créant une incertitude quant à l'avenir du personnage.

La manière avec laquelle Miller traite le silence est similaire à celle de Franju, mais Miller prend plus de soin à traiter les bruits naturels. Soit les chants des oiseaux ou des cigales, soit les bruits du bois brisé dans le feu de cheminée, soit un coup de tonnerre sourd avant l'arrivée de l'orage ; Miller ne cesse de montrer un Argelouse où l'être humain coexiste avec la nature, ce qui évoque chez nous plus une mélancolie paisible qu'une angoisse vive.

Miller joue aussi avec la lumière en présentant souvent l'intérieur de la maison d'Argelouse sombre et l'extérieur lumineux. Mais, en général, Thérèse n'est pas loin de la source de lumière, qu'elle soit le soleil ou une lampe à lumière jaune. Ainsi, elle n'a pas l'air aussi sombre et froide que la Thérèse de Franju. Même si pendant l'enfermement de Thérèse, on voit le papier détaché par la moisissure et que le fils Deguilhem confirme la froideur de la maison, le feu est toujours dans la cheminée, la literie sur le lit de Thérèse a l'air bien chaude et Thérèse ne montre aucun signe de la sensation de froid. Au lieu de montrer un paysage désolé d'hiver, Miller nous ramène, à travers le souvenir de Thérèse, au paysage brûlant d'été d'Argelouse, cela confirme qu'il choisit de décrire Argelouse en été.

Paris

Même si dans le roman Mauriac n'a pas écrit beaucoup de mots sur Paris et si la ville n'est pas non plus le lieu principal dans lequel se déroulent les films, son importance dans l'histoire de Thérèse exige que nous l'explorions.

Dans le roman, Paris a d'abord un profil à l'opposé d'Argelouse, puisqu'il s'agit d'un univers urbain, où la loi est de devenir soi-même, d'où un symbole de liberté individuelle. Thérèse imagine même qu'elle puisse « être une femme seule dans Paris,

qui gagne sa vie, qui ne dépend de personne¹¹² ». Elle a également espéré y trouver sa famille « selon l'esprit », les gens avec lesquels elle peut échanger ses vraies opinions.

Pourtant, comme nous l'avons montré dans la partie précédente, son lien avec la province est peut-être plus fort qu'elle ne l'imagine. La réalité de Paris n'est pas non plus un paradis pour Thérèse : « Paris : non plus les pins déchirés, mais les êtres redoutables ; la foule des hommes après la foule des arbres.¹¹³ » D'après cette image, Paris est peut-être encore plus étouffant et Thérèse craint « de se perdre, de se noyer au plus profond d'une ville peuplée¹¹⁴ ». Jean Touzot compare l'étouffement de Thérèse à Argelouse et à Paris en disant : « Thérèse a choisi, comme on peut choisir entre l'asphyxie immédiate et la noyade différée¹¹⁵ ».

La connotation ambiguë de Paris nous révèle encore une fois l'ambivalence de Thérèse. Cette ambivalence nous semble être due à son insuffisante connaissance d'elle-même et du monde. Ainsi, elle se trouve souvent dans l'inconfort de l'écart entre son espérance et le réel.

Dans l'adaptation de Franju, la ville de Paris apparaît plusieurs fois comme décor, alors que dans le film de Miller, on le voit seulement à la dernière scène.

Franju arrange d'abord un repas de Thérèse/Bernard au restaurant de la tour Eiffel pendant leur lune de miel. La ville en arrière-plan est illustrée par des bâtiments d'une considérable densité, sous un ciel toujours nuageux. Cela permet de reconstruire une image de Paris peuplé et instable. Ensuite, la nuit de Paris est présentée avec des bâtiments sombres de chaque côté de la route, comme les pins pendant le retour de Thérèse vers Argelouse. Enfin, dans la dernière scène, Franju nous montre encore une fois les rues de Paris avec de nombreuses voitures en les comparant directement aux pins d'Argelouse auxquels on retourne au dernier plan du film.

Il est à noter qu'à l'inverse de Thérèse (2012) qui exprime sa volonté d'aller à Paris, Thérèse (1962) ne montre pas un intérêt particulier pour la capitale. Certes, elle a l'air contente quand Bernard lui propose de s'y installer, mais son sourire un peu triste quand elle marche dans les rues de Paris et surtout le dernier plan qui nous ramène à Argelouse,

¹¹² *ibid.*, p. 89

¹¹³ *ibid.*, p. 100

¹¹⁴ *ibid.*, p. 86

¹¹⁵ TOUZOT, Jean. *François Mauriac, une configuration romanesque : profil rhétorique et stylistique*, Paris, Lettres Modernes, 1985, p. 61

ne nous permettent pas de porter un jugement définitif sur les lieux.

Dans la version de Miller, il semble que Thérèse n'était jamais allée à Paris et son aspiration pour la capitale est plus évidente. Le réalisateur ne donne pas suffisamment d'informations sur la ville, mais on voit à la fin que Thérèse est devenue un membre de la foule de Paris, marchant sûrement avec un sourire léger mais ferme, ce qui confirme la connotation positive de la ville.

2.2 L'ambiguïté des temps

Dans cette section, nous étudierons le temps dans Thérèse Desqueyroux et ses adaptations. Nous commencerons par une analyse brève du temps chronologique en laissant plus d'espace pour le temps psychologique, dans la mesure où l'importance de ce dernier est davantage soulignée dans le roman et que l'ambiguïté se produit principalement par le temps psychologique de Thérèse.

Le temps chronologique

Le roman commence par un soir d'automne où Thérèse sort du Palais de justice. Cette nuit d'automne occupe dix chapitres racontant le retour de Thérèse vers Argelouse. Pendant cette longue nuit de souvenir, ce qui compte est le temps psychologique de Thérèse.

On ne sait pas la date précise ni combien de jours sont passés depuis l'arrivée de Thérèse à Argelouse. Au onzième chapitre, nous nous trouvons à la dernière nuit d'octobre. Le surlendemain, Bernard part en laissant Thérèse seule dans son enfermement. Pendant l'enfermement, c'est encore une fois le temps psychologique de Thérèse qui dirige, mais cette fois-ci il s'agit de ses rêveries de vie à Paris.

Puis, nous arrivons au 18 décembre, le jour où le fils Deguilhem rend visite à Thérèse et met fin à sa claustration. À partir de là, le couple vit ensemble jusqu'à la fin du roman : ils sont séparés définitivement un matin chaud de mars, à Paris.

Tandis que Franju reste fidèle à cette structure chronologique du roman, Miller rompt avec le procédé en flash-back en présentant l'histoire de Thérèse dans l'ordre chronologique. Dans le film de Miller, il reste peu de perturbations temporelles, chaque période de la vie de l'héroïne étant sous-titrée d'une date et d'un lieu, introduit par un

fondue au noir. Il y a au total huit sous-titres datés de l'été 1922 au 7 décembre 1929. Il est clair que Miller veut situer le film au moment de la publication du roman, même s'il commet parfois des anachronismes, par exemple, la chanson *Sans y penser* de Lys Gauty (1937) est accompagnée du sous-titre : « Octobre 1928 ».

Le temps psychologique

Le temps psychologique de Thérèse est construit dans le roman autour de quatre thèmes majeurs, même si ses activités ne suivent pas décidément un ordre temporel bien précis : 1. le souvenir heureux d'enfance ; 2. la vie étouffante après le mariage accompagnée de l'affaire Anne/Jean ; 3. le déroulement du crime ; 4. des rêveries de vie parisienne. Les trois premières parties se situent dans le passé et sont majoritairement racontées lors de son retour à Argelouse, alors que la dernière est tournée vers l'avenir et surtout évoquée pendant sa séquestration.

Par manque d'espace, nous ne procéderons pas à des énumérations exhaustives pour montrer les va et vient dans le texte, puisqu'il s'agit de la conscience de Thérèse ainsi souvent fragmentée et incomplète. Par exemple, quand Thérèse se souvient de l'empoisonnement, la durée du temps nous paraît floue. De plus, étant donné que l'empoisonnement est un crime lent, on aurait voulu savoir ce qui se passe au cours de cette période. Pourtant, dans la mesure où le roman adopte le point de vue de Thérèse, ces informations sont considérées comme déjà connues et tombées dans l'ellipse.

Franju montre avec virtuosité la possibilité d'être fidèle à la structure du roman tout en organisant la vie intérieure de Thérèse dans un ordre compréhensible. D'abord, Franju déplace des scènes pour assurer que les événements dans la rétrospection de Thérèse restent dans l'ordre chronologique. Ainsi, il n'y a pas de brouillage temporel qui nous empêche de comprendre la progression de l'histoire.

Ensuite, l'enchaînement de différentes scènes dans la mémoire de Thérèse est souvent introduit par un fondu enchaîné qui sert aussi à montrer la transition entre le présent et le passé. Des scènes de souvenirs se terminent toujours par un retour de Thérèse au présent dans la voiture.

Nous étudierons d'abord un exemple de la transition du présent au passé dans le film de Franju. Lors de la première plongée de Thérèse dans le passé (« Anne...»), on observe

d'abord que la forêt sombre est éclairée par une lumière. Ensuite, cette zone lumineuse se fond avec un chemin sur lequel apparaît la silhouette d'Anne à vélo. On a bien saisi que le souvenir d'Anne illumine la vie sombre de Thérèse. Le pare-brise sert d'écran dans lequel Thérèse regarde son propre film intérieur, ce qui donne un effet magnifique de film dans un film et rapproche le spectateur du personnage.

Quant au retour du passé au présent, Franju utilise souvent une image de Thérèse du passé dans la même position que celle du présent dans la voiture. Par exemple, la scène de la promenade de Bernard et Thérèse dans la forêt se termine par un gros plan sur le visage de Thérèse, enchaîné avec un plan de Thérèse au présent dans la voiture avec le même cadre et la même inclinaison.

Le réalisateur a même tendance à mettre tout au présent, même le passé. Entre les scènes des souvenirs, on voit par exemple à la suite de la première rencontre entre Thérèse et Jean Azévêdo, Thérèse se trouve dans le salon de la maison d'Argelouse quand elle raconte ses expériences à Bernard. Puis, Tante Clara appelle : « c'est servi ! », Bernard sort de la pièce, Thérèse reste assise dans le fauteuil devant la cheminée et l'on entend la voix hors-champ : « Ai-je souvent revu Jean Azévêdo ? » Cette parole nous mène dans son souvenir (un souvenir dans un souvenir) en montrant sa rencontre continue avec Jean. Pendant cette deuxième rencontre, Thérèse parle avec Jean de ses ancêtres déshonorants qui ont disparu de l'album photo, ce qui s'enchaîne avec le plan de Thérèse feuilletant l'album de famille dans le salon de la maison d'Argelouse, assise dans le même fauteuil. Tout cela nous donne une illusion que nous sommes toujours le même jour, mais en réalité, il s'agit d'un autre jour.

C'est ainsi que Franju réunit ingénieusement les scènes fragmentées dans le texte tout en soulignant l'état actuel de Thérèse. Franju reprend toutes les scènes importantes dans le roman, mais il est regrettable qu'il ne traite pas des rêveries de Thérèse, puisque notre héroïne est une rêveuse.

Miller, lors du retour de Thérèse à Argelouse, nous montre une scène ambiguë dans laquelle Thérèse se confesse à Bernard. Thérèse, avec une moitié du visage en lumière et une autre moitié complètement dans l'ombre donne une image de mi-ange mi-démon. On ne sait pas si la séquence est dans le passé ou le futur, et surtout on ne sait pas si elle a réellement eu lieu ou s'il s'agit d'une pure imagination de Thérèse. Quand Bernard lui

répond: « et vous osez sourire? », c'est comme si nous entendions la narratrice omnisciente disant : « Ah ! le seul geste possible, Bernard ne le fera pas. S'il ouvrait les bras pourtant, sans rien demander ! Si elle pouvait appuyer sa tête sur une poitrine humaine, si elle pouvait pleurer contre un corps vivant !¹¹⁶ » Nous pensons plutôt qu'il s'agit d'une scène purement imaginée, puisque Bernard lui pardonne à la fin du film. Mais comme cette parole de Bernard nous rappelle la parole similaire « ça vous fait sourire? » quand il voit le sourire de Thérèse face au vouvoiement, il pourrait tout aussi bien s'agir du réel.

2.3 L'ambiguïté des éléments

L'univers mauriacien est un univers intime où tous les éléments naturels contribuent à donner une poésie symbolique, comme le dit Françoise Trugeaud: « Vie minérale, vie végétale, vie animale, vie humaine s'accordent en effet au même rythme : les frontières entre l'humain et la nature restent indécises.¹¹⁷ » Dans ce segment, nous essaierons d'analyser ces éléments en les divisant en deux contre-pôles — le feu et l'eau, et nous explorons enfin les animaux.

Le feu

L'image du feu est l'élément le plus essentiel dans le roman. Elle est liée à l'incendie de Mano, à l'été d'Argelouse et au crime de Thérèse. La description que fait Mauriac de l'incendie élucide le symbole du feu : « l'incendie dévore les pignadas comme le désir ravage le corps. L'univers, dans la fin d'une après-midi d'août n'est plus que le symbole d'une étouffante passion.¹¹⁸ » D'un côté, le feu représente la passion, le désir, d'un autre, il s'agit d'une passion destructive et étouffante. Dans *Thérèse Desqueyroux*, le feu, c'est Thérèse elle-même. Thérèse adolescente est « un ange plein de passion¹¹⁹ ». Pourtant, cet ange n'est plus aussi inoffensif quand elle est devenue adulte : « 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

¹¹⁶ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 75

¹¹⁷ GOESCH, Keith et al., *Cahiers François Mauriac 2*, Paris, Grasset, 1975, p. 64

¹¹⁸ CHOCHON, Bernard. François Mauriac ou la passion de la terre, Paris, Lettres Modernes, 1972, p. 56

¹¹⁹ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 29

torches¹²⁰ ». Thérèse, comme le feu qui détruit les pins, veut détruire les gens, la famille qui l'étouffe.

L'image du feu est aussi liée à la cigarette. Le feu dans la main de Thérèse symbolise une liberté personnelle et une rébellion, puisque à cette époque fumer était considéré comme un moyen d'émancipation pour les femmes. La cigarette est d'ailleurs le privilège d'une classe cultivée et aisée, c'est un symbole élitiste. Thérèse est inséparable de sa cigarette : « Comment vivre sans fumer¹²¹ ? » La cigarette est son arme pour lutter contre l'ennui et pour rester lucide. Ainsi, le feu de cigarette a une connotation de lucidité et de liberté. Pourtant, la cigarette sert aussi d'un allumoir dangereux qui peut engendrer un incendie. C'est ainsi que, même à Paris, Thérèse n'oublie pas de l'écraser. Le feu de cigarette a aussi ce double visage d'être un feu à la fois vital et fatal.

La Thérèse de Franju correspond bien à cette thématique du feu ; par exemple lors d'une première rencontre de Thérèse avec Jean Azévodo, elle le quitte devant un feu d'herbes, alors qu'un peu plus tard dans la maison d'Argelouse, quand elle dîne avec Bernard, le feu dans la cheminée s'affaiblit et il s'éteint presque. On entend le narrateur du roman de Mauriac : « Combien devrait-elle en vivre au coin de cette cheminée où le feu mourait¹²² ? » Ces scènes montrent bien que le feu de Thérèse s'allume par sa conversation avec Jean et s'éteint par sa vie conjugale ratée.

Au contraire, dans la version de Miller, le feu dans la cheminée est toujours allumé, comme si la passion de Thérèse ne s'éteignait jamais. On voit également un feu d'herbes en arrière plan quand Balionte accompagne Thérèse pendant sa convalescence, ce qui confirme aussi que ce feu de Thérèse, même si petit, n'est pas mort. Miller invente même une scène très onirique dans laquelle Thérèse, dégoutée d'une exigence amoureuse de Bernard, sort en pleine nuit dans la forêt, allume sa cigarette et jette l'allumette et la cigarette dans les herbes. Les herbes prennent tout de suite feu. Nous avons l'impression que c'est Thérèse qui cause le feu, mais Miller le dénie : « Je ne voudrais pas qu'on croie que Thérèse a déclenché cet incendie. Il y a une ambiguïté qui n'était peut-être pas nécessaire mais que j'aime en même temps, que je n'enlèverais pour rien au monde. Comme lorsqu'elle se jette hors du train, à son retour de Baden Baden. Cette femme est

¹²⁰ *ibid.*, p. 37

¹²¹ *ibid.*, p. 92

¹²² *ibid.*, p. 87

sans cesse dans le contrôle. Sa violence ne sort jamais. Sauf en rêves.¹²³ » Dans le roman, l'ennemi de Thérèse n'est pas les pins, comme le montre le texte : « ayant l'amour des pins dans le sang ; ce n'était pas aux arbres qu'allait sa haine.¹²⁴ » Pourtant, sa violence est réellement sortie puisqu'elle empoisonne son mari. On peut ainsi considérer que l'empoisonnement est bien un reflet en réel de cet incendie symbolique dans la conscience de Thérèse.

L'eau

La thématique de l'eau est aussi fréquente dans l'œuvre de Mauriac. L'image de l'eau est souvent liée à la pureté de l'enfance dans les œuvres mauriaciennes. Dans *Thérèse Desqueyroux*, il nous paraît nécessaire de distinguer les différentes formes d'eau, car leurs connotations ne sont pas toujours cohérentes.

L'eau courante comme la rivière ou la mer a une connotation plutôt positive dans le roman. Dans un premier temps, elle est en opposition avec la terre aride d'Argelouse en été : « En septembre, elles pouvaient sortir après la collation et pénétrer dans le pays de la soif : pas le moindre filet d'eau à Argelouse ; il faut marcher longtemps dans le sable avant d'atteindre les sources du ruisseau appelé la Hure.¹²⁵ » Le ruisseau peut soulager la soif de la terre et apaise le feu inquiétant à l'intérieur de l'être humain. Dans un deuxième temps, cette image d'eau est marquée par des paroles de Jean Azévédo : « S'embarquer, prendre la mer¹²⁶ » ou « Les êtres comme nous, suivent toujours des courants, obéissent à des pentes¹²⁷ ». L'eau courante représente ainsi un esprit libre.

Or, comme nous l'avons déjà montré, cette vie libre est également liée à la ville de Paris où on peut se noyer. Dans la dernière scène, Thérèse regarde « le fleuve humain, cette masse vivante qui allait s'ouvrir sous son corps, la rouler, l'entraîner¹²⁸ ». Cette image confirme que Thérèse doute toujours d'être complètement libre à Paris. Par conséquence, l'image de l'eau courante est également équivoque. En outre, le texte

¹²³ MILLER, Claude, TAUTOU, Audrey et al, *Dossier de presse de Thérèse Desqueyroux*, 2012, p. 5 disponible sur http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf

¹²⁴ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 70

¹²⁵ *ibid.*, p. 33

¹²⁶ *ibid.*, p. 59

¹²⁷ *ibid.*, p. 60

¹²⁸ *ibid.*, p. 104

évoque l'enfance de Thérèse comme « de la neige à la source du fleuve le plus sali¹²⁹ ». La pureté de l'enfance est précisément liée à l'image de la neige alors que l'image du fleuve représentant la vie adulte de Thérèse est une image laide.

L'image de la pluie dans le roman reste également négative. Par exemple, la nuit de noces pour Thérèse est comparée avec « un paysage enseveli sous la pluie¹³⁰ » ; pendant la séquestration, la pluie évoque pour elle des « barreaux mouvants¹³¹ ». La pluie détruit également la lucidité des êtres humains : « la pluie épaisse unifie le temps, confond les heures¹³² ».

Dans le film de Franju, la thématique de l'eau surgit intensivement pendant la séquestration de Thérèse durant laquelle le réalisateur nous montre le paysage de la rivière ainsi que l'extérieur de la maison sous la pluie. Pourtant, il nous apparaît que ces visions sont utilisées seulement pour montrer l'état captif de Thérèse car Franju souligne toujours la fenêtre comme une barrière qui sépare Thérèse et le monde extérieur.

Ce qui nous frappe dans le film de Franju, ce n'est pas l'image de l'eau courante ou de la pluie, mais les autres formes d'eau comme les nuages et la brume. Ces formes d'eau dans un état instable correspondent parfaitement à l'ambiguïté de Thérèse et sont aussi en cohérence avec le style surréaliste de Franju. Des nuages épais dans le ciel des landes ainsi que sur la ville de Paris créent une atmosphère à la fois changeable et insolite. Ils nous rappellent le passage du texte où Thérèse et Anne observent les nuages : « Des nuées orageuses leur proposaient de glissantes images ; mais avant que Thérèse ait eu le temps de distinguer la femme ailée qu'Anne voyait dans le ciel, ce n'était déjà plus, disait la jeune fille, qu'une étrange bête étendue.¹³³ » Thérèse deviendra-t-elle ce monstre qu'elle perçoit dans les nuages ou bien la femme angélique qu'a vu Anne ? Les nuages, comme ces femmes, portent sur eux toutes les possibilités sur lesquelles nous ne pouvons pas donner un jugement définitif.

Il faut que nous mentionnions aussi la scène où Anne et Thérèse partent dans la nuit à la recherche de Jean Azévédo. Tandis que Anne porte un manteau d'une couleur relativement claire, Thérèse s'habille tout en noir. Sa silhouette est encore plus sombre

¹²⁹ *ibid.*, p. 28

¹³⁰ *ibid.*, p. 38

¹³¹ *ibid.*, p. 67

¹³² *ibid.*, p. 90

¹³³ *ibid.*, p. 33

que les arbres qui l'entourent. Cette Thérèse obscure se tenant droit avec une torche à la main, marchant rapidement dans un brouillard dense, ressemble parfaitement à un fantôme. Le brouillard renforce l'ambiance mystérieuse et insolite qui caractérise le style de Franju, tout en harmonie avec l'ambiguïté de Thérèse.

Dans la version de Miller, l'eau courante a une connotation positive. Le réalisateur nous montre l'enfance de Thérèse et Anne dans une barque sous la chaleur d'Argelouse d'été. Thérèse ou Anne (on ne sait pas qui) trempe une main dans l'eau pour atteindre la fraîcheur. L'eau est présentée comme un soulagement de la chaleur accompagnée du souvenir paradisiaque d'enfance.

L'océan est accompagné d'un portrait gidien de Jean Azévêdo. Sa voile rouge accompagnée du bleu de l'océan donne une poésie sublime. Le rouge, la couleur du feu et de la passion, est aussi vivant ; la mer, symbole de la liberté, est en harmonie avec la figure errante de Jean. Thérèse, en tant qu'observatrice, voit pour la première fois cette voile rouge avec Anne dans l'enfance et la deuxième fois avec Bernard avant leur mariage. Il reste une longue distance entre eux et la voile sur la mer est comme un rêve lointain et un contre pôle pour Thérèse, puisqu'elle se situe toujours sur la terre d'Argelouse, à côté d'un Desqueyroux. Il nous semble que Thérèse doit choisir entre la mer et la terre comme entre la vie pure, libre, et la vie terrestre, bourgeoise, mais il n'y aurait aucun endroit où elle se sent totalement chez elle et c'est bien là sa souffrance.

La pluie sert généralement à annoncer un malheur ou à montrer l'état malheureux du personnage. Par exemple, l'orage est arrivé avant le mariage de Thérèse ; la scène d'amour se passe dans un temps pluvieux ; la pluie tombe quand Anne, le cœur souffrant, se promène sur l'herbe.

Pendant la séquestration, Miller nous montre une scène dans laquelle Thérèse ouvre la fenêtre dans la nuit et laisse les gouttes de pluie tomber sur son visage et son corps (la voix hors-champ : « je t'ai vu souffrir mais même tes souffrances étaient claires, pures, sans mystère»). Ici, la pluie a une connotation plus positive. Elle est comme un témoin de la souffrance mystérieuse de Thérèse et un soulagement de sa soif. En gros plan, la face latérale de Thérèse se penche vers la pluie, une lumière douce sur une moitié de son visage en laissant tout le reste dans l'ombre. Les yeux fermés, Thérèse respire pleinement la pluie. Miller nous invite, dans cette scène méditative et spirituelle, à sentir avec

Thérèse l'odeur de la pluie se répandre dans l'air. Il est à noter d'ailleurs que la sensation olfactive est très mise en avant dans le roman. La mémoire des odeurs est la plus puissante pour évoquer des émotions. Il est pourtant difficile de la montrer par une vision. Miller a réussi à nous rappeler cette sensation d'odeur chez Mauriac, comme ailleurs il nous rappelle l'odeur insupportable de résine brûlée pendant l'incendie de Mano par la seule demande de Thérèse : « ferme les fenêtres ».

Les animaux

Comme nous l'avons montré, la vie landaise est étroitement liée à la nature qui l'entoure et la symbolisation des éléments naturels est intégrée dans l'histoire de Thérèse. L'animal, à proximité de l'être humain, est aussi une thématique fréquente dans le roman. Ce dernier chapitre est destiné à donner une courte analyse sur la comparaison entre l'homme et les animaux dans le texte ainsi que leurs représentations cinématographiques.

L'oiseau représente souvent, dans la poésie ou la littérature, la liberté et l'amour. Dans *Thérèse Desqueyroux*, nous trouvons une connotation similaire. De plus, Mauriac déclare : « Si on m'avait demandé ce qu'est le Saint-Esprit, je n'aurais pas osé répondre : “une palombe”, bien que ce fût ce que je croyais.¹³⁴ » La figure de la palombe est ainsi une figure spirituelle pour Mauriac, comme sa Thérèse qui déteste le jeu violent de la chasse aux palombes. Par ailleurs, la description de Mauriac (« les palombes captives se débattaient, gonflaient le sac jeté sur la table¹³⁵ ») nous donne une image ressemblant à l'état captif de Thérèse. Comme ces oiseaux captifs, Thérèse n'a plus de liberté personnelle, sa soif de passion n'est pas assouvie et elle subit de la violence familiale.

Si cette image de l'oiseau est assez métaphysique, d'autres comparaisons sont plus directes entre l'homme et les bêtes. Par exemple, Bernard est dépeint comme des « jeunes porcs¹³⁶ » alors que Thérèse est comme la « laie qu'il n'avait pas su apprivoiser¹³⁷ ». Cette image renforce l'image négative de Bernard – sale, domestique – et l'image positive de Thérèse – sauvage, libre.

Néanmoins, l'image animale de Thérèse peut être aussi sournoise et sombre. Dans la

¹³⁴ CHOCHON, Bernard. *François Mauriac ou la passion de la terre*, Paris, Lettres Modernes, 1972, p. 92

¹³⁵ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 63

¹³⁶ *ibid.*, p. 38

¹³⁷ *ibid.*, p. 99

préface, Thérèse est comparée à une louve : « Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vue tourner en rond, à pas de louve ; et de ton oeil méchant et triste tu me dévisageais¹³⁸ ». Avant le mariage : « 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.¹³⁹ » Ces animaux dangereux et féroces nous rappellent la violence et le mal qui vit aussi au sein de Thérèse, même s'il s'agit d'une violence cachée, échouée.

Dans les adaptations filmiques, les images d'oiseaux ont contribué à renforcer la facette positive de Thérèse dans les deux films, mais les réalisateurs ne reprennent pas d'autres images animales dans le texte pour souligner le visage négatif de Thérèse.

La chasse est depuis longtemps une activité de détente au milieu bourgeois. Dans les films, la chasse de l'oiseau dans l'enfance est la séquence la plus violente. On reviendra à cette séquence dans la troisième partie. Ici, nous voulons noter que manquant de description précise dans le passage de Mauriac, Franju nous révèle finement la cruauté humaine en soulignant l'innocence d'Anne contrastant avec son indifférence quand elle étouffe l'alouette. Miller s'en est décidé servi pour rendre cette violence encore plus insupportable dans sa version. La petite alouette est remplacée par une grande palombe et on voit plus clairement la petite Anne tordre habilement le cou de la palombe.

D'autres scènes comme la prise de palombes dans le filet lors de la promenade de Thérèse et Jean Azévédo (1962) avec Jean commentant : « cet inéluctable et horrible étouffement de la province ». Franju établit ainsi un clair lien entre la palombe et la vie étouffante de Thérèse. On constate aussi les palombes jetées palpitantes sur la table par Bernard et cette image est également présentée dans la version de Miller. Miller a d'ailleurs inventé que Thérèse, désespérée, trouve une alouette morte dans la voiture lors de son retour à Argelouse pour établir la ressemblance entre elle et l'animal.

Troisième partie : L'ambiguïté sentimentale et spirituelle

Dans le roman, le personnage joue un rôle privilégié à travers lequel le lecteur peut comprendre plus profondément une certaine vision du monde et une manière d'être au

¹³⁸ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 18

¹³⁹ *ibid.*, p. 36

monde. L'incarnation d'un personnage dans un film nous permet de saisir ces deux éléments plus directement. Dans ce chapitre, nous envisagerons d'exploiter l'ambiguïté sentimentale et spirituelle à travers l'analyse des personnages dans le roman *Thérèse Desqueyroux* ainsi que dans ses adaptations filmiques. Nous partagerons les personnages en deux groupes : les personnages masculins et les personnages féminins, en nous focalisant sur leurs interactions avec le personnage principal - Thérèse. Pour finir, nous étudierons le thème de la religion et le rapport que Mauriac entretient avec elle en essayant de dévoiler une vraie Thérèse Desqueyroux.

1. Thérèse et les figures masculines

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur trois personnages masculins : Bernard Desqueyroux, le mari de Thérèse ; Jean Azévédo, le guide spirituel de Thérèse ; et Jérôme Larroque, le père de Thérèse. Dans le roman, le premier et le troisième sont généralement en opposition à Thérèse alors que pour le deuxième, l'auteur souligne une ressemblance entre lui et Thérèse, même si l'opposition et la ressemblance n'est pas toujours cohérente ni sans ambiguïté.

1.1 Bernard Desqueyroux

On trouve peu de descriptions de Bernard dans le roman, et son image ne se construit qu'à travers les yeux de Thérèse, c'est donc une image presque toujours négative. La vraie image de Bernard reste pour nous un mystère et laisse une grande place à l'imagination.

Bernard est dépeint dans le roman comme un rustre de « la race implacable des simples¹⁴⁰ ». On connaît ses intérêts pour la chasse, la nourriture, en somme, pour des plaisirs corporels. D'après Thérèse, un mari comme Bernard ne pourra jamais la comprendre puisque cet homme aussi simpliste n'a pas la capacité d'aimer : « Rien n'est vraiment grave pour les êtres incapables d'aimer¹⁴¹ ». (Même si ce jugement nous paraît aussi applicable à Thérèse elle-même.) C'est pour cela que Thérèse renonce finalement à la confession qu'elle a préparée pour lui.

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 34

¹⁴¹ *ibid.*, p. 79

Cependant, Bernard n-a-t-il pas aussi des qualités ? On sait qu'il est un homme capable de bonté et, avant le mariage, il a étudié « d'arrache-pied¹⁴² » pour être un partenaire convenable pour sa future femme intelligente, même si cette dernière ne le trouve jamais digne d'elle. De plus, Bernard est le gardien de la famille. Comme il le dit lui-même : « Moi, je m'efface : la famille compte seule.¹⁴³ » Dans la mesure où Mauriac cherche à critiquer la famille bourgeoise qui se fonde sur l'intérêt commun pour la propriété, ce portrait de gardien a une connotation négative. Toutefois, l'attachement de Bernard à sa famille nous donne également la preuve de sa responsabilité et de son sacrifice personnel. Bernard, dans notre imaginaire, peut aussi ressembler à Mauriac : ayant perdu comme lui son père à un très jeune âge, Bernard comme Mauriac se montre très obéissant vis à vis de sa mère et de sa famille. Thérèse, quant à elle, n'est-elle pas aussi intéressée par la propriété (« Les évaluations de propriétés la passionnaient¹⁴⁴ ») et devenue la complice de Bernard pour tromper la justice et sauvegarder la réputation de la famille ?

Dans leur vie conjugale, la plupart du temps, Thérèse méprise le comportement de Bernard. Pourtant, à la fin elle se rend compte qu'elle est aussi fière d'être une Desqueyroux. Elle demande à Bernard de lui pardonner pour reprendre leur relation, mais Bernard refuse la discussion et la laisse dans la rue de Paris. Thérèse, dans le passage suivant, semble avoir également renoncé à cette idée de revivre avec Bernard : « dire qu'il y a une heure à peine, elle souhaitait de s'y enfoncer au côté de Bernard ! Qu'importe d'aimer tel pays ou tel autre, les pins ou les érables, l'Océan ou la plaine ? Rien ne l'intéressait de ce qui vit, que les êtres de sang et de chair.¹⁴⁵ » Elle retourne à l'idée qu'elle appartient, au fond, aux créatures passionnelles dont Bernard ne fait pas partie, et ainsi retrouve provisoirement la paix envers une vie libre à Paris, tout en laissant derrière elle la Thérèse landaise qui pourtant vit aussi en elle.

Dans le film de Franju, il nous semble que Bernard est un homme autoritaire, au ton presque toujours ferme. Il est un vrai chef de famille. Il se trouve souvent plongé dans son propre monde, ne veillant guère aux sentiments de sa femme, un homme peu ou prou

¹⁴² *ibid.*, p. 31

¹⁴³ *ibid.*, p. 74

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 35

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 106

insensible. Sa femme, pour sa part, n'exprime pas ses vrais sentiments. Dans la scène où Bernard presse Thérèse de s'intéresser aux palombes qu'il a attrapées, Bernard se contente totalement de ses proies de la chasse, ne jetant pas même pour une seconde un regard à sa femme, comme s'il n'avait pas besoin d'une réaction de Thérèse ; alors qu'en contrechamp, on voit clairement le regard méprisant de cette dernière. Dans la scène suivante où le couple dîne ensemble dans la maison d'Argelouse, l'image de Bernard devient encore plus caricaturale et leur éloignement conjugal est dépeint à merveille : Bernard mange avidement sa tarte en buvant un grand verre de vin (d'un seul coup) puis il s'installe dans le fauteuil face au feu en lisant son journal. Au plan suivant, le regard de Thérèse nous dévoile encore une fois son sentiment de dégoût silencieux pour Bernard qui est déjà endormi.

Malgré l'opposition avec son mari, la Thérèse qu'incarne Emmanuelle Riva éprouve aussi de la tendresse pour lui. Pendant leur repas à Paris, même si elle le trouve ridicule, elle l'appelle encore « mon chéri » ; dans la scène où Thérèse repousse Bernard dans le lit, elle n'oublie pas de mettre la couette sur lui pour qu'il n'attrape pas froid. Il nous semble que si Bernard avait montré plus de douceur envers sa femme, la Thérèse de Riva n'aurait peut-être pas commis son crime terrible. Dans le même sens, après la séquestration, Thérèse s'entend bien avec Bernard qui prend soin d'elle.

Dans la version de Miller, l'émotion qu'éprouve Thérèse pour Bernard est peut-être moins ambivalente mais plus inintelligible. Même si le Bernard de Lellouche nous semble plus maladroit qu'insensible, la malice de la Thérèse de Tautou est plus violente que celle de Riva. Dans la scène où Bernard dîne avec Thérèse dans le train, il remarque que sa femme a la tête ailleurs et ne cesse de montrer sa curiosité envers elle. Thérèse, au lieu de rester silencieuse, lui ment. Elle prétend être heureuse pour rassurer Bernard alors que réellement, elle songe à se jeter hors du train. Même si Bernard ne devine jamais les pensées de cette femme qui est trop compliquée pour lui, cet homme, à l'âme mêlée de raideur et de douceur, adopte une attitude tolérante envers elle.

C'est ainsi que l'on a plus de mal à supporter le crime de Thérèse dans la version de Miller. Tandis que la Thérèse de Riva fait rapidement tomber les gouttes de Fowler dans le verre de Bernard, celle de Tautou compte tranquillement ses gouttes d'une voix claire. Ce geste habituel de Bernard qui énervait Thérèse autrefois est repris par elle comme une

vengeance contre lui. Plus tard, elle regarde calmement Bernard compter encore plus de gouttes. Bernard, notant que sa femme l'observe, se moque d'avoir compté à voix haute et l'appelle encore « mon ange », sans savoir qu'elle veut en fait se débarrasser de lui. De plus, Miller nous montre vivement la souffrance de Bernard, sa fièvre, ses vomissements et ses nausées à cause du crime de Thérèse. Tout cela renforce le portrait de Bernard en tant que victime alors que Thérèse nous paraît plus féroce et hypocrite, et son crime moins justifiable. La seule scène criminelle inventée par Miller qui rend Thérèse peut-être moins effroyable, est la scène dans laquelle elle se rend à la pharmacie. Thérèse baisse les yeux aussitôt que son regard croise un instant celui du pharmacien qui semble avoir déjà tout perçu. De peur, Thérèse tressaille au coup d'un klaxon en sortant de la pharmacie. Cela nous rappelle que Thérèse est une empoisonneuse novice, qui s'est terrée dans un silence coupable.

La séquence finale des films qui voit la séparation du couple correspond au chapitre treize du roman. Dans le premier sous-ensemble occupé par le dialogue entre Thérèse et Bernard, par un simple jeu de champ-contrechamp, les réalisateurs parviennent à créer une intimité entre le couple. Cette intimité se voit plus nettement dans la version de Miller par l'utilisation invariable du gros plan sur le visage des personnages. La focalisation est aussi plus équilibrée entre les deux personnages, avantageant même un peu Bernard grâce au jeu subtil de Lellouche, alors que dans la version de Franju, les images favorisent nettement Thérèse, puisqu'on lui donne davantage la parole et on la voit plusieurs fois sans contrechamp de Bernard.

Les deux adaptations ne nous montrent pas le temps précis qui est pourtant dépeint dans le roman au début du chapitre : « Un matin chaud de mars, vers dix heures¹⁴⁶ ». Franju reste fidèle au texte d'origine et situe la scène à la terrasse du café de la Paix. Miller ne donne pas le lieu précis mais, voyant la Chaussée d'Antin en gros plan, on sait qu'il n'en est pas loin. Dans les deux films, les deux protagonistes sont assis à une table ni côte à côte, ni face à face. Cela semble insinuer que leur relation est toujours aussi ambivalente. Les premiers mots viennent de Bernard quand Thérèse écrase du pied sa cigarette : « Vous avez peur de mettre le feu au trottoir ? » Tandis que le sourire de Bernard est plus visible dans le film de Franju, c'est celui de Thérèse que l'on voit plus

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 100

clairement dans le film de Miller. Il nous semble que cette plaisanterie faisant référence à leur passé girondin suggère une complicité amusante pour la Thérèse de Tautou ; le sourire réciproque de Bernard nous le confirme. En comparaison, la réaction de la Thérèse de Riva nous paraît plus ambiguë et réservée, d'autant plus qu'après ces mots, Riva détourne son regard vers la foule dans les rues de Paris. Ce mouvement nous fait réaliser qu'il existe une autre Thérèse que cette Thérèse landaise, une autre Thérèse toujours ailleurs, obscure et qui a maintenant l'air un peu perdue, entourée de la foule de la capitale.

Dans le film de Franju, après que Bernard pose la question cruciale sur le motif du crime, le réalisateur nous situe plus près de Bernard, à la gauche du cadre, qui écoute la réponse de Thérèse à droite. Il existe une claire distance entre eux, mais du côté de Thérèse, cette distance paraît plus courte à franchir. Il nous semble que Thérèse a plus de volonté d'approcher Bernard et de lui faire finalement sa confession longtemps préparée. Pourtant, la longue explication de Thérèse n'apporte à Bernard que davantage d'incompréhension.

Dans la version de Miller, l'explication de Thérèse est courte et la distance est équilibrée des deux côtés. Miller nous montre chaque fois le visage troublé de Bernard après la réponse de Thérèse. Le Bernard de Lellouche reste silencieux, il n'interrompt pas Thérèse et son sourire confirme à la fin son incapacité à comprendre. Le Bernard de Noiret, quant à lui, retrouve très vite sa fermeté lorsqu'il répond à Thérèse qui, privée de la parole, retombe dans le silence.

À la suite de l'explication échouée, la Thérèse de Riva change de sujet en disant : « Il faudra pourtant que je revienne quelquefois, pour mes affaires, pour Marie. » Il semble qu'elle veuille assumer sa responsabilité en tant que Thérèse landaise et Bernard retrouve totalement son statut de chef de famille. Il décline la proposition de Thérèse puis confirme son départ : « Midi vingt, le temps de passer à l'hôtel ». Ensuite, on entend la voix off de Thérèse : « Si Bernard m'avait dit: "je te pardonne, viens". Je me serais levée, l'aurais suivi. Mais... » La narratrice ambiguë réapparaît en nous brouillant sur le lieu et le temps de la parole. Dans le film, le sourire ambigu sur le visage de Thérèse nous montre l'écart entre son souhait et la réalité. De l'autre côté, Bernard allume la pipe, tout en ignorant sa femme, comme d'habitude. Mais Thérèse continue tout de même de lui

demander pardon et il la rejette en disant : « n'en parlons plus » et il lui interdit même la tentative d'adieu. Toutes les espérances de Thérèse sont ainsi détruites.

Dans la version de Miller, avant le départ de Bernard, Thérèse lui demande pardon et Bernard hoche la tête en signe d'approbation. Le Bernard de Lellouche montre encore une fois de la douceur envers sa femme et cette tendresse est devenue encore plus forte quand il rentre après lui avoir dit au revoir. Pendant un instant de silence, nous avons l'impression qu'il va déclarer son amour pour sa femme, mais non, cet homme pudique ne parvient pas à faire cela, déclarant seulement que les consommations sont payées. L'attitude de Thérèse est plus incertaine. Elle semble pour un moment amusée par la maladresse de Bernard, mais après son départ, son regard devient grave.

Dans le deuxième sous-ensemble, Thérèse se retrouve seule dans les rues de Paris. Dans la version de Franju, elle répète les mots prononcés au début de son monologue intérieur « libre...Que souhaiter de plus ». Il nous semble que Thérèse a enfin gagné sa liberté. Pourtant, rappelant le début du roman ainsi que du film de Franju qui commencent par un « non-lieu », l'image de Thérèse qui marche sans but dans la foule inconnue évoque un autre non-lieu, la victoire de Thérèse semble également illusoire. Le sourire ambigu sur le visage de Riva renforce cette impression. La Thérèse de Miller, pourtant, pardonnée par son mari, nous semble plus sûre de s'être finalement débarrassée de son passé sombre lorsqu'on la voit marcher fermement et sereinement vers sa future vie à Paris.

1.2 Jean Azévédo

Même si la figure de Jean Azévédo est peut-être la moins ambiguë et n'occupe que quelques passages dans le roman, son rôle dans l'histoire de Thérèse est incontournable. D'abord, son affaire amoureuse avec Anne crée un grave bouleversement chez Thérèse. Ensuite, en tant que guide spirituel de Thérèse, il lui montre une vie libre à Paris à l'opposé de la vie bornée des bourgeois et rend la vie conjugale de Thérèse plus insupportable. D'ailleurs, même si le rapport entre Thérèse et Jean ne nous paraît rien qu'un rapport amical, elle devient sa maîtresse dans la suite de *Thérèse Desqueyroux* ; cela apporte une certaine ambiguïté dans leur relation.

Dans sa lettre à Thérèse, Anne envoie une photo de Jean. La première description physique de Jean Azévédo est donnée alors que Thérèse regarde la photo :

C'était un jeune garçon dont la tête, à cause des cheveux épais, semblait trop forte. Thérèse, sur cette épreuve, reconnut l'endroit : ce talus où Jean Azévêdo se dressait, pareil à David. (Il y avait derrière une lande où pacageaient des brebis.) Il portait sa veste sur le bras ; sa chemise était un peu ouverte¹⁴⁷.

Ce premier portrait de Jean dépeint un jeune homme beau et décontracté, une figure errante, pareil à un berger. Ensuite, Thérèse, même si elle ne connaît pas encore Jean, perce calmement cette photo à la place du cœur. Nous ne pouvons qu'attribuer ce geste ambigu de Thérèse à ses sentiments pour Anne. Mais il est incertain si Thérèse est troublée en voyant son rival (Jean) ou s'il s'agit simplement d'une méchanceté motivée par la vision de son amie heureuse. Quelle que soit la raison, à cause d'Anne, la violence de Thérèse est évidente. Mauriac nous dépeint le mal inexplicable chez Thérèse par ce meurtre symbolique de Jean. Franju, dans son film, ne traite pas cette scène ambiguë. Il nous montre simplement que Thérèse déchire la lettre d'Anne dans la nuit de Paris. Dans la version de Miller, la perforation est subtilement remplacée par la mise en feu de la photo. Le feu destructeur, le déclencheur de toute la violence de Thérèse, nous fait penser à une passion brûlante, bien que Miller ne montre pas explicitement la vraie raison du geste.

Après sa rencontre avec Jean Azévêdo, Thérèse parle de son propre souvenir de l'apparence de Jean :

Un front construit les yeux veloutés de sa race de trop grosses joues ; et puis ce qui me dégoûte dans les garçons de cet âge : des boutons, les signes du sang en mouvement ; tout ce qui suppure ; surtout ces paumes moites qu'il essayait avec un mouchoir, avant de vous serrer la main. Mais son beau regard brûlait ; j'aimais cette grande bouche toujours un peu ouverte sur des dents aiguës : gueule d'un jeune chien qui a chaud¹⁴⁸.

Jean Azévêdo est juif, communauté que Bernard méprise : « tous les Juifs se valent... et puis c'est une famille de dégénérés tuberculeux jusqu'à la moelle. [...] ¹⁴⁹» À la différence de Bernard, Thérèse trouve que les spécificités physiques attribuées à ce peuple, les yeux d'Azévêdo, son regard brûlant, sont beaux. Ce qui est moins agréable pour Thérèse, ce sont les signes de sa jeunesse. Cela nous rappelle l'écart d'âge entre les deux personnages. Dans la version de Franju, Jean Azévêdo appelle plusieurs fois Thérèse «madame» comme dans le roman, alors que dans la version de Miller, il

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 42

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 57

¹⁴⁹ *ibid.*, p. 44

l'appelle d'abord « madame Desqueyroux » puis change tout de suite et l'appelle « Thérèse ». À la fin de leur promenade, quand le sujet de la conversation retourne à la famille, Azévêdo reprend encore une fois le titre en disant « Au revoir, madame Desqueyroux ». On a l'impression que l'Azévêdo de Franju garde toujours ses distances avec Thérèse alors que celui de Miller montre plus de volonté de l'approcher. Du côté de Thérèse, Emmanuelle Riva répond également à Azévêdo en l'appelant « monsieur » puis l'interroge sur ses intentions envers Anne. Mais cette position initiale puissante de Thérèse est vite renversée par Jean, car par la suite, c'est presque toujours Jean qui prend la parole en se défendant et Thérèse ne fait rien d'autre que l'écouter. Dans la version de Miller, la position de Thérèse nous semble plus forte. Quand Jean invite Thérèse à s'asseoir, elle refuse en disant : « je préfère rester debout ». (Dans le roman Thérèse est assise et Jean se met debout.) Par ailleurs, pendant leur conversation, Thérèse remet presque toujours en question l'explication de Jean. Même si Jean la refute de temps en temps, la Thérèse de Tautou reste active dans leur conversation.

L'autre observation que nous tirons du physique de Jean, c'est qu'il est chaleureux. Tandis que Thérèse, gardant toujours sa froideur et sa lucidité, ne laisse jamais ressortir sa passion cachée, Jean ne cache guère son feu brûlant. Cependant, Jean n'a-t-il pas aussi une certaine froideur ? Sa cruauté envers Anne nous le prouve. Même s'il n'est pas amoureux d'Anne, cela ne l'empêche pas de passer d'agréables moments avec elle et puis de l'abandonner sans hésitation. Franju montre clairement la froideur de Jean. Quand la Thérèse de Riva évoque la souffrance d'Anne d'un ton d'ému, Azévêdo lui répond : « La belle affaire. » Mais dans la version de Miller, nous voyons encore une lueur de honte dans le regard d'Azévêdo quand Thérèse lui propose d'écrire la lettre de rupture. La cruauté de Thérèse (Tautou) envers Anne est plus décisive alors que la Thérèse de Riva reste passive dans la rupture de Jean et Anne.

On constate que la description physique de Jean Azévêdo est beaucoup plus vivante que celle des autres personnages dans le roman, d'autant plus qu'il suscite autant d'émotions chez Thérèse. Dans les deux films, les acteurs incarnant Jean ont tous les deux dix ans de moins que les actrices interprétant Thérèse. Tandis que Jean dans la version de Miller ressemble plus à un jeune étranger (dans le roman, il est portugais), le Jean de Franju, portant des vêtements d'hiver, ne nous paraît qu'un bel homme ordinaire,

même s'il est en effet d'origine juive polonaise.

Or, comme le dit Thérèse : « Ai-je subi un charme physique ? Ah ! Dieu, non ! Mais il était le premier homme que je rencontrais et pour qui comptait, plus que tout, la vie de l'esprit¹⁵⁰. » L'attirance de Jean vient d'abord, pour Thérèse, de l'esprit. Après leur rencontre, elle se met à questionner sa vie actuelle où Bernard est devenu plus dégoûtant en comparaison avec Jean.

Néanmoins, Thérèse n'est pas toujours d'accord avec Jean et ses sentiments pour lui sont aussi incertains : « je crois bien que je vomirais aujourd'hui ce ragoût : il disait qu'il avait longtemps cru que rien n'importait hors la recherche, la poursuite de Dieu: S'embarquer, prendre la mer, fuir comme la mort ceux qui se persuadent d'avoir trouvé, s'immobilisent, bâtissent des abris pour y dormir ; longtemps je les ai méprisés.¹⁵¹ » Cette Thérèse landaise ne semble pas tout à fait prête pour une vie errante comme celle que mène Jean Azévédo. Ce guide spirituel de Thérèse ne connaît qu'un visage de son étudiante, alors que la vraie Thérèse en a deux. L'autre Thérèse landaise, la fille autrefois rangée et raisonnable, aurait pu profiter de la vie paisible à la campagne, si Jean Azévédo ne l'avait pas bouleversée. Pourtant, si la crainte d'être étouffée n'était pour Thérèse qu'une incertitude, après la confirmation de Jean Azévédo, elle est devenue sa réalité.

1.3 Jérôme Larroque

Le père de Thérèse est un personnage secondaire, mais étant donné qu'il est la seule personne dans la famille immédiate de Thérèse, il mérite quelques remarques. Selon la description de Mauriac, Jérôme Larroque est un « petit homme aux courtes jambes arquées¹⁵² » avec un visage « sali de bile, ces joues hérissées de durs poils d'un blanc jaune que les lanternes éclairaient vivement¹⁵³ ». À cette image physique péjorative, on ajoute encore son identité d'un homme politique qui ne s'intéresse qu'à sa carrière. Il ne semble guère s'apercevoir de la présence de sa fille :

Il ne l'écoute pas ; ne la voit plus. Que lui importe ce que Thérèse éprouve ? Cela seul compte : son ascension vers le Sénat interrompue, compromise à cause de cette fille (toutes des hystériques quand elles ne sont pas des idiotes)¹⁵⁴.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 60

¹⁵¹ *ibid.*, p. 59

¹⁵² *ibid.*, p. 20

¹⁵³ *ibid.*, p. 22

¹⁵⁴ *ibid.*

Il demeure cette froideur chez le père qui méprise toutes les femmes, même sa propre fille. Thérèse se retrouve ainsi très seule, héritant de sa froideur, son athéisme ainsi que son amour pour la propriété – la clé pour adoucir la grande divergence entre la famille de gauche de Larroque et la famille de droite de Desqueyroux. Pour les Desqueyroux, cet homme qui s'est marié vierge est « un type¹⁵⁵ » et « un saint laïque¹⁵⁶ ».

Dans le film de Franju, la figure du père est surtout présente au tout début du film, dans la scène de la sortie du Palais de justice. Cette scène commence par une contre-plongée sur le bâtiment officiel du Palais de justice, puis le père de Thérèse – le premier personnage qui apparaît dans le film (on ne sait pas encore qui il est) en marche, portant des vêtements sombres. Ensuite, l'héroïne surgit avec l'avocat dans l'ombre. L'ouverture énigmatique nous rappelle un film noir ou le début d'un roman policier.

On entend le piano hésitant de Maurice Jarre qui nous paraît venir d'un appartement près de la rue. Mais le volume un peu trop élevé semble contredire cette hypothèse. Puis, sur une place vide avec une lumière incertaine (l'aube ou le crépuscule ?), on focalise encore une fois sur la figure du père, fumant. Les premiers mots du film viennent de l'avocat : « Votre père est là. » Cela nous dévoile le lien entre le personnage féminin et cet homme. Ensuite, l'avocat reprend la phrase de Mauriac en lui annonçant : « Non-lieu. » Nous comprenons qu'il s'agit d'un procès. Le décor nous paraît d'ailleurs un vrai non-lieu. Il est anormal qu'il n'y ait personne d'autre et que le silence couvre l'environnement comme si l'on se trouvait dans une ville morte. On se demande pourquoi les personnages doivent baisser la voix et parler d'une façon discrète puisque personne ne les entend. Ce décor rappelant le théâtre nous donne une forte sensation de fiction.

Les deux hommes se saluent et commencent à parler entre eux. L'entrée de Thérèse est un peu tardive, mais le réalisateur a accumulé assez de suspense sur elle. La solitude de Thérèse est plus clairement montrée ensuite lorsqu'elle marche à l'écart de ces deux hommes, toute seule, ayant l'air pensif. Franju nous invite à partager sa solitude et son angoisse mais aussi à sentir avec elle une liberté de respirer seule l'air frais en s'éloignant de l'étouffement des hommes.

¹⁵⁵ *ibid.*, p. 54

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 35

Pendant la conversation entre les deux hommes, le souci du père est exprimé en reprenant les mots de Mauriac : « le silence, l'étouffement, je ne connais que ça. [...] pour la famille, il faut recouvrir tout ça... Il faut recouvrir...¹⁵⁷» Le thème social et familial est ainsi souligné. Près de la voiture, Larroque prend la main de Thérèse et la force à monter dans la voiture. Tandis que Thérèse, assise à gauche dans la voiture, laisse la place droite à son père, le père ferme lourdement la porte en lui disant : « tu as causé assez de mal à la famille ». De la sortie de Thérèse derrière les grilles du Palais de justice jusqu'à cette fermeture de la porte, le thème de la claustration familiale est présent dès le début du film.

Cette scène est beaucoup moins dramatique et plus courte dans le film de Miller. Les décors extérieurs situent la scène dans un environnement réel où l'on voit des gens qui marchent et des voitures qui circulent. Tandis que le père de Franju nous paraît plus strict et froid, le père de Miller l'est moins. Le père de Franju est un homme maigre et grand (très loin de la description physique du père dans le roman) en comparaison avec l'avocat qui est rond et décontracté. Dans la version de Miller, bien au contraire, l'avocat nous paraît plus sérieux alors que le père est plus petit et détendu.

Quand Thérèse déclare : « il n'y a pas eu de victime », son père exprime sa solidarité en appuyant sa fille : « elle a raison. Mon gendre est toujours vivant que je le sache. » Rappelons que le père de Franju reste silencieux avec un regard ironique. Avant leur séparation, le Larroque de Miller embrasse sa fille. La relation entre le père et la fille est ainsi dépeinte d'une façon plus naturelle et moins froide du côté du père.

Miller invente également plusieurs scènes dans lesquelles le portrait du père est développé. Par exemple, pendant le repas familial, il insiste sur ses opinions politiques tout en confirmant que la propriété est le ciment des deux familles. Dans d'autres scènes où il est avec Thérèse après son crime, on constate toujours la présence de Tante Clara en tant que substitut de la mère de Thérèse, toujours douce sans comprendre ce qui se passe, alors que le père est en colère contre sa fille. Dans ces scènes de la famille Larroque, Thérèse reste toujours silencieuse, très calme, voire indifférente face à la rage du père. Elle le traite comme une personne inoffensive à laquelle elle n'accorde pas d'attention particulière. Au lieu de dépeindre un homme qui méprise les femmes, Miller nous

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 21

présente une femme qui méprise les hommes. La figure forte de Thérèse est encore une fois soulignée à travers sa relation avec son père.

2. Thérèse et les figures féminines

Dans cette partie, nous analyserons le rapport entre Thérèse et les autres trois personnages féminins : son amie Anne de la Trave, tante Clara et sa fille Marie Desqueyroux. Ces personnages féminins n'ont qu'une position secondaire vis-à-vis de Thérèse – la seule femme centrale à l'histoire. Mais ces trois personnages ont chacune un rapport intime avec l'héroïne, il est par conséquent nécessaire de les étudier pour mieux saisir l'essence de Thérèse.

2.1 Anne de la Trave

Demi-sœur de Bernard, Anne de la Trave est dépeinte dans le roman comme une femme pure et innocente. Cependant, l'auteur note que « la pureté d'Anne de la Trave était-elle faite surtout d'ignorance.¹⁵⁸ » Comme son frère, Anne est une fille simple d'esprit. À l'inverse de Thérèse qui aime lire, cette fille ne s'intéresse guère à des activités intellectuelles. Éduquée au couvent catholique, Anne est considérée comme un modèle de femme bourgeoise, autrement dit femme au foyer, qui aime la couture et s'occuper des enfants. Elle est ainsi l'adversaire de Thérèse qui ne partage « aucun goût commun¹⁵⁹ » avec elle.

Nonobstant, le destin de Thérèse et Anne se mêle d'une façon subtile dans le roman. D'abord, l'enfance passée avec Anne est pour Thérèse la seule période paradisiaque de sa vie. Puis, Anne, avant d'assumer sa responsabilité familiale, a montré sa capacité à allumer les plus grandes passions pour Jean Azévêdo, aux antipodes de sa famille. Par conséquent, elle est devenue la biche étouffée derrière les grilles familiales. À cette période, Thérèse reste du côté de la famille et s'est mariée avec le frère d'Anne. Une fois que l'amour d'Anne et Azévêdo est détruit, c'est au tour de Thérèse de se révolter. De par l'empoisonnement de son mari, Thérèse est devenue la nouvelle prisonnière de la famille. Pendant ce temps, Anne, en tant que mère de substitution, s'occupe de la fille de Thérèse.

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 29

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 32-33

À la fin de la séquestration de Thérèse, Anne s'est mariée avec Deguilhem, une figure ressemblant à son frère, le mari de Thérèse. Il semble que chacune d'elles a finalement pu trouver son appartenance la plus convenable. Malgré leur différence, la communauté dans le malheur ainsi que dans une recherche de la liberté est partagée par les deux personnages féminins.

Manquant de description précise sur le physique des personnages dans le roman, Franju a choisi de représenter Thérèse et Anne en cheveux courts, portant des vêtements modernes. Étant donné que le chapeau occupe une place importante chez les femmes bourgeoises, (comme le montre Anne Martin-Fugier dans *La bourgeoise*: « il ne suffit pas d'une coiffure pour faire une femme honnête, mais il est certain qu'une femme en cheveux n'est pas une honnête bourgeoise.¹⁶⁰ ») la configuration physique affaiblit peu ou prou la dimension sociale bourgeoise du roman tout en affirmant la modernité des personnages. De plus, Thérèse et Anne sont toutes les deux des adultes dès le début. La pureté de l'enfance chez Mauriac est entamée, même si le jeu d'Edith Scob (Anne) ne fait pas perdre l'innocence d'Anne.

Quant à Miller, il reste fidèle à la mode des années 1920 et fait éclater l'élégance de Tautou avec des chapeaux cloche et des robes charleston, mettant en valeur la féminité physique de Thérèse. Cela renforce son apparente fragilité qui contraste pourtant fortement avec sa force intérieure. En comparaison avec des personnages masculins au physique vigoureux et pourtant moins puissants intérieurement, par exemple, Bernard et sa peur de la mort ou l'anxiété du père de Thérèse après le crime, Thérèse demeure calme même devant une crise.

Quand on parle des scènes de Thérèse/Anne, il s'agit d'abord de la scène de la chasse. Dans le texte, cette scène ne comporte que quelques lignes :

Anne, la première, s'étirait impatiente de tuer des alouettes au crépuscule ; Thérèse, qui haïssait ce jeu, la suivait pourtant, insatiable de sa présence. Anne décrochait dans le vestibule le calibre qui ne repousse pas. Son amie, demeurée sur le talus, la voyait au milieu du seigle viser le soleil comme pour l'éteindre. Thérèse se bouchait les oreilles ; un cri ivre s'interrompait dans le bleu, et la chasseresse ramassait l'oiseau blessé, le serrait d'une main précautionneuse et, tout en caressant de ses lèvres les plumes chaudes, l'étouffait.¹⁶¹

¹⁶⁰ MARTIN-FUGIER, Anne. *La bourgeoise*. [Version Kindle] Paris, Grasset, 2014, Introduction, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>

¹⁶¹ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 33

À travers cette description courte, on constate qu'Anne est dépeinte comme un garçon qui, comme son frère, aime la chasse, l'activité physique. Thérèse est placée sous le signe de la féminité : sensible, peureuse, attachée à son amie. Dans les films, les réalisateurs ont utilisé la lumière à contre-jour pour souligner la violence d'Anne. Anne, dans la version de Franju, cajole doucement l'alouette comme s'il s'agissait d'un enfant puis, avec un sourire pur, elle l'étouffe sans hésitation. À ce moment, la Thérèse de Riva, fumant, regarde de loin cette scène, et la voix off dit : « pour être aussi pure qu'Anne, élevée au couvent, je n'avais pas besoin de tous ces rubans, de toutes ces rengaines. » Cachée dans l'ombre, Thérèse se moque de son amie, de son innocence due à l'ignorance. La Thérèse de Miller, qui est encore une jeune fille, affiche plutôt une mine confuse et blessée quand elle voit le geste cruel de son amie. Néanmoins, elle suit sa garçonne et regrette de la quitter. Il nous semble que Thérèse dans la version de Franju a voulu affirmer son autorité et sa supériorité, alors que dans la version de Miller, elle nous dévoile un attachement et une soumission vis-à-vis de son amie.

L'homosexualité de Thérèse envers Anne est masquée dans le texte définitif de Mauriac, même si l'écrivain conserve quelques passages qui nous laissent soupçonner, par exemple dans le geste de percer la photo de Jean Azévédou ou dans la parole de Thérèse en parlant de la source de son crime : « petite sœur Anne, chère innocente, quelle place vous occupez dans cette histoire ! Les êtres les plus purs ignorent à quoi ils sont mêlés chaque jour, chaque nuit, et, ce qui germe d'empoisonné sous leurs pas d'enfants.¹⁶² » Pour Thérèse, son amitié avec Anne donne naissance à son futur empoisonnement, cela met en doute la nature de leur amitié, même si du côté d'Anne il n'existe aucune ambiguïté.

Dans les deux films, puisque Bernard n'est pas un rôle suffisamment antipathique, il semble que le dégoût de Thérèse pour son mari ait une racine plus profonde dans ses sentiments ambigus envers Anne. Néanmoins, des paradoxes demeurent concernant la dimension homosexuelle dans les deux films. Dans le film de Franju, même si la Thérèse de Riva exprime verbalement dans son monologue : « il fallait qu'elle (Anne) sût comme moi que le bonheur n'existait pas », ses actes intentionnels contre l'amour de son amie restent pour nous insuffisants et la cruauté se trouve principalement chez Jean Azévédou.

¹⁶² *ibid.*, p.26

Dans la version de Miller, au contraire, il n'existe aucun signe dans les mots de Thérèse qui indiquerait sa trahison, Thérèse a même rassuré Anne, mais ses actes nous montrent sa ferme volonté de détruire l'amour de son amie alors que Jean Azévédo nous paraît plus hésitant. La méchanceté de Thérèse envers Anne dans la version de Miller nous rappelle la présence d'un mal mystérieux, alors que le mal chez Franju se limite aux paroles.

L'intention de Thérèse aurait pu être plus nette, si Franju avait pu, comme il le souhaitait, ajouter le poème de Mauriac, *Les deux fleuves*, dans le film pour éclaircir cette homosexualité latente:

Tu te souviens, mon endormie,
De ces caresses retenues ?
Si jamais tu ne fus moins nue.
J'étais plus sage qu'une amie.

Jusqu'à l'extrême bord nous fûmes
De la volupté défendue.
Mais nos mains, mouettes perdues.
Ne rassaient pas l'amère écume.

Nuit que je voulais éternelle.
Où, sans sommeil et sans parole.
Nous fûmes, tête contre épaule.
Deux fleuves de sang parallèles¹⁶³.

Or, Mauriac demanda au réalisateur de retirer ce texte. Pour l'écrivain, le poème est trop charnel et provoquant, mais Franju essaye tout de même d'en transmettre le sens aux spectateurs sans parole, par exemple en montrant à plusieurs reprises l'image de la tête d'Anne contre l'épaule de Thérèse, même si pour nous, en tant qu'étranger, le sous-entendu reste flou.

Dans le film de Miller, les mots d'Anne dans sa lettre à Thérèse résonnent avec ce poème : « nous (Anne et Azévédo) arrêtons à l'extrême bord de la dernière caresse, mais par sa volonté non pas par ma résistance ». La passion frénétique d'Anne nous rappelle sa masculinité, puisque les femmes sont considérées plus réservées. Dans le poème, il s'agit apparemment d'un homme qui parle à une femme alors que dans notre cas, c'est Anne qui veut avancer leur relation. Ces mots viennent après un regard de Thérèse envers Bernard dans la sombre voiture du train. Dans la nuit, Bernard est déjà endormi. Thérèse pense se jeter hors du train. La transgression de cette autodestruction imaginée est bien la

¹⁶³ Disponible à l'adresse : <https://www.poemes.co/les-deux-fleuves.html>

destruction de l'amour entre Anne et Jean dans la réalité. S'agit-il ici d'un amour échoué de Thérèse pour Anne ? Miller ne nous donne pas de réponse évidente. Le bonheur des autres peut être dérangeant et la jalousie ne se produit pas inévitablement par amour, surtout pour Thérèse qui se croit peut-être supérieure à Anne et qui pourtant souffre d'une vie conjugale ratée. Le thème de l'homosexualité est peut-être plus sensible dans la scène inventée où Thérèse adulte serre la main d'Anne dans la nuit quand elles dorment ensemble, comme si rien n'avait changé depuis leur enfance, même si pour le public chinois, ce genre de comportement entre amies proches ne paraît en rien excessif.

2.2 Tante Clara

Thérèse perd sa mère dès sa naissance et sa grand-mère (une figure scandale qui a été effacée de l'album photo familial) ne se construit que par petites touches dans le roman. Tante Clara devient ainsi un substitut au manque de présence féminine dans l'entourage de Thérèse. Ce personnage est toujours désigné sous le titre de « Tante », et cette parenté avec Thérèse résume son existence dans le roman. Même si elle est une femme sourde incapable de tenir pleinement le rôle d'éducatrice, elle aime Thérèse et s'occupe d'elle.

Célibataire toute sa vie, cette figure laïque qui, aux yeux de Thérèse, est « plus croyante qu'aucun de la Trave, mais en guerre ouverte contre l'Être infini qui avait permis qu'elle fût sourde et laide, qu'elle mourût sans avoir jamais été aimée ni possédée¹⁶⁴ ». Si Thérèse éprouve de la compassion envers cette femme qui a aussi soif de la passion dont manque sa vie, elle la néglige la plupart du temps puisque l'inintelligence de la tante et l'absence de langage les privent d'une communication effective. La présence de la tante dans les deux films, portant toujours une longue robe austère et sombre, confirme sa rigidité et son manque de vitalité. Même si dans la version de Miller, la surdité de la tante est modérée et Clara montre plus de douceur envers sa nièce, elle est souvent en butte aux railleries de Thérèse. Par exemple, en massant le pied de sa nièce enceinte, tante Clara s'apitoie sur la souffrance des femmes. On peut imaginer qu'elle a refusé un mariage arrangé et assume une image de féministe en restant célibataire. L'accusation de

¹⁶⁴ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 55

Clara envers les hommes amuse Thérèse et elle sourit à sa tante : « et qu'est-ce que tu peux en savoir, mademoiselle Clara ? »

La mort de Tante Clara sauve Thérèse de sa tentative de suicide, même si dans le récit de Mauriac, il s'agit d'une mort symbolique et religieuse, car Thérèse pense à Dieu avant de se suicider. Or, dans les deux films, la mort est dépeinte comme une coïncidence accidentelle. Dans la version de Franju, après que Bernard a annoncé à Thérèse sa décision de l'enfermer, Thérèse ouvre soigneusement la porte et monte l'escalier, puis elle enlève ses chaussures à talons hauts, et entre dans sa chambre pieds nus. Elle sort une bouteille (le poison) du manteau et elle entre dans la chambre de sa fille. Puis elle revient dans sa chambre et place des gouttes dans un bol. Quand elle tente de boire, Balionte entre pour lui annoncer la mort de sa tante. Ce montage de scènes crée une atmosphère ambiguë et intense. On se demande si elle a voulu tuer son enfant ou se suicider ? A-t-elle tué sa tante ? En associant les gestes obscurs de Thérèse avec les autres personnages, le réalisateur joue avec l'imagination des spectateurs. Cette ambiguïté continue dans la scène de l'enterrement de tante Clara où l'on voit certains visages haineux dans le cortège funéraire et où l'on entend le commentaire : « Vous voyez ? Elle ne fait même pas semblant de pleurer ! » Il y a toujours une incertitude quant à la mort de tante Clara, mais il n'existe aucune preuve tangible indiquant que Thérèse en est responsable.

Dans la version de Miller, Thérèse ouvre la fenêtre et dit simplement « j'ai peur », avant de mettre des gouttes dans son verre. On se demande pourquoi elle a peur. Craint-elle le néant de la mort ou une vie étouffante jusqu'à la mort ? Quelle que soit la réponse, la peur ne l'empêche pas de verser les gouttes avec résolution. Comme lors de l'empoisonnement de son mari, cette femme ne montre jamais d'hésitation quand il s'agit de passer à l'action. Il demeure encore une ambiguïté, car on ne sait pas si elle a envie d'empoisonner un autre ou de se suicider. Quant à l'enterrement de la tante, Thérèse tombe presque avant que Bernard n'ait le temps de la relever. Personne ne parle dans l'église, mais l'expression subtile sur le visage d'Anne en gros plan nous montre sa méfiance, comme si elle avait toujours su que pour sa meilleure amie d'enfance, cette fragilité n'est qu'une apparence, sinon temporaire.

2.3 Marie Desqueyroux

En tant que femme qui n'aime pas son époux, Thérèse éprouve-t-elle des sentiments affectueux pour sa fille – Marie Desqueyroux ? Selon notre logique, il est difficile de croire qu'une mère n'aime pas vraiment ses enfants, puisque l'on a tendance à les considérer aussi comme une partie de nous-mêmes et que l'on a subi tant de mal pour leur donner naissance. Or, Thérèse n'est peut-être pas une femme comme les autres : « Thérèse se souvient qu'elle avait peur de ce fardeau tressaillant ; que de passions, au plus profond de son être, devaient pénétrer cette chair informe encore !¹⁶⁵ » La peur est peut-être plus loin de l'amour que la haine. Thérèse est consciente du mal qui demeure en elle-même et elle a peur de ne transmettre à sa fille que ce qu'il existe en elle de mauvais. C'est pour cela qu'elle rejette toujours la ressemblance entre elle et Marie : « cette enfant n'a rien de moi, insistait-elle. Voyez cette peau brune, ces yeux de jais. Regardez mes photos : j'étais une petite fille blafarde.¹⁶⁶ » Elle ne veut pas que sa fille lui ressemble. En ce sens, on pourrait dire que l'indifférence que Thérèse éprouve pour Marie n'a rien à voir avec son mépris pour Bernard, mais naît de son dégoût d'elle-même.

On comprend peut-être mieux la psychologie de Thérèse vis-à-vis de sa fille en citant ce passage de *La Fin de la nuit* :

Au vrai, avait-elle jamais arrêté sa pensée sur cette enfant ? Comme éblouie par sa propre lumière, jeune mère, elle ne la voyait même pas. Mais il ne s'agissait pas d'une indifférence monstrueuse... plus tard, n'avait-elle pas fait exprès de rester dans l'ombre ? C'était l'intérêt de l'enfant... Oui, Thérèse avait toujours étouffé au dedans d'elle-même cette voix qui appelait Marie¹⁶⁷.

Il demeure aussi cette ambivalence chez Thérèse par rapport à Marie. Marie appartient à la famille Desqueyroux dont Thérèse a voulu se détacher, à laquelle elle a voulu renoncer ; mais en même temps, Thérèse a abandonné son dernier amour (le fiancé de sa fille) en faveur de sa fille, même s'il reste discutable que cela apporte vraiment du bonheur à Marie.

La Thérèse de Franju nous paraît indifférente après la naissance de Marie. Par exemple, dans la scène où elle marche seule dans la campagne sous le soleil, madame de la Trave nous raconte sa rupture irréparable avec Anne même si elles vivent en paix grâce à l'enfant. L'environnement lumineux contraste si bien avec le sentiment sombre de

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 51

¹⁶⁶ *ibid.*, p. 69

¹⁶⁷ MAURIAC, François. *La Fin de la nuit*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, p. 87-88

Thérèse, qui porte une robe noire. Sa voix off révèle ses pensées intérieures : « à ce moment de ma vie, je me sentais détachée de ma fille comme de tout le reste ; sortir du monde, mais comment ? Et où aller ? » Le thème musical principal triste qui accompagne cette scène ensoleillée renforce l'ambiance tragique. Avec l'arrivée du nouveau-né, l'enfance de Thérèse et Anne est définitivement perdue.

Miller nous révèle le sentiment similaire de jeunesse perdue dans la scène où Thérèse, enceinte, marche avec la voix off qui dit : « Mon mari me vénère comme un vase sacré. À ses yeux, seul compte le fruit de mes entrailles. Je perds le sentiment de mon existence individuelle. » Thérèse méprise le fait que son mari ignore sa propre existence et la traite comme un instrument à travers lequel il réalise l'objectif de la procréation. Ainsi, elle marche seule vers le fond d'un océan de verdure, laissant Bernard en arrière. La nature ensoleillée nous rappelle l'été de Thérèse au début du film. La sonnerie argentine de vélo n'est plus, on n'entend à présent que le bruissement des branches. Dans ce silence, on se rappelle Anne, qui autrefois, comme les moutons, se précipitait de rentrer dans la bergerie, laissant son amie dans la solitude. Maintenant, regardant sa femme enceinte de dos, Bernard sourit avec des yeux d'une grande tendresse. L'amour sans réponse entre Bernard et Thérèse est confirmé et la fin de l'enfance est accélérée avec l'arrivée de bébé. Tandis que Bernard se concentre pleinement sur sa fille encore dans l'embryon, Thérèse veut seulement se retrouver elle-même et se débarrasser de l'enfant qui l'empêche d'atteindre son but.

Néanmoins, la Thérèse de Tautou éprouve des sentiments forts pour sa fille. Par exemple, avant leur séparation, elle lui rappelle d'emporter sa peluche pour que sa fille dorme bien. Après le crime, elle demande toujours à Bernard des nouvelles de Marie. La seule demande qu'elle adresse à Bernard à part d'être libre, c'est d'embrasser sa fille, et elle baisse les yeux quand Bernard le lui interdit.

Dans la version de Franju, Thérèse ne voit Marie qu'avant sa tentative de suicide. Thérèse pleurant, tenant la petite main de sa fille, l'embrasse. L'intention de Thérèse reste pour nous un mystère. Dans la description de Mauriac, Thérèse hésite à ce moment à faire mourir sa fille avec elle : « Thérèse a lu que des désespérés emportent avec eux leurs enfants dans la mort ; les bonnes gens laissent choir le journal: "Comment des choses pareilles sont-elles possibles?" Parce qu'elle est un monstre, Thérèse sent

profondément que cela est possible et que pour un rien.¹⁶⁸ » Pourtant, en raison de la mort de tante Clara, on ne saura jamais ce que l'indécise aurait fait à sa fille.

3. L'ambiguïté religieuse

Le christianisme est enraciné dans la culture occidentale ainsi que dans maintes œuvres de François Mauriac. Néanmoins, l'écrivain préfère être considéré comme un catholique qui écrit des romans plutôt que comme un romancier catholique. Il cherche à décrire des personnages monstrueux, le mal, et non des saints et leurs bontés. C'est à travers l'abîme que Mauriac essaye de montrer sa foi et de nous amener à la lumière de Dieu ; la libération finale est souvent passée par le chemin long de la haine. Ainsi, ses romans ne correspondent pas aux normes édifiantes de la religion catholique, en particulier *Thérèse Desqueyroux*. Dans cette section, nous cherchons à étudier l'ambiguïté dans le cadre de la religion catholique afin d'approfondir notre connaissance sur l'héroïne.

3.1 François Mauriac, Thérèse Desqueyroux et la religion

L'enfance de Mauriac est imprégnée de l'éducation janséniste. Cette doctrine religieuse est marquée par une austérité qui exige, selon Mauriac, quatre qualités des êtres humains pour « qu'ils soient bons, qu'ils soient justes, qu'ils soient intelligents, qu'ils soient purs¹⁶⁹ ». Si la foi de Mauriac envers le catholicisme est plutôt basée sur l'opposition avec cette éducation d'enfance, il garde tout de même l'obsession du thème de la pureté de l'enfance dans ses œuvres et il retourne constamment au thème de l'adolescence. Dans *Thérèse Desqueyroux*, l'enfance de Thérèse/Anne est aussi la clé pour comprendre le personnage de Thérèse. Dans cette pureté de l'enfance naît la passion interdite, le péché passionnel qui implique en effet le conflit personnel de l'écrivain. Elle est aussi la source du mal de Thérèse. C'est pour cette raison que les deux réalisateurs ont choisi de raconter l'histoire de Thérèse à partir de son enfance.

À côté de son éducation religieuse, Mauriac se nourrit aussi de l'enseignement des lettres. Il dévore les œuvres littéraires dès l'enfance. En tant que lecteur de Racine et de

¹⁶⁸ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 84

¹⁶⁹ MAURIAC, François. *Mémoires intérieurs : Nouveaux mémoires intérieurs*. Paris, Flammarion, 1985, p. 297

Baudelaire, Mauriac construit son image en dehors du domaine religieux, celle de romancier et d'humaniste. À travers *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac ne parle pas à Dieu mais à nous. La vie profane est d'ailleurs étroitement liée à la vie spirituelle.

Dans son entretien avec Jean Amrouche, Mauriac dit :

La famille selon la chair s'oppose à la famille selon l'esprit ; plus précisément, parce que la famille selon l'esprit est aussi d'un certain point de vue une famille selon la chair, la famille dans laquelle une créature est née et la famille des êtres qui leur ressemblent, et avec qui ils peuvent correspondre, s'opposent. [...] je prends Dieu et je prends l'infâme, je prends les deux bouts, les deux extrémités, les deux pôles du Ciel et de l'Enfer pour montrer que d'un pôle à l'autre, ce problème des deux familles existe¹⁷⁰.

Dans ce sens, la chair et l'esprit coexistent comme un miroir de l'un et de l'autre dans le système religieux de Mauriac. Le corps humain est aussi l'incarnation de Dieu et nous ne pouvons pas parler de l'esprit sans faire référence à la chair.

Demandons-nous comment parler de *Thérèse Desqueyroux* dans le champ religieux puisque ce roman est caractérisé par l'absence de thèmes chrétiens. Dans les Landes, les hommes sont chrétiens pour des raisons de convention et ils sont d'ailleurs tous intéressés par la propriété. Il nous semble que Mauriac veut, pour montrer la souffrance de Thérèse, nous rappeler cette absence de Dieu dans sa vie d'où le besoin de Dieu de la sauver. Dans la préface du roman, l'auteur déclare que : « J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu ; et j'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom de sainte Locuste.¹⁷¹ » Même s'il reste cette ambiguïté par rapport à ce narrateur, « je », puisqu'il n'y a pas de signature de l'écrivain, nous sentons cette volonté de l'écrivain de faire venir Dieu par le crime de Thérèse.

La soif de délivrance pour Thérèse est aussi remarquable à travers la description du clergé de Saint-Clair :

Les prênes du curé, touchant le dogme ou la morale, étaient impersonnels. Mais Thérèse s'intéressait à une inflexion de voix, à un geste ; [...] Ah ! lui, peut-être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus ; différent des autres, lui aussi avait pris un parti tragique ; à sa solitude intérieure, il avait ajouté ce désert que crée la soutane autour de l'homme qui la revêt¹⁷².

Même si, à travers ce passage, il nous semble que l'attirance du curé pour Thérèse

¹⁷⁰ MAURIAC, François ; AMROUCHE, Jean ; AVAKIAN, Béatrice. *Souvenirs retrouvés: entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Fayard, 1981, p. 214-215

¹⁷¹ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales complètes*. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 18

¹⁷² *ibid.*, p. 68

soit plus dans ses gestes et dans leur similitude pour partager un destin seul et tragique, que dans la morale catholique qu'il lui donne, nous sentons l'effet d'apaisement et d'empathie qui agit sur Thérèse et nous aurions espéré que cela la mène, au fur et à mesure, à une vraie conversion. Mais Mauriac renonce à cette possibilité en montrant clairement que : « Thérèse meurt de soif au bord de la fontaine [...] Le curé de Saint-Clair n'est là, si peu qu'il paraisse, que pour le faire entendre¹⁷³. » Mauriac ne veut pas sauver Thérèse de la noyade. Il confirme ainsi son statut de romancier tout en nous laissant juger l'avenir de son héroïne.

Selon nous, même si le crime de Thérèse échoue et que, dans *La Fin de la nuit*, elle abandonne son amour pour sa fille, Thérèse n'est pas une condamnée qui a payé sa dette. Libre à la fin, mais terriblement seule, toujours souffrante, errante et éloignée de Dieu, Thérèse est tombée dans un modèle négatif du catholicisme. La fin tragique de Thérèse est un avertissement nous montrant la conséquence catastrophique d'une révolte contre son milieu et d'une vie privée du salut de Dieu. Au niveau profane, une criminelle échappe à la justice humaine ; au niveau chrétien, une pécheresse est privée de la grâce de Dieu. La fin de Thérèse dans le roman est non seulement immorale, mais aussi irréligieuse. Nous aurions voulu que Thérèse soit au moins pardonnée, comme dans le film de Miller, car, au fond, si le fils de Dieu souffre pour les humains, ce n'est pas pour que nous souffrions pour rien, c'est pour que nous fassions le bien. Bien que Thérèse abandonne Dieu, Dieu n'abandonne jamais sa créature.

Enfin, le prénom Thérèse, qui fait référence aux grandes saintes, implique une intention religieuse. Dans *Le Nœud de vipère*, publié cinq ans après *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac cite la parole de sainte Thérèse d'Avila en épigraphe : « Dieu, considérez que nous ne nous entendons pas nous-mêmes et que nous ne savons pas ce que nous voulons, et que nous nous éloignons indéfiniment de ce que nous désirons.¹⁷⁴ » Cela correspond également au caractère de Thérèse Desqueyroux puisqu'elle n'a pas choisi volontairement le mal. Si Mauriac échoue à faire convertir Thérèse, dans *Le Nœud de vipères*, le protagoniste achève en revanche cette mission infinie de Thérèse et réalise sa transmission envers la lumière religieuse. Par-là l'écrivain retourne aussi définitivement

¹⁷³ GOESCH, Keith et al., *Cahiers François Mauriac 2*, Paris, Grasset, 1975, p. 150

¹⁷⁴ MAURIAC, François. *Le nœud de vipères*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 381

vers le catholicisme alors que, dans *Thérèse Desqueyroux*, l'attitude de Mauriac envers le domaine religieux est encore incertaine. Il s'agit d'une période durant laquelle Mauriac est romancier et catholique, mais il n'est pas un romancier catholique.

Ajoutons d'ailleurs que, concernant le côté spirituel de l'œuvre de Mauriac, une tendance au panthéisme existe chez Mauriac. Par exemple, comme nous l'avons cité, pour le jeune Mauriac, le Saint-Esprit est en effet une palombe. Dans *François Mauriac ou la passion de la terre*, Bernard Chochon constate que, dans les œuvres mauriaciennes : « Il n'est pas certain que, dans ce combat entre la nature et la grâce, Dieu finisse par vaincre Cybèle.¹⁷⁵ » Mauriac est un poète sensible et ses œuvres sont pleines de sensations naturelles. Dans *Thérèse Desqueyroux*, comme nous en avons discuté, il conserve aussi le lien symbolique entre les éléments naturels et les êtres humains. Est-ce que cet amour pour la nature est inévitablement à l'opposé du Christ comme le définit Chochon ? La nature n'est-elle pas aussi une créature de Dieu ? Nous considérons que les éléments naturels sont aussi divins dans l'œuvre poétique de Mauriac. À travers l'union avec la nature, les hommes s'approchent de Dieu, comme Thérèse qui veut chercher Dieu dans le silence d'Argelouse. Cela nous rappelle d'ailleurs l'Ordre cosmique (*Tao*) des Chinois, dans lequel le combat incessant entre le bien et le mal, le clair et l'obscur, l'homme et la nature, produit de l'énergie éternelle qui fait avancer le monde. Pour Mauriac, le principe universel qui réunit tous les éléments, c'est bien la loi de Dieu.

3.2 La représentation de la religion dans les films

Pour Franju, comme nous l'avons introduit dans la première partie, l'élément religieux dans le roman de Mauriac n'est pas son propos. L'adaptation de Franju renvoie ainsi à un monde exclusivement réaliste. Comme Mauriac qui refuse de mettre *Les Deux fleuves* dans le film, Franju décline également quand Mauriac lui propose d'introduire le prologue du texte dans le film. Après la sortie du film, Franju est critiqué par la centrale catholique du cinéma pour n'avoir pas tenu compte du contenu spirituel du roman. Ainsi, le film Franju reste éloigné du catholicisme et confirme son statut profane.

Quant à Miller, même si la religion n'est pas non plus sa considération principale, il

¹⁷⁵ CHOCHON, Bernard. *François Mauriac ou la passion de la terre*, Paris, Lettres Modernes, 1972, p. 94

semble moins certain de vouloir établir une distinction claire entre le monde de Dieu et le monde des hommes. Dans sa version, il a tendance à affaiblir les conflits pour que les personnages puissent coexister avec leurs différences, dont la religion. Nous constatons la terreur d'une Thérèse athée ainsi que la pitié de Bernard en tant que catholique pratiquant et ces deux personnages distincts au niveau spirituel se réconcilient finalement. Le thème du pardon fait ressortir une grande beauté religieuse et Thérèse peut ainsi revivre, comme le dit Anne dans le texte : « Tu ne peux imaginer cette délivrance après l'aveu, après le pardon lorsque, la place nette, on peut recommencer sa vie sur de nouveaux frais.¹⁷⁶ »

Comme la référence au prêtre de Saint-Clair du roman est complètement supprimée dans les deux films, nous étudions maintenant l'ambiguïté religieuse en nous appuyant sur la scène de la Fête-Dieu, de la mort de la tante Clara et de la messe après la mort de la tante. Ces scènes ont une forte connotation religieuse dans le roman, mais les deux réalisateurs ont choisi de la gommer.

Selon Mauriac, le jour de la Fête-Dieu est présenté ainsi :

Elle (Thérèse) se rappelle avoir exécuté son mari plus que de coutume, le jour de la Fête-Dieu, alors qu'entre les volets mi-clos elle guettait la procession. Bernard était presque le seul homme derrière le dais : Le village, en quelques instants, était devenu désert, comme si c'eût été un lion, et non un agneau, qu'on avait lâché dans les rues. [...] Thérèse dévisagea le curé, qui avançait les yeux presque fermés, portant des deux mains cette chose étrange. Ses lèvres remuaient : à qui parlait-il avec cet air de douleur ? Et tout de suite, derrière lui, Bernard «qui accomplissait son devoir¹⁷⁷. »

Nous constatons d'abord que la vision religieuse de Thérèse reste restreinte et confuse. Le confinement est exprimé par son regard caché entre les volets mi-clos, d'où un espace serré, et à l'intérieur par son incertitude et une étrangeté qu'elle éprouve sur Dieu en se questionnant sur l'identité du récepteur de la parole du curé. Ensuite, la description sèche de l'environnement renforce notre sensation d'étouffement intense. Pourtant, il nous semble que, à l'inverse de Bernard qui considère la religion comme un devoir purement formel et une routine familiale, Thérèse éprouve, elle, une vraie curiosité pour la religion.

Dans sa version, Franju présente une scène courte (environ une minute) qui ne laisse aucune ambiguïté religieuse. Cette scène déplaît d'ailleurs énormément à l'écrivain. Nous

¹⁷⁶ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 26

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 70

la voyons comme une routine rituelle et comme une scène de transition hâtive. Cependant, le regard de Thérèse attire notre attention car elle a l'air plus triste (les larmes aux yeux) que méfiante. Parce qu'elle se sent abandonnée par Dieu ? Ou isolée des Catholiques ? L'écart entre Thérèse et ces catholiques pratiquants confirme sa figure inadaptée, puisque la troupe se construit majoritairement avec des femmes locales.

Dans le film de Miller, la procession est accompagnée d'un chant grave, fortement religieux. Thérèse est dans la voiture en regardant le prêtre qui porte l'Eucharistie à la main. Elle se dit : « À qui parles-tu, toi ? » avec un sourire un peu moqueur. Ce rituel lui semble drôle et l'air sérieux de Bernard renforce l'image caricaturale de ce jour religieux à travers les yeux de Thérèse. Les hommes sont d'ailleurs plus nombreux dans le défilé. Cela donne l'illusion qu'il s'agit d'un rituel dominé par les hommes et que les femmes y jouent un rôle subalterne. Cette scène solennelle est suivie par la scène dans laquelle la musique religieuse change brusquement avec la chanson « Sans y penser ». Tautou, en allumant une cigarette, respire à pleine poitrine avec un soulagement. Il nous semble que Thérèse, éloignée de la formalité religieuse et de son mari ridicule, se remet à l'aise dans la vie profane. À travers ce changement de ton, l'incroyance de Thérèse est renforcée et nous sentons également une ambiance intense dans la procession.

Revenons maintenant sur la scène de la tentative de suicide :

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. Que sa lâcheté l'humilie ! S'il existe cet Être (et elle revoit, en un bref instant, la Fête-Dieu accablante, l'homme solitaire écrasé sous une chape d'or, et cette chose qu'il porte des deux mains, et ces lèvres qui remuent, et cet air de douleur) ; puisqu'Il existe, qu'Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard et si c'est sa volonté qu'une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature¹⁷⁸.

Nous constatons que Thérèse a peur avant la mort, et les mots « Être » et « IL » (« puisqu'Il existe ») en majuscules nous confirment l'existence de Dieu et nous montre que Thérèse pense à Dieu au moment de son suicide. Ensuite, elle se souvient du jour de la Fête-Dieu et réalise sa propre prière en demandant la grâce de Dieu. Elle le supplie d'arrêter son geste et il semble que Dieu entend sa prière car la mort de la tante Clara interrompt le suicide de Thérèse.

Franju, laïque, est complètement hostile à cette référence religieuse et traite la mort

¹⁷⁸ *ibid.*, p. 84-85

de la tante Clara comme un hasard ironique. Dans une interview, il avoue : « Je trouve ça drôle que Mauriac, pour sauver l'âme de Thérèse, n'hésite pas à faire mourir la pauvre tante Clara¹⁷⁹. »

Nous ne pouvons tout de même pas reprocher Franju de supprimer entièrement la référence religieuse puisque Mauriac décrit également le jugement de Thérèse quand elle voit le corps de tante comme : « Hasard ; coïncidence. Si on lui parlait d'une volonté particulière, elle haussait les épaules.¹⁸⁰ » Dans le roman, Thérèse ne fait aucun lien entre la mort de sa tante et sa prière à Dieu. Sa participation religieuse est par nature instable, fugace. Il semble que Thérèse ait aussitôt déchargé sa faiblesse devant Dieu. Sa tendance religieuse au moment du suicide ne lui laisse aucun effet signifiant.

Pourtant, dans une scène suivante, quand Thérèse et les Desqueyroux assistent à la messe après la mort de la tante, l'écrivain tente encore d'amener Thérèse vers Dieu :

Un pilier la rendait invisible à l'assistance ; en face d'elle, il n'y avait rien que le chœur. Cernée de toutes parts : la foule derrière, Bernard à droite, Mme de la Trave à gauche, et cela seulement lui est ouvert, comme l'arène au taureau qui sort de la nuit : cet espace vide, où, entre deux enfants, un homme déguisé est debout, chuchotant, les bras un peu écartés¹⁸¹.

Cette image d'un taureau cherchant la lumière de Dieu résonne avec ce qui est dit dans la prologue et, même si Thérèse semble être coupée de tout, Mauriac veut montrer par-là que Dieu est ouvert pour elle et qu'elle doit passer par ce tunnel sombre afin d'atteindre la lumière de Dieu. Or Mauriac ne réussit finalement pas à convertir Thérèse, et même dans cette bonne volonté, il n'est pas certain que l'image religieuse soit complètement positive. Par exemple, le clergé est ici présenté comme un homme « déguisé » et, dans le passage de la Fête-Dieu, l'Eucharistie est décrite comme « cette chose », comme si notre héroïne ne connaissait rien du langage catholique ou le traitait d'une manière un peu ironique.

Ainsi, la Thérèse de Franju nous paraît plus nette et cohérente vis-à-vis de la religion que celle de Mauriac, qui est trop sautillante et presque incompréhensible. Dans la scène de la messe, la voix hors champ d'Emmanuelle Riva dit : « Cernée de toutes parts, en face

¹⁷⁹ POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (1/2)*. 1967, 85min. Disponible à l'adresse :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-therese-desqueyroux-12-1ere-diffusion-27051967>

¹⁸⁰ MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, p. 26

¹⁸¹ *ibid.*

de moi, il n'y avait rien que le chœur. Cet espace vide, où entre deux enfants, un homme déguisé est debout, chuchote, les bras un peu écartés. » Le film nous montre ensuite, à travers le regard mort de Thérèse, un prêtre immobile, debout entre deux enfants. Il semble que Thérèse ait voulu qu'il existe quelque chose pour la délivrer, alors que la seule chose qu'elle voit en réalité, c'est cet homme déguisé, inaccessible. Selon cette manière un peu ironique avec laquelle Franju décrit cette scène, nous constatons que Thérèse ne croit pas en Dieu.

Cette scène de messe n'existe pas dans le film de Miller. Pour nous, il est plus compréhensible que ce soit par le bien que l'on se sente plus rapproché de Dieu alors que, pour convertir un personnage comme Thérèse qui est plutôt occupée par le mal, le bien doit d'abord venir d'ailleurs pour éveiller la bonté chez Thérèse. Il nous paraît donc plus intelligent de la part de Miller de montrer l'aspect religieux de Bernard et non l'intention religieuse de Thérèse, puisqu'il est difficile d'imaginer qu'une athée comme Thérèse puisse subitement solliciter l'aide de Dieu alors que Bernard est toujours croyant. Dans le film de Miller, Bernard éprouve une attitude plus sincère envers la religion. Dans la scène de la Fête-Dieu, Thérèse de Riva, en voix-off, confirme que la présence de Bernard n'est rien que l'exécution du devoir familial. Nous n'entendons plus cette confirmation dans la version de Miller et nous voyons seulement Bernard qui, en dépit des moqueries de sa femme, marche solennellement dans la troupe. Après le crime de Thérèse, Miller invente également une scène dans laquelle Bernard prie seul dans l'église avec un visage douloureux. Finalement, par la bonté et l'amour envers sa femme (même s'il n'a jamais pu la comprendre), il lui pardonne. Ainsi, la beauté de la religion est peu ou prou conservée, ce qui n'est pourtant pas de la même manière dans l'intention de Mauriac.

3.3 Thérèse Desqueyroux : un monstre ou une sainte ?

Après avoir analysé le roman et les films, tentons de résumer notre personnage principal. Sans doute, dans son roman, en favorisant le point de vue de Thérèse, Mauriac l'a dépeint plutôt comme une victime. Prisonnière de la convention bourgeoise et d'un mari brutal, cette femme intelligente subit l'étouffement de sa famille bordelaise de sorte qu'elle se révolte en empoisonnant son mari. Revenons sur la phrase de Baudelaire – le créateur des *Fleurs du mal* citée en épigraphe du roman : « Seigneur, ayez pitié, ayez pitié

des fous et des folles ! O Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits, et comment ils auraient pu ne pas se faire...¹⁸² » Certes, Mauriac veut montrer comment le portrait monstrueux de Thérèse se développe, mais il cherche surtout à comprendre comment elle aurait pu être moins mauvaise. Si Bernard avait pu donner plus de douceur à sa femme et s'il l'avait écoutée, pardonnée ; si Jean avait sincèrement épousé Anne ou s'il insinuait que la jeune Thérèse raisonnable aurait pu demeurer, et même trouver son bonheur dans la vie provinciale, l'aboutissement de Thérèse aurait été différent.

Pourtant, Mauriac ne délivre jamais Thérèse du monstre qui est en elle. Selon lui, Dieu nous aime quand nous connaissons notre férocité. Autrement dit, Thérèse, qui ne reconnaît jamais son crime, le monstre sans remords, n'est peut-être pas digne de la grâce de Dieu. C'est pour cela qu'il la laisse seule à la fin du roman. Or l'amour de Dieu n'est-il pas inconditionnel ? N'est-ce pas Dieu qui tue son fils pour nous faire comprendre l'amour divin ? Même si Mauriac veut ici assumer son statut de romancier et non celui de catholique, nous sentons tout de même un dilemme religieux chez le romancier qui donne une image incomplète de son personnage.

Dans ce roman, le bien et le mal ne jouent jamais un rôle décisif sur les personnages. Le chasseur peut devenir la proie, le bourreau peut devenir la victime, et inversement. Si Thérèse est une victime, elle n'est pas la seule victime. Si elle un monstre, les autres sont aussi brutaux. Thérèse n'est ni un monstre ni une sainte : il s'agit d'un être humain avec tous ses défauts, ses souffrances, mais aussi son bonheur et sa bonne intention, une femme qui vit dans une période éloignée de la nôtre.

Thérèse est en effet une femme que le roman définit comment une femme dont on ne connaît pas le vrai visage en raison de sa fluidité. La tradition l'étouffe mais la vie moderne la terrifie également. C'est une femme qui n'a pas de lieu. Le roman ainsi que les adaptations filmiques ne cherchent pas à édifier, mais à révéler cette ambiguïté qui demeure en elle pour l'éternité.

Conclusion

La réussite de l'adaptation de Franju est marquée par une radicalité qui n'est pas

¹⁸² *ibid.*, p. 17

atteinte par Mauriac lui-même. En même temps, le film se profile harmonieusement sur le style surréaliste du réalisateur. Limité par la technique filmique de l'époque, Franju parvient à rendre le conflit chez Mauriac plus visible et plus intense, sur une toile sombre et froide.

Thérèse est certainement l'intérêt principal de Franju, alors que les autres personnages sont relativement moins intéressants. Riva est ainsi le point de vision et l'âme de ce film. L'ambiguïté du personnage est fortement soulignée par le jeu de Riva. Elle exprime merveilleusement l'angoisse et l'ambivalence de Thérèse. La musique de Mauriac Jarre contribue aussi à créer une ambiguïté cohérente avec la psychologie du personnage.

Miller est plus conscient du côté nostalgique de Mauriac, son appel à la pitié et sa sensibilité poétique. La version de Miller est plus chaude et plus lumineuse. Les personnages divers ont leur propre poids, ce qui évite la monotonie et présente les événements d'une manière plus naturelle. La modification du personnage de Bernard et le jeu délicat de Lellouche enrichissent l'ambiance et l'ambiguïté qui sont exclusivement autour de Thérèse dans le texte.

Le réalisateur nous invite à sentir plus qu'à réfléchir dans son film en couleur. L'ambiguïté dans son film est en harmonie avec l'environnement naturel, où nous sentons une beauté spirituelle. Nous sommes étonnés par le paysage sublime sous la lumière du soleil, nous reniflons l'odeur de résine et nous entendons le bruissement des feuilles et le grondement du tonnerre. Nous avons besoin de toute l'énergie de nos sensations pour entrer dans l'ambiguïté sensible de Miller.

Dans l'œuvre de Mauriac, Thérèse, au fond, ne veut pas nuire à sa famille pour atteindre sa liberté personnelle jusqu'à l'extrême. Cet oiseau aux ailes engluées d'argile boueuse est finalement lâché dans le film de Miller. Bernard, en ayant pardonné sa femme, est aussi délivré de la prison familiale.

Pour un Chinois, le roman écrit par un catholique est difficile à saisir. La collectivité dans la mentalité chinoise, qui est une puissance féminine mettant l'accent sur la faiblesse, nous empêche de nous identifier pleinement avec le personnage. Mais l'humanisme est universel et les conflits humains ne cessent jamais. Mauriac et les réalisateurs veulent s'adresser avant tout à leur public et nous faire comprendre les conflits des hommes.

À notre époque, nous n'oublions pas le combat des Thérèses, et ces œuvres artistiques nous touchent. Mais, pour la plupart des jeunes, il faut qu'ils puissent *a priori* résister au besoin de sommeil dans la pénombre du cinéma avec la lenteur des films et ne pas considérer Thérèse de Mauriac comme une rose de l'arrière-saison. Nous espérons qu'il y aura d'autres adaptations filmiques plus audacieuses, plus adaptées à notre époque et avec plus de diversité culturelle, un film *Thérèse Desqueyroux* chinois, par exemple.

Bibliographie:

Livres :

- ANGLARD, Véronique. *Thérèse Desqueyroux*. Paris, PUF, 1992, 124p.
- BARRE, Jean-Luc. *François Mauriac*. Biographie intime [Version Kindle], Volume I. 1885-1940. Paris, Fayard, 2009, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>
- BARRE, Jean-Luc. *François Mauriac*. Biographie intime [Version Kindle], Volume II. 1940-1970. Paris, Fayard, 2010, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>
- BLÖSS, Thierry; FRICKEY, Alain. *La Femme dans la société française*. Paris, PUF, 1994, 127p.
- CHOCHON, Bernard. *François Mauriac ou la passion de la terre*, Paris, Lettres Modernes, 1972, 104p.
- CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*. Paris, A.Colin, 2012, 218p.
- CLERC, Jeanne-Marie ; CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris, Klincksieck, 2004, 214p.
- COMBETTE, Jean-Pierre et BRUN, Jean-Claude. *Un roman, un film : Thérèse Desqueyroux*. CRDP d'Auvergne, Clermont-Ferrand, 1992, 60p.
- DEMARTINI, Anne-Emmanuelle. *Violette Nozière, la fleur du mal : une histoire des années trente*. [Version Kindle] Champ Vallon, Ceyzérieu, 2017, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit, suivi de Le Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007, 435p.
- GOESCH, Keith et al., *Cahiers François Mauriac 2*, Paris, Grasset, 1975, 245p.
- INCE, Kate, *Georges Franju, Au-dela du cinéma fantastique*, Canada, La presse de l'Université Laval, 2008, 186p.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne ; VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique*. Paris, Armand Colin, 2015, 175p.
- LACOUTURE, Jean. *François Mauriac*. Paris, Seuil, 1980, 635p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La bourgeoise*. [Version Kindle] Paris, Grasset, 2014, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>
- MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux, œuvres romanesques et théâtrales*

complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, 1383p.

MAURIAC, François. *Thérèse chez le docteur*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, 1383p.

MAURIAC, François. *Ce qui était perdu*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, 1383p.

MAURIAC, François. *Le noeud de vipères*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, 1383p.

MAURIAC, François. *Conscience, instinct divin*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume II, 1383p.

MAURIAC, François. *Thérèse à l'hôtel*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, 1436p.

MAURIAC, François. *La Fin de la nuit*, œuvres romanesques et théâtrales complètes. Paris, Gallimard, 1979, Volume III, 1436p.

MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris, Bouchet-Chastel, 1933, 222p.

MAURIAC, François. *Mémoires intérieurs : Nouveaux mémoires intérieurs*. Paris, Flammarion, 1985, 515 p.

MAURIAC, François ; AMROUCHE, Jean; AVAKIAN, Béatrice. *Souvenirs retrouvés : entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Fayard, 1981, 314p.

ROUSSEL, Bernard. *Mauriac : le péché et la grâce*. Paris, Éditions du Centurion, 1964, 167p.

SCHWARTZ, Arnaud ; Riva, Emmanuelle. *C'est délit-cieux ! : entrer dans la confiance / Emmanuelle Riva ; entretien avec Arnaud Schwartz*, Montrouge, Bayard, 2014, 143p.

SÉAILLES, André. *Mauriac*. Paris ; Montréal, Bordas, 1972, 255p.

SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, 206p.

TOUZOT, Jean. *François Mauriac, une configuration romanesque : profil rhétorique et stylistique*, Paris, Lettres Modernes, 1985, 157p.

WU Zhihong; Qing yin. *Les sentiments et l'amour des Chinois*. Beijing Lianhechubangongsi, 2017, 188p. Disponible à l'adresse : <https://u9143405.pipipan.com/fs/9143405-344278794>

VASSÉ, Claire. *De là où tu es* [Version Kindle]. Paris, Stock, 2012, Disponible sur : <https://Amazon.fr/>

VASSÉ, Claire ; MILLER, Claude. *Serrer sa chance*. Paris, Stock, 2007, 325p.

VIALLE, Gabriel. *Georges Franju*. Paris, Seghers, 1968, 190p.

XU, Jun; SONG, Xuezhi. *La traduction et la réception de la littérature française du XXe siècle en Chine*, Hubei jiaoyuchubanshe, 2007, disponible à l'adresse : <https://www.tiaodengyedu.com/info/77029.html>

Ressources audiovisuelles:

CRESPEAU, Virginia et al. *Thérèse Desqueyroux", le roman de François Mauriac, à nouveau porté à l'écran*. 2012, 53min. Disponible à l'adresse : <https://www.canalacademie.com/ida9553-Therese-Desqueyroux-le-roman-de-Francois-Mauriac-est-porte-a-l-ecran.html>

FISCHBACH, Harry; LABARTHE, André, FRANJU, Georges. *Parlons cinéma*. 197-, 39min. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=um48xQxutc4>

FRANJU, George. *Thérèse Desqueyroux* (1962) [en ligne], René Château, 2012, 105minutes. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=6Msn8VlnMPo>

MILLER, Claude. *Thérèse Desqueyroux* (2012) [en ligne]. UGC, 2013, 106 minutes. Disponible à l'adresse : <https://www.wandouys.com/video/play/6785-1-1.html>

POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (1/2)*. 1967, 85min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-t-herese-desqueyroux-12-1ere-diffusion-27051967>

POLAC, Michel; FRANJU, Georges; RIVA, Emmanuelle. *Histoire sans images – Thérèse Desqueyroux (2/2)*. 1967, 99min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-t-herese-desqueyroux-22-1ere-diffusion-24061967>

Articles :

BERTRAND, Céline. « L'affaire des Chartrons : une "semi-empoisonneuse" bordelaise à la Belle Époque. » *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, v.116, no 1, 2009,

p.115-125.

CASTANG, Charlotte. « Entretien avec Claude Miller: La Femme dans le métro. »
Positif: Revue Mensuelle de Cinéma. no.622, Dec. 2012, p. 94-96.

GENDRON, Nicolas. « Tiède libération / Thérèse Desqueyroux de Claude Miller, France,
2012, 110 min. » Ciné-Bulles, v.31, no.1, hiver 2013, p. 61.

GENDRON, Sylvie. « Rencontre avec Claude Miller ou la passion des jeunes filles ».
Séquences, no. 163, 1993, p. 18-21.

HUANG, Jiangjun. « Conscience de soi des femme – au tour de “ la revue mensuelle des
femmes ” des années 1930 » Vingt-et-unième siècle, no. 159, févr. 2017, p.39-52

MILLER, Claude, TAUTOU, Audrey et al, *Dossier de presse – Thérèse Desqueyroux*,
2012, disponible à l'adresse:

http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf

MOUNIN, Georges. « Structure, fonction, pertinence. À propos de Thérèse Desqueyroux.
» La Linguistique, Paris, PUF, v.10, no.1, 1974, p. 21-32.

PUIFFE, Marie-Hélène, « Thérèse Desqueyroux et ses spectateurs » In: Image et
Communication, Paris, Editions Universitaires, p.147-156

SÉAILLES, André. « Les techniques narratives dans le cycle de Thérèse Desqueyroux. »
Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Paris, 1984, p. 53-68.

STEINER, Philippe. « L'HÉRITAGE AU XIXE SIÈCLE EN France – Loi, intérêt de
sentiment et intérêts économiques », Revue économique, v.59, 2018, p.75-97.

TREMBLAY, Gisèle. « Thérèse Desqueyroux (analyse). » Séquences, no.40, février
1965, p. 27–34

Sites:

< <https://cn.ambafrance.org/Mariage-et-filiation-en-Chine-28068> >

< <https://www.ina.fr/video/AFE09000152/les-echos-du-cinema-numero-41-video.html> >

<[https://www.ina.fr/video/I13044002/emmanuelle-riva-est-therese-desqueyroux-video.ht](https://www.ina.fr/video/I13044002/emmanuelle-riva-est-therese-desqueyroux-video.html)
ml >

< <https://www.youtube.com/watch?v=HOLCWjut7wo> >

< http://www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese.pdf >

< www.crdp-strasbourg.fr/main2/arts_culture/cinema/documents/therese_presse.pdf >

<<https://www.canalacademie.com/ida9553-Therese-Desqueyroux-le-roman-de-Francois-Mauriac-est-porte-a-l-ecran.html> >

< <https://www.genre-ecran.net/IMG/pdf/therese.pdf> >

< <http://manoulivres.canalblog.com/archives/2013/12/27/28679808.html> >

< <http://www.sens-public.org/spip.php?article408&lang=fr> >

<https://www.lepoint.fr/culture/cinema-l-ambigue-therese-desqueyroux-derniere-heroine-de-claude-miller-21-11-2012-1531697_3.php >

<<http://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2012/05/28/03011-20120528ARTFIG00431-audrey-tautou-therese-desqueyroux-est-dans-une-impasse.php> >

<<https://www.letemps.ch/culture/y-un-demisiecle-therese-desqueyroux-georges-franju> >

< <https://www.letemps.ch/culture/therese-desqueyroux-une-ame-tourmentee> >

<https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/20/therese-desqueyroux-mauriac-mais-dans-le-bon-ordre_1793251_3246.html>

<<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/therese-desqueyroux-attachant-21-11-2012-2341403.php> >

<https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2012/05/08/therese-desqueyroux_1696132_766360.html>

< https://www.lexpress.fr/culture/cinema/therese-desqueyroux_1188459.html >

<<https://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/entrevues/201211/24/01-4597318-audrey-tautou-dans-therese-desqueyroux-sombre-heroine.php>>

< <https://www.zerodeconduite.net/ressources/3222> >

< <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/therese-desqueyroux/> >

<<http://www.underscores.fr/portraits/2015/10/georges-franju-maurice-jarre-les-vals-de-l-etrange/>>

< http://www.philippesollers.net/cher_francois_mauriac.html >

<<https://www.lesinrocks.com/2012/10/29/cinema/actualite-cinema/emmanuelle-riva-portrait/>>

< <https://cn.ambafrance.org/Mariage-et-filiation-en-Chine-28068> >

< <https://www.poemes.co/les-deux-fleuves.html> >

<http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.bui_tp&part=139896>

< <file:///Users/apple/Downloads/Shuaijun%20MALLET-JIANG.pdf> >

< <https://book.douban.com/subject/24739617/> >
< <https://book.douban.com/subject/24739617/comments/> >
< https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/51788/1/gupea_2077_51788_1.pdf >
< <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00880244/document> >
< <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56024/000858734.pdf?sequence=1> >
< <http://www.digi-archives.org/pages/echos/ESM081018.pdf> >
< <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-4298/critiques/spectateurs/recentes/> >
< https://www.lexpress.fr/culture/cinema/therese-desqueyroux_1185098.html >
< <https://www.amazon.fr/Th%C3%A9r%C3%A8se-Desqueyroux-Audrey-Tautou/product-reviews/B00AHZ2OHK> >
< <http://taoteking.free.fr/interieur.php3?chapitre=78> >
< https://crini.univ-nantes.fr/medias/fichier/shuaijun-mallet-jiang_1531470736688-pdf?ID_FICHE=1119740&INLINE=FALSE >

Annexes

Questionnaire de la réception de *Thérèse Desqueyroux* (1962) par Marie-Hélène Puiffe.

La conception du questionnaire a eu lieu au terme d'une analyse de

- la nature et l'importance des sons;
- les relations entre les êtres et les choses;
- les jeux d'ombres et de lumières;
- la signification du temps dans l'œuvre de François Mauriac et celle de Georges Franju.

Les questions de l'enquête étaient donc précises et nombreuses; l'ordre du questionnaire suivait le déroulement du film; — en voici le libellé :

Pouvez-vous m'indiquer :

1° Votre sexe :

- Masculin.....
- Féminin.....

Votre situation de famille :

(enfants, profession du conjoint).....

2° Date de naissance.....

3° Niveau d'études (cocher le niveau le plus élevé)

- Certificat d'études.....
- Brevet B.E.P.C.....
- C.A.P.....
- Brevet technique.....
- Baccalauréat.....
- Études supérieures.....

4° Profession actuelle.....

Profession du père.....

de la mère.....

(même s'ils sont décédés)

* * *

AU DÉBUT DU FILM :

5° La première image du film représente-t-elle (choisir une seule réponse) :

- Un paysage dénudé?.....
- La place de Bazas?.....
- Le visage de Thérèse en gros plan?.....

6° Pendant le retour en voiture de Bazas à Argelouse, comment aperçoit-on le paysage?

- a) Clair.....
- Sombre.....

- b) Plutôt réaliste
- Plutôt symbolique.....
- 7° Le début du film vous a-t-il paru, pour l'histoire et le récit :
- Facile à suivre
- Complicé mais accessible
- Confus
- Pouvez-vous expliquer la difficulté éventuelle de compréhension?
-
- 8° a) Comment est l'éclairage pendant la scène où Anne chasse en compagnie de Thérèse? (choisir une seule réponse).
- Doux
- Lumineux
- Surexposé.....
- Contrasté.....
- Sombre
- b) Comment avez-vous ressenti cet éclairage?
- Banal
- Apaisant
- Troublant
- Désagréable
- Angoissant
- 9° Au tout début du film avez-vous remarqué la musique?
- Oui - non (1)
- Par quel(s) instrument(s).....
- Interprétée par :
- Un enfant
- Un amateur doué.....
- Un virtuose
- Un grand orchestre
- 10° Quelles remarques faites-vous sur l'emploi de la parole au début du film?
- Surtout des dialogues
- Surtout des monologues.....
- Autant des deux.....
- Cet emploi de la parole vous a-t-il paru?
- Banal.....
- Original
- Agaçant.....
- Démodé

AU DÉBUT DE LA DEUXIÈME PARTIE
(scène avec Azévédó)

- 11° Comment était l'éclairage pendant leur première promenade dans les bois?
- Doux.....
- Lumineux.....
- (1) Rayer les mentions inutiles.

- Contrasté
- Sombre
- Ordinaire
- 12° Quelle relation établissez-vous entre les palombes prises au filet et Thérèse? (choisir une seule réponse)
- Rapport symbolique, banal et facile.....
- Rapport symbolique, discret et subtil.....
- Rapport symbolique, artificiel.....
- Pas de rapport du tout.....
- 13° a) Pendant le repas de Bernard et Thérèse, le soir, à Argelouse, comment vous ont paru les bruits? (choisir une seule réponse)
- Très faibles
- Ordinaires
- Amplifiés.....
- Obsédants
- Silences pesants
- b) Avez-vous ressenti pendant une autre scène du film un sentiment analogue à celui de la scène du repas?
- oui - non (1)
- si oui quel sentiment et quel scène
-
- 14° Y a-t-il une scène où l'éclairage vous a paru digne d'un film fantastique?
- oui - non (1)
- si oui laquelle
-
- 15° A quel moment du film une scène concrète et banale, vous a-t-elle fait mesurer l'abîme qui sépare l'univers de Bernard de celui de Thérèse? (*Indiquer cette scène avec précision*).....
- 16° Quelles sont les cérémonies religieuses auxquelles on assiste, au moins en partie?.....
-
- Quelle signification leur attribuez-vous?
- Simple souci de réalisme.....
- Dénonciation de rites désuets.....
- Hostilité franche à la religion en général.....

VERS LA FIN DU FILM

- 17° Combien de temps a duré, selon vous, la séquestration de Thérèse à Argelouse? (indiquer un chiffre) :
- semaines.
- mois.
- années.

(1) Rayer les mentions inutiles.

- 18° A votre avis, quel est le rôle joué par les saisons dans le film ?
- Simple repère chronologique.....
 - Élément de variété du décor.....
 - Accord des états d'âme et de la nature.....
- 19° Pouvez-vous décrire la dernière image du film?.....

- 20° A la fin du film, sur quelle image réapparaît la musique ?
- Le pays d'Argelouse.....
 - Les Champs-Élysées.....
 - Thérèse à la terrasse du café seule.....
- 21° Pour quelle raison voit-on si souvent Thérèse fumer? (choisir une seule réponse)
- Pour passer le temps.....
 - Pour trouver un apaisement.....
 - Par défi.....
 - Comme équivalent d'une drogue.....
 - Comme signe d'angoisse.....

J'ai choisi de proposer ce questionnaire dans le ciné-club d'un Centre d'apprentissage préparant des jeunes de 15 à 20 ans au métier d'ouvrier spécialisé dans l'aéronautique. Ils n'avaient donc, en majorité, pour diplôme, que le certificat d'études.

Avant la projection du film, j'avais expliqué ma présence et l'objectif de ma démarche : vérifier mes hypothèses de travail. Je dois signaler que la passation du questionnaire suscite crainte et réticence. On craint l'exercice scolaire, rébarbatif, et l'on redoute surtout son éventuelle difficulté intellectuelle.

Dès la dernière image du film, les questionnaires sont distribués aux spectateurs qui répondent aussitôt. La passation du questionnaire dure une vingtaine de minutes. On constate alors :

1° qu'en général, les personnes interrogées commencent par répondre aux questions portant sur les dernières images. Leurs réflexions (car on discute beaucoup questions et réponses) soulignent, elles aussi, la difficulté réelle de mémoriser le début du film dès la fin de sa projection;

2° l'effort d'analyse du film, demandé par le questionnaire détaillé, est tout à fait exceptionnel pour les personnes que j'ai interrogées. Susciter l'intérêt minimum pour la réussite de la démarche demande un climat de confiance... et deux mots n'appartenant pas au vocabulaire courant du milieu auquel on s'adresse — tels que « rite » et « monologue » — suffisent à réveiller la méfiance du début;

3° phénomène courant, mais peut-être renforcé par la difficulté à « parler sur l'image », les questions dites « ouvertes » (du type de : « Pouvez-vous expliquer la difficulté éventuelle de compréhension au début du film? ») restent sans réponse.