

L'Écriture et la liberté

*L'engagement littéraire et politique
de Jean-Paul Sartre dans Les Mots
(1964)*

Johan Nedregård



Våren 2014

Masteroppgave i fransk litteratur ved Institutt for
litteratur, områdestudier og europeiske språk.
Det humanistiske fakultet.

UNIVERSITETET I OSLO

L'Écriture et la liberté

L'engagement littéraire et politique de Jean-Paul Sartre dans Les Mots (1964).

”Je prétends sincèrement n'écrire que pour mon temps mais je m'agace de ma notoriété présente”.

Johan Nedregård

Veileder: Karin Gundersen

Våren 2014

Masteroppgave i fransk litteratur
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske
språk. Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

© Forfatter Johan Nedregård

År 2014

Tittel L'Écriture et la liberté.

L'engagement littéraire et politique de Jean-Paul Sartre dans *Les Mots* (1964).

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent avant tout à ma directrice de mémoire, Mme Karin Gundersen, professeur à l'Université d'Oslo. Sa compétence sur la culture, la littérature, la philosophie et la langue françaises ont été une source précieuse d'inspiration dans l'accomplissement de mon mémoire.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Svein Erling Lorås, professeur d'histoire. Ce qu'il m'a enseigné sur l'histoire de la France et ses anciennes colonies, a laissé des traces importantes dans mon analyse. Mes remerciements en outre à tous les professeurs de français à l'Université d'Oslo qui, chacun dans leur domaine, ont éveillé chez leurs étudiants une affection pour la culture française ainsi qu'une attitude critique.

Finalement, je voudrais remercier Mme Melissandre Balistreri d'avoir eu la gentillesse de relire mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

1	Introduction	5
1.1	L'hypothèse de travail	5
1.2	L'écriture engagée et le monde. Sartre et Barthes	9
1.3	Le genre. Philippe Lejeune	13
1.4	La dialectique	15
1.5	La temporalité dialectique et le projet de l'œuvre	17
1.6	Pourquoi ce sujet est-il intéressant?	19
2	Le monde historique.	20
2.1	Sartre, enfance et adolescence, 1905-1920	20
2.2	La recherche de la vérité. Écrivain et philosophe, 1920-1940	22
2.3	La situation après 1940. L'engagement philosophique, littéraire et politique	24
2.4	La conscience "de quelque chose". La conscience imageante et le lecteur	26
3	Les figures proches de Poulou	30
3.1	Figure patriarcale : Jean-Baptiste Sartre, le père mort	30
3.2	Figure partriarcale: Charles Schweitzer, le grand-père	33
3.3	Charles et Poulou - les comédiens	36
3.4	La présentation des figures patriarcales et la temporalité	38
3.5	La mère "sublimé" et Poulou , l'auditeur	39
3.6	La relation entre le je narrateur et le monde du lecteur	41
4	<i>Les Mots</i> : "Lire". Les lecteurs	45
4.1	Le lecteur comme co-créateur	45
4.2	Le lecteur Poulou	46
4.3	L'omnipotence des livres	48
4.4	Les aventures imaginaires de Poulou	49
5	<i>Les Mots</i> : "Écrire". Le monde d'action	53
5.1	L'écriture comme vocation et comme acte imaginaire. L'écrivain comme héros	53
5.2	L'écriture, la causalité et la mort	55
5.3	L'écrivain-chevalier en lumière de Swann, Corneille, Dickens et Les Turcos	58
5.4	L'écrivain-martyr. Le Saint-Esprit	66
5.5	L'identité glissante d'écrivain. Le passé	70
5.6	La mort et la transformation en livre. La mort comme vie: Paul Nizan	73
5.7	Les souvenir du narrateur: Giacometti. Le magasin de porcelaine. La mouche	75
6	L'épilogue - un prologue	81
7	Conclusion	84
	Bibliographie	88

1. INTRODUCTION

1.1 L'HYPOTHÈSE DE TRAVAIL

Nous analyserons *Les Mots*¹, texte autobiographique paru dans les *Temps modernes* en 1963 et en volume en 1964, afin d'éclairer la fonction de l'*écriture* comme *style engagé* et comme moyen de *communication* visant un *changement existentiel*. *Les Mots* occupe une position célèbre dans la littérature française ; il existe donc une littérature secondaire riche pour ce livre. En 1964 Sartre avait publié la plus grande partie de son œuvre littéraire et philosophique. Depuis 1940 Sartre s'était engagé fortement pour la vocation de l'écrivain intellectuel. Le rapport entre l'écrit et son influence sur les lecteurs constitue une question primordiale pour lui. Apparemment, il a voulu que son œuvre entière ait une fonction politique, voire une justification existentielle. Il a voulu contribuer à un changement de la conscience et de la société contemporaine par une littérature *engagée*. Pendant la période de 1940 à 1964 y compris les dix ans de la rédaction des *Mots* de 1953 à 1963, il s'occupe intensivement du Parti Communiste Français (PCF) et de l'idéologie du communisme. En même temps il fait un effort formidable pour adapter la « raison dialectique » de l'idéologie marxiste à sa propre philosophie existentielle.

Ce mémoire analysera *Les Mots* principalement dans une perspective littéraire à la fois formelle et thématique. Les thèmes sont situés dans la philosophie de l'auteur. Donc, il faut faire des références fréquentes à l'existentialisme sartrien. Le genre influe les formes et les structures narratives et stylistiques. Dans ce mémoire nous discuterons du caractère générique des *Mots*. Le théoricien principal est Philippe Lejeune. Sartre lui-même et Roland Barthes pourront éclairer les notions d'*écriture* et de *style*. On est confronté à quatre instances narratives : *l'auteur*, *le narrateur*, *le héros* et *le lecteur*. Ici, le narrateur et le héros représentent les instances traditionnellement les plus considérées. L'auteur, c'est la personne biographique Jean-Paul Sartre vivant à Paris après la guerre se souvenant d'une partie de son enfance entre 1909 et 1914/1915. Le contexte biographique qui, dans la terminologie de Sartre, est *conditionné* par la *facticité* de l'Histoire est esquissé dans le chapitre 2 de ce travail. On reconnaît le *lecteur* dans *Les Mots* comme une instance fluctuante et libre, un contemporain, *l'autre* dans le sens philosophique et le *co- créateur* selon Sartre. Cette étude

¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, folio, 2011. Toutes les références à cette œuvre sont mises entre parenthèses dans le texte courant.

s'occupe des relations entre d'une part quelques traits formels et stylistiques, d'autre part les aspects thématiques et philosophiques mis en lumière par la situation historique de l'auteur.

Les quatre instances du récit : l'auteur, le narrateur, le héros et le lecteur contribuent à l'actualité et au caractère « réaliste » de l'œuvre. L'interprétation des *Mots* changera selon le temps et la situation du lecteur. L'interprétation pourra dévoiler la possibilité d'un changement continu de l'homme. Dans ce contexte biographique, philosophique et historique nous nous appuyerons surtout sur la série des *Situations* et sur les œuvres philosophiques de Sartre.

Dans la conclusion de son analyse approfondie des *Mots*, Helge Vidar Holm utilise le terme de Starobinski *discours-histoire* :

*Ce discours-histoire, nous sommes d'accord avec Starobinski, est un trait frappant du style des Mots, sans aucun doute lié à la situation rhétorique du narrateur autodiégétique, lequel est à la fois JE narré et JE narrant, et qui, tout en racontant son passé, le reconstruit et le commente afin de pouvoir expliqueret (faire) comprendre son JE actuel, lequel à son tour sera transformé par le processus même de l'écriture et projeté vers un futur inconnu.*²

Holm se focalise sur les traits narratifs qui sont très actuels aussi pour notre travail, voir le dédoublement du narrateur et le glissement entre différents niveaux temporeux. Cependant, son analyse esthétique avec ses références entre autres à Genette, Ricœur, Bakhtine, Lejeune et de Man a une portée théorique qui s'étend au delà de notre mémoire. En outre, nous émettons des réserves sur sa critique de Genette et Lejeune où Holm souligne la *littérarité* des *Mots*.

Dans ce travail il faudra commenter, brièvement, des concepts comme *distance ironique, le rôle du lecteur, l'identité auteur-narrateur*. Notre hypothèse concernant *Les Mots* ne met pas en question les qualités *littéraires* formidables des *Mots* d'autant moins que de nombreux critiques les ont démontrées. De notre côté, par contre, nous mettrons en relief les liens étroits de cette œuvre à la philosophie de Sartre et à son projet politique et biographique. Dans ses *Cahiers pour une morale* Sartre indique, de façon un peu cryptique, un « Ego transcendant comme structure d'aliénation. Le Je comme surcompensation. Dialectique magique de l'Ego et du Je. L'Ego vient des autres [...] Le vrai Moi dans l'œuvre. Vivre sans

² Helge Vidar Holm, *SCRIBO ERGO SUM. Le narrateur-écrivain autodiégétique sartrien*, Thèse de doctorat, Université de Bergen, 1995, p.279. Starobinski se réfère "à la distinction chez Emile Benveniste entre l'énonciation *historique* ('récit des événements passés) et le *discours* ('énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière')", voir Holm, *loc.cit.*

Ego. »³ Il faut esquisser ce sujet des *Mots* conceptualisé à partir de différents termes comme ci-dessus « le JE narrat/narré ». Sartre philosophe sur le « vrai Moi », « la vraie subjectivité et l'ipséité »⁴ des *Mots*. Qu'est que cette subjectivité des *Mots* se nommant *je*, *ego*, *moi*, *soi* ?

La question essentielle que se posent le héros et le narrateur des *Mots*, c'est l'une de celles auxquelles tente de répondre *L'Être et le néant* : qu'est-ce que le *soi* ? Le *soi*, renvoie au *sujet*; Il n'est pas une plénitude d'existence [...] Le *soi*, c'est ce qui manque à la conscience pour être « en-soi », comme les choses, qui ne sont que ce qu'elles sont. La conscience manque d'être, elle n'est qu'inconsistance [...]⁵

Ce « je » ou « soi » inconsistant concerne les quatre catégories narratives : auteur, narrateur, héros, lecteur et aussi la *distance ironique*. Le lecteur a une espace de liberté qui suppose une certaine autocritique, tout comme les différentes instances narratives. Il s'agit d'une liberté, mais d'une liberté contraignante, qui implique un engagement à intervenir dans le monde pour soi-même et pour les autres. Ceci marque l'espace glissant de la *liberté*, toujours menacé par la lâcheté adaptative, une négation de l'engagement. Nous approfondirons au cours de notre mémoire l'homme sartrien à la recherche permanente de l'établissement d'un *Moi*, un *pour-soi* à travers et contre les *aliénations* et la *mauvaise foi*.

Les qualités littéraires des *Mots*, sa *littéarité*⁶, compris comme texte hermétique implique l'estimation des *Mots* comme une sorte d'adieu⁷ à une telle écriture littéraire. Nous pourrions présumer que cette œuvre bloque la communication nécessaire pour contribuer au changement de la société. Nous nous référons à *Qu'est-ce que la littérature ?* où Sartre semble sous-estimer les textes poétiques en faveur des textes en prose. Comment interpréter cet « adieu »? Un adieu à l'enfance de Sartre, à l'autobiographie, à la littérature « en bel écrit », à la littérature de Belles Lettres en contraste avec la prose étroitement « politique » ?

³ Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 430

⁴ *Loc.cit.*

⁵ Geneviève Idt, « Jean-Paul Sartre, *Les Mots* », in : Anne-Yvonne Julien e.a. (éds.), *Un thème, trois œuvres. L'écriture de soi*, Paris 1996, Belin Sup Lettres, p.142. Idt a enregistré que *Les Mots* est "envahi de 2363 'je' !" , *Loc.cit.*

⁶ Concept de Roman Jakobson et le formalisme russe qui demeure difficile à définir.

⁷ De temps en temps des critiques se réfèrent à ce "adieu à la littérature" d'origine énoncé de Sartre-même concernant *Les Mots*: "je voulais que ça soit un adieu à la littérature qui se fasse en bel écrit." In : le film *Sartre par lui-même*, tourné en 1972 par Alexandre Astruc et Michel Contat. Texte publié chez Gallimard, 1977, ici cité par G. Idt, in : *Un thème, trois œuvres*, p. 143. Idt, elle-même, démontre une attitude sceptique: "Sartre dit beaucoup et suggère encore plus." *Loc.cit.* À vrai dire, après 1963, en 1971,1972 Sartre a publié les trois tomes de sa grande œuvre sur Flaubert, des livres en général classifiés sous le genre d'*essai* et pour préciser – d'*essai littéraire*.

Les « sartrologues » respectés Geneviève Idt⁸ et Michel Contat ont mis en lumière cette question d'une façon éclairante. Contat écrit qu'une « démystification d'une enfance trop littéraire ; l'adieu à la littérature serait donc un adieu à une enfance tout entière mystifiée par l'idéologie littéraire bourgeoise. »⁹ Contat recherche une autobiographie explicitement politique, « la lente édification d'un intellectuel révolutionnaire ».¹⁰ Sartre n'a jamais écrit cette suite strictement autobiographique. Cela ne veut pas dire que *Les Mots* sont dépourvus d'implication « politique ». Il reste notre évaluation qu'à long terme l'autobiographie de Sartre a eu et aura encore une importance pour les attitudes et aussi pour les actes sociaux et politiques, contrairement à la plupart des postulations d'un « adieu » à la littérature. Notre hypothèse est que *Les Mots* établit un modèle, une sorte de *Lehrstück* d'une *dialectique existentielle* inspirant les lecteurs à un changement psychique, moral et politique. Il faut une longue citation de Contat pour éclairer cette hypothèse :

En réalité, l'engagement politique de Sartre repose sur la conviction que la littérature est la forme la plus haute – parce que la plus élaborée et la plus complexe – de la communication entre les hommes, et aussi celle qui implique de part et d'autre la plus exigeante générosité : la littérature est reconnaissance réciproque des libertés. On dira donc que la politique révolutionnaire est pour Sartre la tentative de créer les conditions de la *création littéraire*, où écrivain et lecteur sont impliqués dans leur essence même d'êtres humains et par une communauté de situation, ce qui entraîne qu'il faut « écrire pour son époque », sans souci de la postérité. La politique, au sens sartrien, consiste à donner *existence* à la littérature comme manifestation de l'essence de l'homme, qui n'est rien d'autre que la liberté de conscience.¹¹

Nous considérons que le projet d'« écrire pour son époque », sans souci de la postérité » n'est pas valable pour *Les Mots*. Nous espérons que les estimations de Geneviève Idt et de Michel Contat pourront soutenir notre hypothèse ainsi que celle de Jean-François Louette. Fondant son analyse des *Mots* sur la notion dialectique de « l'universel singulier » il élabore un raisonnement philosophique de Hegel (contre Kierkegaard) à Marx et Sartre. Selon Louette l'autobiographie traditionnelle isole l'individu dans sa solitude, mais ce n'est pas la position de Sartre dans *Les Mots* : « Écrite contre l'individu, l'autobiographie sartrienne se veut, à un premier niveau d'analyse (si l'on oublie... le style), une *anti-biographie*. »¹² Louette continue :

⁸ Nous nous limitons à indiquer l'appréciation personnelle de Geneviève Idt dans l'article "Un adieu à la littérature. [...] Écrit le mieux possible." C'est une vue fondée surtout sur les textes de Sartre lui-même, voir *Un thème, trois œuvres*, pp. 173-182.

⁹ Michel Contat (éd.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, Paris, PUF, 1997, p. 34.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² Jean-François Louette, « Écrire l'universel singulier », in : *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, p.376.

Avec la biographie et l'autobiographie on aborde les terres périlleuses de la fusion entre littérature, politique et philosophie existentialistes, fusion *approchée* aussi, plutôt que tension, de l'universel et du singulier. Ce qui est en jeu, pour l'autobiographie, c'est grossièrement dit, un dépassement de la psychologie et du narcissisme vers l'acte politique.¹³

1.2 L'ÉCRITURE ENGAGÉE ET LE MONDE. SARTRE ET BARTHES

Pour éclairer la notion d'*écriture* nous nous référons principalement à Sartre lui-même et à son essai *Qu'est-ce que l'écriture ?*¹⁴ Ici, il exige une *écriture engagée*, c.-à-d. une littérature communicative avec le but de pouvoir influencer le monde historique. Il distingue sur une échelle de communicabilité entre la *poésie* et la *prose* où le *prosateur* réussit à influencer le monde extérieur plus que le poète, qui à cause de son langage polysémique reste prisonnier dans ses images, sans pouvoir faire référence au monde extérieur. Mais, dans cet essai et également dans d'autres textes publiés plus tard Sartre modifie cette différence apparente entre poésie et prose. L'une n'exclue pas l'autre.¹⁵ D'autres notions clés de la poétique sartrienne sont le *lecteur*, qu'il considère comme être un *co-créateur*, par rapport à l'*auteur-écrivain*. L'écriture crée une *liberté* pour tous les deux dans leur relation à la réalité politique et sociale.

Le quatrième et dernier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature*, « Situation de l'écrivain en 1947 », délivre une perspective condensée de la littérature française depuis la IIIe République. Ici, Sartre développe ses raisonnements sur une littérature engagée en lien avec la société actuelle. 1945 représente pour lui une année zéro de la littérature. Il faut commencer de nouveau. Sartre expose l'*action* et la *praxis* :

Et toutes les entreprises dont nous pouvons parler se réduisent à une seule : celle de *faire l'histoire*. [...] La *praxis* comme action dans l'histoire et sur l'histoire, c'est-à-dire comme synthèse de la relativité historique et de l'absolu moral et métaphysique, avec ce monde hostile et amical, terrible et dérisoire qu'elle nous révèle, voilà notre sujet.¹⁶

Nous considérons *Les Mots* comme un exemple d'une littérature comme « entreprise » sartrienne. Sartre implique le public, un nouveau groupe de lecteurs qu'il nomme « nos lecteurs *virtuels*, c'est-à-dire les catégories sociales qui nous lisent pas mais qui peuvent nous

¹³ *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, p.380.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que l'écriture?*, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁵ Voir Karin Gundersen, "Sartres teori om forfatterens engasjement", *Vinduet*, 4, 1974, pp.85-89, et Helge Vidar Holm, "SARTRES FRIHETSBEGREP – politikk og poetikk", *Kontrast*, 4, 1987, pp. 61-66.

¹⁶ *Situation II*, p. 265.

lire.»¹⁷ Il s'intéresse aux « mass media », le cinéma par exemple, dans le but d'utiliser non seulement ces mass media eux-même mais aussi leurs modes de communications dans son écriture. Le but de la littérature doit être la liberté de l'homme et de la société: « En un mot, nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la personne et de la révolution socialiste. »¹⁸

Cette écriture libératrice demande une démystification des mensonges culturels : «Le nazisme était une mystification, le gaullisme en est une autre, le catholicisme une troisième ; il est hors de doute, à présent, que le communisme français en est un quatrième. »¹⁹ Sartre aussi parle d'une « crise du langage qui marque la littérature » et qui « vient de ce que les aspects négligés de la réalité historique et psychologique [...]»²⁰ Nous estimons que toutes ces citations peuvent mettre en lumière l'écriture des *Mots*.

Cette analyse de Sartre peut aussi être appliquée à Roland Barthes, surtout à sa notion d'écriture dans *Le degré zéro de l'écriture*.²¹ Influencé par Sartre et comme un des pionniers du structuralisme, Barthes souligne l'engagement social et la responsabilité libératrice de l'écriture : « l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale [...] Ainsi le choix, puis la responsabilité désignent une Liberté, mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon des différents moments de l'Histoire. »²² C'est une compréhension proche de *l'écriture engagée* de Sartre, mais Barthes s'intéresse plus à la forme du langage, pour le *style* que Sartre²³. Barthes lance le concept de *l'écriture blanche* ou *zéro*. Avec Roman Jakobson il partage la conception d'une écriture littéraire ornée, une *littérarité*. Le langage littéraire montre un mélange d'*opacité* et de *transparence*. Sur ce point Barthes peut avoir une opinion déviant de celle de Sartre. Le « mélange d'*opacité* et de *transparence* » serait un truisme. L'important est le caractère des deux concepts et leurs relations. Notre postulat est que l'opacité de la forme et de la structure des *Mots* servent une transparence vers la vie existentielle du sujet et vers son monde historique.

Cependant, il y a une affinité théorique entre Roland Barthes et Jean-Paul Sartre concernant les fondements philosophiques de l'écriture. *Le degré zéro de l'écriture* de

¹⁷ *Situations, II*, p. 290.

¹⁸ *Ibid.*, p. 298.

¹⁹ *Ibid.*, p. 306.

²⁰ *Ibid.*, p. 301.

²¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1953..

²² *Ibid.*, p.19.

²³ Karin Gundersen, *Roland Barthes. Teori og litteratur*, Oslo, Aschehoug, 2010, p. 45.

Roland Barthes démontre une théorie marxiste de la société et de l'histoire connectée à une philosophie existentialiste de la liberté de l'individu²⁴. Roland Barthes distingue *écriture*, *langue et style* en même temps qu'il lie ces phénomènes littéraires. Dans ce contexte il parle aussi de la *forme* et de la *morale* :

Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix générale d'un ton, d'un ethos [...] Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique ; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le contenu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets : *l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.*²⁵

L'*écriture* est la notion supérieure qui expose l'engagement et la morale. Barthes souligne la *forme littéraire* comprenant trois dimensions : la *langue* comme un système « horizontal », le *style*, « une dimension verticale » où se profile la personnalité de l'auteur et enfin, l'*écriture*, qui manifeste l'ethos de l'auteur et son engagement social et politique. C'est par l'*écriture* que l'auteur achève une *liberté* au-delà du déterminisme de la langue et du style.²⁶ On a besoin d'une nouvelle *écriture* qui transgresse celle de la tradition captivante classique : « L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels. »²⁷ Barthes connecte cette nouvelle *écriture blanche* avec des auteurs originaux Camus, Blanchot, Cayrol, Queneau, représentants du « *dernière épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise.* »²⁸ Comme indiqué ci-dessus, Barthes met l'accent sur une attitude sociale engagée de l'écrivain. En plus du langage et du style on trouve une « *troisième dimension de la Forme [...] c'est enfin faire sentir qu'il n'y a pas de Littérature sans une Morale du langage.* »²⁹

L'écrivain devient « du premier une image idéale de l'homme engagé, et du second l'idée que l'œuvre écrite est un acte. »³⁰ La nouvelle écriture confronte la détermination de

²⁴ Roland Barthes. *Teori og litteratur*, p.44.

²⁵ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18. C'est nous qui soulignons.

²⁶ *Ibid.*, pp. 15-18, voir Roland Barthes. *Teori og litteratur*, pp. 46-47.

²⁷ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 25

l'histoire et il rend possible la liberté : « comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. »³¹ D'une façon plus engagée que Camus dans *L'Étranger*, nous trouvons que c'est Sartre dans *Les Mots* qui dévoile le « déchirement de la conscience bourgeoise », une conscience plongée au milieu de l'histoire de l'individu et de la société.

L'homme occidental vit un retour à « un degré zéro ». Ce recul est renforcé dans la perspective de Roland Barthes et de Jean-Paul Sartre après la Seconde Guerre mondiale. Sartre a commencé à écrire *Les Mots* en 1953, l'année avant Dien Bien Phu. Il a fini l'œuvre en 1963, l'année après les accords d'Évian. C'est une décennie dramatique pour Sartre et pour la France. Sartre soutient le FLN algérien (1955). Il reste pendant toute la guerre franco-algérienne un critique de la pratique de la torture par les français en Algérie.³² Il condamne l'intervention soviétique en Hongrie, menant à la rupture avec le PCF (1956). À Paris il y a des attentats de l'OAS (1962), dont une des figures de proue était le général Raoul Salan, l'officier le plus décoré de l'armée française, ancien commandant en chef en Indochine et maintenant en Algérie. Cette année-là Sartre visite l'URSS où il entame une relation amoureuse avec l'interprète officielle, Lena Zonina, à qui il dédit *Les Mots* : « À madame Z. »³³

Ce concept de l'*écriture* comprend, dans ce travail, celui du *monde*. *Les Mots* dévoile un *monde littéraire et imaginaire* ainsi qu'un *monde historique*. L'*écriture* de cette autobiographie expose « un acte de solidarité historique » et « le rapport entre la création et la société ».³⁴ Le *monde imaginaire* de Jean-Paul Sartre surtout dans la période 1953-1963, y compris celui de Jean-Paul enfant et adolescent, est historiquement situé dans une longue tradition de faillites qui a la responsabilité des guerres catastrophiques. Toute l'*écriture sartrienne* montre une conscience des crises historiques de la société de l'auteur. Dans ses

³¹ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 67.

³² Voir par exemple, Henri Alleg, *La Question*, Paris, Éditions du Minuit, 1958. Ce livre du communiste Alleg a été saisi par la police en mars 1958 « pour démoralisation de l'armée ». Néanmoins, les auteurs célèbres, entre eux Sartre, s'étaient écrit une « Adresse solennelle à M. président de la République ». Puis, *La Question* était publié dans plusieurs pays occidentaux, « généralement précédé du texte de Jean-Paul Sartre 'Une Victoire' », voir http://www.leseditionsdeminuite.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1899, consulté le 10.04.2014.

³³ Pour cette information biographique et historique voir par exemple Jean François Louette, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette Livre, 1993, pp. 299-301 ; Claire Andrieu, Philippe Braud, Guillaume Piketty (éds.), *Dictionnaire de Gaulle*, Paris, Robert Laffont, 2006, pp. 15-17 (Guerre d'Algérie), 617-619 (Guerre d'Indochine), 1047-1048 (Raoul Salan) et 1051-1052 (Jean-Paul Sartre).

³⁴ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18.

œuvres philosophiques et littéraires et par ses nombreuses actions politiques après la Seconde Guerre mondiale, Sartre s'engage dans la crise de la *conscience*. C'est cette *transparence palimpseste* entre différentes couches de la réalité humaine que notre mémoire veut mettre en lumière. Enfin, il ne s'agit pas de plusieurs *mondes* mais dans la perspective existentielle sartrienne d'un *seul monde* où l'intérieur et l'extérieur de *l'homme* sont interconnectés.

Dans son autobiographie, sa dernière grande œuvre strictement littéraire, Sartre semble avoir développé une *écriture* qui marque ce que Barthes appelle l'« intention humaine » et les « grandes crises »³⁵ qui se relatent aux deux Guerres mondiales. Il s'agit d'une *écriture* qui, en forme et contenu, expose les messages de l'existentialisme sartrien³⁶. Nous sommes conscients de ce que Sartre a écrit sur la force communicative d'une écriture fondée sur un langage fort univoque dans *Qu'est-ce que la littérature*, paru en 1948. Néanmoins, en particulier comme texte « littéraire »³⁷, nous considérons que l'autobiographie de Sartre peut contribuer à un changement existentiel et politique, par exemple représentée par le caractère *générique* et *dialectique* de cette œuvre.

1.3 LE GENRE. PHILIPPE LEJEUNE

Philippe Lejeune parle des *Mots* comme d'une *autobiographie* selon sa définition précise qui couvre la plupart des types de ce genre : « il faut qu'il y ait l'identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. »³⁸ Lejeune présente une autre définition qui précise davantage le thème: « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »³⁹ Dans notre travail il faut modifier plusieurs aspects de ces deux définitions : le degré de « l'identité », du « récit rétrospectif », de la « vie individuelle » et de « l'histoire de sa personnalité ». La définition implique selon Lejeune quatre catégories différentes :

1. *Forme du langage* : a) récit b) en prose.
2. *Sujet traité* : vie individuelle, histoire d'une personnalité.
3. *Situation de l'auteur* : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne

³⁵ *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18.

³⁶ Par exemple comme ils sont exprimés dans *L'être et le néant* (1943) et dans le texte plus populaire, plus "communicant" et programmatique *L'Existentialisme est un humanisme* (1946).

³⁷ Contrasté avec par exemple un article de prose journalistique.

³⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris, Seuil, 1996, p.15, voir aussi p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

réelle) et du narrateur. 4. *Position du narrateur* : a) identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit. »⁴⁰

Tout en établissant sa définition, Lejeune retrace la frontière entre autobiographie et les genres adjacents : « mémoires, biographie, roman personnel, poème autobiographique, journal intime, autoportrait ou essai ».

On peut interpréter le *pacte* autobiographique comme un contrat solennel qui établit un devoir de réaliser et de garder cette « identité » entre l'auteur, le narrateur et le héros/ le personnage principal. C'est l'auteur qui a cette obligation par rapport aux lecteurs. Les liens entre les trois premières instances dans les définitions de Lejeune sont incomplets sans la quatrième instance: les lecteurs ou le public. C'est une obligation qui transgresse le respect littéraire traditionnel de la *vraisemblance*. Il s'agit plutôt de la *vérité*. Lejeune parle du *pacte référentiel* opérant dans les genres de la biographie et de l'autobiographie :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. [...] La formule en sera [...] « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ».⁴¹

Lejeune introduit deux schémas différents pour les deux genres référentiels⁴². Dans le cas de la biographie, la notion *ressemblance* signifie une non-correspondance entre le sujet de l'énonciation (S.E.), c.-à.-d. l'auteur /narrateur au-dedans du texte d'un côté, et le sujet de l'énoncé (S.e.), c.-à.-d. le personnage de l'autre côté. Dans l'autobiographie par contre, il existe une telle correspondance entre l'auteur hors-texte, le narrateur au-dedans du texte et le personnage, dans *Les Mots* incarné par notre héros, Poulou. Pour les deux genres il y a une relation compliquée d'*identité* entre l'auteur et le narrateur. Il y a aussi une correspondance dans l'autobiographie entre le personnage intra-textuel et un *modèle* hors-texte. Cette notion de *modèle*, la quatrième dans l'analyse de Lejeune à côté de l'*identité*, de la *ressemblance* et du *pacte référentiel*, nous la comprenons comme le rapport extra- textuel que Lejeune nomme l'*espace autobiographique* et qui donne l'espace au lecteur. Comme dans le roman et aussi dans l'autobiographie on voit une « écriture double », une « *stéréographie* », une interaction

⁴⁰ *Le pacte autobiographique, loc.cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 36. Gérard Genette utilise la même formule A-N-P présentant "l'identité narrative" de l'autobiographie comme "l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité." Voir Gérard Genette, *Fiction et diction* [1979], Paris, Seuil, 2004, p. 159.

⁴² Le modèle de Genette est présenté et commenté par Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 38-41.

entre la complexité du roman et l'exactitude de l'autobiographie : « Cet effet de relief [...] c'est la création, pour le lecteur, d'un 'espace autobiographique' ». ⁴³

Lejeune comprime les relations complexes entre auteur (A), narrateur (N), personnage (P) et modèle (M) dans une formule de l'autobiographie : « N est à P ce que A est à M ». ⁴⁴ Employant à la fois des notions littéraires, linguistiques et philosophiques il approfondit son application du signe « = » comme :

[...] n'est pas du tout un rapport *simple*, mais plutôt un *rapport de rapports* ; il signifie que le narrateur est au personnage (passé ou actuel) ce que l'auteur et au modèle ; - on voit que ceci implique que le terme ultime de vérité (si l'on raisonne en termes de ressemblance) ne peut plus être l'être-en-soi du passé (si tant est qu'une telle chose existe), mais l'être-pour-soi, manifesté dans le présent de l'énonciation. ⁴⁵

Pour notre travail, il est important d'éclairer les relations entre l'auteur, en particulier l'intellectuel engagé J.-P. Sartre après 1940 et surtout J.-P. Sartre des années de l'écriture des *Mots* de 1953 à 1963 d'une part, et les autres instances de l'autobiographie : le narrateur, le héros, le lecteur comme co-créateur d'autre part. Ci-dessous nous renvoyons à l'engagement de la personne historique, Sartre. En plus, Philippe Lejeune nous intéresse parce qu'il met en lumière la *dialectique structurelle* des *Mots*. Cette dialectique englobe quelques idées philosophiques centrales de Sartre. La *temporalité* de l'œuvre reste importante. Le lecteur et l'interprète vivent un message engagé se référant en général à la *réalité humaine* concrétisée et située dans une actualité historique. Tous forment le *projet* de lutter pour la liberté de leur propre vie ainsi que pour celle de la vie d'*autrui*.

1.4 LA DIALECTIQUE

Il y a plusieurs définitions de la *dialectique* depuis l'antiquité. Pour nous l'approche de Platon, ainsi que celle de la tradition hégélienne-marxiste sont pertinentes :

Art de discuter par demandes et réponses [...] Marche de la pensée reconnaissant le caractère inséparable des propositions contradictoires (thèse et antithèse), qu'on peut unir dans une catégorie supérieure (synthèse) [...] Dynamisme de la matière, qui évolue sans cesse (de la même manière que l'Esprit chez Hegel) [...]. ⁴⁶

Nous voyons dans ces définitions une « démarche de la pensée » qui rend possible un développement perpétuel d'un niveau à un autre, plus haut. Ce « dynamisme » montre la

⁴³ *Le pacte autobiographique*, p.42

⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ Josette Rey-Debove et Allan Rey (éds.), *Le nouveau Petit Robert. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert*, Paris, Le Robert, 2010, p. 729.

possibilité pour l'individu d'atteindre un degré de la liberté pour lui-même et pour autrui ou la collectivité. Il y a une interaction entre les actions choisies par le sujet et les déterminations de la « matière », comprise comme la « facticité » historique.

Lejeune avance, de manière un peu surprenante : « [...] l'on sait bien, dans toute œuvre, c'est la forme qui détermine le contenu ». ⁴⁷ Traditionnellement on discute des problèmes de contenu et celles de style et rarement les problèmes de structure de ceux de style et rarement des problèmes de structure comme Lejeune le fait. Sans doute les formes jouent un rôle fondamental dans le structuralisme. Néanmoins, on peut se demander comment cette assertion peut être compatible avec la position philosophique de Lejeune et de Sartre, tous les deux inspirés par un matérialisme marxiste. Nous ne problématiserons pas encore ce postulat radical concernant la relation entre « contenu » et « forme », mais nous ajoutons que les figures et tropes stylistiques et rhétoriques ont aussi leurs « formes » et « structures ». C'est un des thèmes de notre mémoire que les *images*, dans un sens large, peuvent montrer une *fonction dialectique* à cause de leurs structures et à cause du contexte thématique.

Lejeune révèle beaucoup d'aspects frappants des *Mots*. Les plus intéressants pour nous sont « la dictature de la dialectique » qui crée une temporalité extraordinaire du récit. Lejeune souligne que l'œuvre démontre deux coupures et il se demande pourquoi l'autobiographie apparemment se termine de façon abrupte quand le héros a onze ans en 1916. Il offre des explications vraisemblables comme le début de la puberté, la mort du père et le remariage de la mère mais voici l'explication fondamentale dans la *dialectique structurelle* :

Il y a dictature de la dialectique, et la chronologie n'a qu'à 'obéir et filer doux. En fait, tous les événements survenus entre 1909 et 1916 sont traités comme appartenant à une vaste synchronie, et l'ordre de leur entrée dans le récit dépend uniquement de leur *fonction* dans la mécanique dialectique : le paradoxe est que le récit se présente *en même temps* comme entièrement diachronique, et qu'il insiste de manière scrupuleuse et cynique sur les datations. ⁴⁸

Que *Les Mots* a un caractère dialogique et apparaît « comme une sorte de dialogue posthume avec Nizan » ⁴⁹, l'ami qui est mort jeune, est intéressant parce que cette « maïeutique » peut avoir lieu entre le narrateur mûr et le narrataire (le *lecteur*). Lejeune connecte la dialectique avec une division du texte en trois parties indiquant les pages de notre édition: « la situation initiale » (p.11-18), la partie dominante (p.19-193) où le *projet* (du

⁴⁷ *Le pacte autobiographique*, p. 198.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

narrateur ?) est élaboré, et, enfin, le résultat est envisagé (p.193-206). Seul les parties au début et à la fin sont chronologiques : « Mais [dans] la partie médiane [...] tous les événements ou sentiments sont traités comme s'ils étaient contemporains [...] ». ⁵⁰ Lejeune divise l'œuvre en cinq « actes » dont la progression est dégagée par « un fable dialectique »[...] « de type biblique » ⁵¹ . Lejeune décrit les cinq parties en utilisant des mots-clés: « *Situations et liberté* », « *Singerie* », « *Nausée* », « *Bouderie* » et « *Folie* ». ⁵² La « synchronie » ou le « contemporain » est connecté au projet philosophique de Sartre lui-même : « Ce à quoi renvoie l'ordre du récit, ce n'est donc pas à l'histoire d'un individu, mais à l'ordre et à la démarche dialectique mis au point de *l'Imaginaire* à *L'Être et le néant* ». ⁵³ Dans notre mémoire il ne s'agit pas de nous référer aux cinq actes de Lejeune, mais plutôt de mettre l'accent sur la temporalité et les liens philosophiques actuels de l'auteur et du narrateur.

1.5 LA TEMPORALITÉ DIALECTIQUE ET LE PROJET DE L'OEUVRE

On peut extraire trois périodes importantes : 1) 1909-1914, 2) 1915-1916 qui couvrent les événements les plus mémorables de la vie du héros quand il a entre quatre et onze ans. Dans la perspective du narrateur il faut ajouter une période qui comprend deux centres temporels. Lejeune parle d' « un second récit, celui de la conversion elle-même, qui s'est effectuée en deux étapes : l'entrée dans l'histoire en 1939-1940, puis dans les années 1950, l'incubation du marxisme ». ⁵⁴ Ce sont les événements de la guerre qui mobilisent la conscience politique de Sartre et qui le pousse à s'intéresser à l'attitude envers *autrui*. Concilier l'individu et la collectivité, c'est-à-dire l'existentialisme et le matérialisme marxiste, signifie un effort extraordinaire sur le plan philosophique. Dans cette troisième période, les efforts philosophiques, politiques et l'écriture des *Mots* confluent. ⁵⁵ Du côté de « la dictature de la dialectique » on a « la dictature du sens ». ⁵⁶ On trouve dans l'œuvre beaucoup de thèmes conventionnels de l'autobiographie mais ils sont liés par une force dialectique qui provoque l'auteur comme le lecteur : « l'ordre thématique n'est que la couverture pudique des

⁵⁰ *Le pacte autobiographique*, p. 207.

⁵¹ *Ibid.*, p. 209.

⁵² *Loc.cit.* Cette "fable dialectique" est analysée par des autres chercheurs qui, à mon avis, en large se joignent à l'analyse de Lejeune. Voir Geneviève Idt, *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, Paris, Belin Sup, 2001, pp. 42-44, et Guy Renotte, *Étude sur Jean-Paul Sartre Les Mots*, Paris, Ellipses, 2006, pp. 50-51.

⁵³ *Le pacte autobiographique*, pp. 209-210.

⁵⁴ *Ibid.*, p.206. Nous de notre part, l'avons trouvé utile d'opérer avec une périodisation *historique et biographique* légèrement différente, voir le deuxième chapitre de notre travail.

⁵⁵ *L'être et le néant* (1943), *Critique de la raison dialectique* (1960, commencé en 1957), *Les Mots* (1964 commencé en 1953). Sartre s'est engagé intensivement dans les guerres de l'Indochine, de l'Algérie et du Vietnam.

⁵⁶ *Le pacte autobiographique*, p. 231.

difficultés qu'il y a à trouver un ordre à sa vie. Sartre a réussi à utiliser ces développements thématiques, en eux-mêmes presque trop faciles, en les plaçant à l'intérieur d'un ordre dialectique rigoureux. »⁵⁷

Traditionnellement, la biographie et l'autobiographie présentent un dévoilement chronologique du passé pour atteindre un présent plus ou moins héroïque. *Les Mots* présente un texte radicalement différent. Par l'intermédiaire de cette œuvre, le héros enfant, le narrateur réfléchi, l'auteur historique et le lecteur actuel éprouvent quant à eux une mise en scène de leur propre vie. Pour utiliser quelques notions fondamentales de la philosophie sartrienne et par là la simplifier à l'extrême nous pouvons parler d'une sorte de dramatisation des différentes *situations* fondamentales dans un temps dynamique, dans un *passé-présent-futur*. L'établissement d'un *pour-soi* est un processus perpétuel des choix où *l'être-en-soi* est nié et *néantisé*. Les forces motrices sont *l'angoisse*, le compagnon de la fin de toute *action* et *réflexion* : *la liberté*, qui est le *projet fondamental* de l'homme. On parle d'un processus *dialectique* dont la *liberté* demeure toujours à la fois la possibilité et la fin.

Lejeune peut éclairer :

L'autobiographie pour Sartre, ne sera pas, « l'histoire de mon passé », mais « l'histoire de mon avenir », c'est-à-dire la reconstruction du *projet*.

La notion sartrienne de projet saisit la temporalité dans son unité profonde, dans sa loi⁵⁸ : L'homme n'est pas un système causal, il est une liberté : placé dans une certaine situation, il ne la subit pas, il lui invente une issue, à l'intérieure du champ du possible. Cette invention de l'avenir ne se situe pas *dans* le cadre du temps : c'est elle qui constitue le temps. [...] L'angoisse est toujours là, et sera toujours la même : toute l'histoire, en chacun de ses instants, ne fait que répéter, que moduler, le projet fondamental, en lui offrant certes de nouvelles issues et de nouvelles métamorphoses, en ouvrant différemment le champ des possibles, mais sans rien changer au point de départ du problème que la liberté s'est proposé.⁵⁹

Ceci pourrait aussi être le *projet* de notre mémoire. Nous visons une interprétation large indiquant les liens philosophiques et biographiques des *Mots*, mais dans une perspective littéraire se concentrant sur *l'écriture* et les *images*.

⁵⁷ *Le pacte autobiographique*, p. 233.

⁵⁸ Lejeune se réfère à *L'être et le néant* et *Questions de méthode*. Dans *L'être et le néant* on trouve des précisions philosophiques de ces notions. À quelques-unes Sartre a consacré des chapitres entiers. En outre, elles sont souvent traitées dispersées à travers toute l'œuvre, par exemple *l'être-en-soi*, p.33, *l'être et le néant*, pp. 46-51, 114-115, *la présence à soi* et la loi de l'être du *pour-soi*, p.113, *mon passé*, pp. 541-549, *le projet d'être*, pp. 610-611, *la liberté*, p. 613. La liberté est liée au processus de *néantisation* en construisant le *pour-soi* : « la liberté est précisément l'être qui se fait manque d'être. » *Loc.cit.* Chez Sartre il s'agit d'un *libre arbitre* et surtout de la liberté de *décision* fondée sur le *choix libre*. La liberté se présente dans des formes différentes selon la *situation*.

⁵⁹ *Le pacte biographique*, p. 238-239.

1.6 POURQUOI CE SUJET EST-IL INTERÉSSANT ?

En 1963 Sartre est un intellectuel de gauche mais pas un membre du parti communiste dont il se fait d'ailleurs souvent le critique. Sartre s'est souvent engagé dans la politique de son temps en critiquant à maintes reprises la bourgeoisie et la société capitaliste dont il faisait pourtant partie. Quand il a écrit *Critique de la raison dialectique* en 1960, il a cherché sa propre plate-forme politique socialiste en essayant de combiner son existentialisme philosophique avec des principes de l'idéologie marxiste. Sartre a montré son engagement dans ses nombreuses publications fictives, philosophiques, polémiques et politiques. Cet engagement au travers de l'écriture a été complété par des activités directement politiques. Après la Seconde Guerre mondiale Sartre a continuellement participé à des événements, manifestations, conférences etc.

Il a voulu ouvertement écrire pour influencer et, si possible, améliorer la société. Cet engagement marque toute son œuvre littéraire. À l'époque actuelle du 21^e siècle l'attitude générale du public semble faire une croix sur la littérature engagée. Il semble qu'on ait accepté l'écriture littéraire comme un phénomène isolé, enfermé dans la prison du divertissement sur un marché commercial. Sartre a fait des efforts formidables, en théorie et en pratique et en particulier dans la forme de l'écriture engagée, pour inspirer et influencer le monde réel. Nous espérons que cela amène les lecteurs à devenir « co-constructeurs » d'une meilleure réalité historique.

2 LE MONDE HISTORIQUE

2.1 SARTRE, ENFANCE ET ADOLESCENCE, 1905- 1920

La référence principale pour cette période reste *Les Mots*. L'autobiographie de Sartre dévoile successivement non pas une perspective vers le passé d'une personne célèbre, mais une pensée créative qui construit un projet pour l'avenir du héros et de l'homme du nouveau siècle. Concernant *Les Mots* nous soulignerons trois thèmes d'importance : 1) Le lien philosophique, la supposition d'une conscience sans l'inconscient ; 2) l'expérience intensive de l'aliénation, le héros comme comédien ; 3) le projet primordial de cette vie fictive qui lentement s'ouvre vers un monde réel faute de liberté : l'écriture.

Le marxisme et le freudisme sont peut-être les deux courants idéologiques qui ont le plus d'influence au 20^e siècle. Sartre s'intéresse profondément aux deux. Dans son autobiographie on rencontre des figures patriarcales, surtout le grand-père Charles Schweitzer. Introduisant sa mère, son père et son grand-père, le narrateur invite le lecteur à interpréter les relations familiales du héros par rapport au modèle freudien.⁶⁰ Mais le père, Jean-Baptiste Sartre, meurt quand Jean-Paul-Poulou a un an, avant d'avoir pu développer un complexe d'Œdipe. On peut supposer que la philosophie sartrienne commence avec le rejet de la théorie freudienne tripartite du ça (l'id), du moi (l'ego) et du sur-moi (le super-ego) y compris la théorie de la libido et de la sexualité de l'enfant. Le petit Poulou adore sa mère qui apparaît pour lui comme une sœur aînée. Le père demeure un mort : «J'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils. [...] je n'ai pas de Sur-moi. » (M, pp.18, 19).

Nous ne commenterons pas plus en détails la distance ironique et la perspective temporelle double. Ici, ces deux concepts sont transparents, voir le déictique « aujourd'hui ». Comprendre les relations familiales de Poulou utilisant les lunettes de Freud du complexe d'Œdipe, serait en vain.⁶¹ Plutôt il faut fonder l'interprétation à travers la théorie sartrienne de la conscience. L'homme est toujours condamné au libre arbitre. Sartre offre une *psychanalyse existentielle* à Poulou et aux lecteurs pour remplacer la psychanalyse « empirique ». La Grande guerre est le grand événement où Poulou est situé dans une famille

⁶⁰ Ci-dessous nous présenterons quelques interprétations des personnages centraux illuminés par des images qui montrent le caractère de "réification" des personnages. Ils apparaissent pétrifiés par exemple comme des statues.

⁶¹ Voir *Les Mots, une autocritique «en bel écrit* », p. 28.

bourgeoise et éduquée. Par son grand-père, un professeur d'allemand, et par la mère, deux personnes qui l'aiment, chacun de sa manière, Poulou est séduit par une vie de *mauvaise foi*. En tous cas il prend la responsabilité pour ses actions accomplies en toute conscience. Le jeune héros découvre peu à peu sa *situation* y compris l'expérience de « l'événement crucial de l'enfance et la cristallisation psychique autour de cet événement. [...] Chaque fait 'historique', de ce point de vue, sera considéré à la fois comme *facteur* de l'évolution psychique et comme *symbole* de cette évolution. »⁶² Complété par la perspective du narrateur adulte situé dans la décennie de l'écriture des *Mots*, le héros se trouve à la recherche du *choix originel* « s'opérant face au monde et étant choix de la position dans le monde [...] Il [le choix originel] ramasse en une synthèse prélogique la totalité de l'existant et, comme si, il est le centre de références d'une infinité de significations polyvalentes. »⁶³ Comme Philippe Lejeune nous considérons que les deux événements les plus révolutionnaires du développement intellectuel de Jean-Paul Sartre sont d'une part la mort de son père en 1906 et le remariage de la mère Anne-Marie en 1917, « événement crucial de l'enfance », et d'autre part pour Jean-Paul adulte le réveil brutal de la Seconde Guerre mondiale en 1939.

Dans ce contexte du rejet de la psychanalyse freudienne, le lecteur vit « l'évolution psychique » de Poulou comme un « fait historique » qui comprime « en une synthèse prélogique la totalité de l'existant »⁶⁴. L'existence englobe le Je narrateur et le monde « historique ». L'œuvre *Les Mots* a un style palimpseste. La distance souvent ironique ou opaque entre le narrateur et le récit peut être enrichie par des couches de réalité politiques et historiques, plus ou moins cachées. Ici, le narrateur enfant/adulte décrit le portrait du père avec les traits patriarcaux de la France impérialiste et colonialiste d'avant la Grande guerre. Le portrait s'est éloigné : « quand ma mère s'est remariée, le portrait a disparu. » (M, p., 19). « Plus tard », le Je narrateur a hérité ces livres de Le Dantec et de Max Weber : *Vers le positivisme par l'idéalisme absolu*. Le narrateur a observé « des griffonnages indéchiffrables, signes morts » (M, p.19) dans les marges. Il considère les livres « de mauvaises lectures » et les vend. (M, p.20).

On voit ici un « centre de références d'une infinité de significations polyvalentes »⁶⁵. Dans l'imagination du narrateur vibre l'histoire de la science positiviste et idéaliste de Félix

⁶² *L'être et le néant*, p. 615.

⁶³ *Loc.cit.*

⁶⁴ *Loc.cit.*

⁶⁵ *Loc.cit.*

Le Dantec et de Max Weber, mais aussi la réalité de la guerre comme instrument de massacre colonialiste. Le Dantec, qui se positionne comme scientifique néo-Lamarckien entre darwinisme et lamarckisme, a été officier en Cochinchine, comme le père de Poulou⁶⁶. Sartre a commencé à écrire son autobiographie en 1953, l'année avant l'échec français de Dien-Bien-Phu. Ce n'est pas par hasard que ces thèmes des idéologies fausses, d'après Sartre, de la mort, du patriarcat oppressant et du colonialisme meurtrier apparaissent dans le contexte du plus grand « positiviste » des études de l'esprit : le biologiste et médecin Sigmund Freud. Le narrateur des *Mots* s'oppose à ce déterminisme scientifique et politique qui va résulter en non seulement un, mais en deux massacres incroyables : les deux Guerres Mondiales. Avant tout, le narrateur s'oppose au blocage du libre arbitre en créant un *pour-soi* qui peut rendre possible un humanisme existentiel.

2.2 LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ. ÉCRIVAIN ET PHILOSOPHE, 1920-1940.

1917 était sans doute, une année cruciale pour le jeune élève et étudiant.⁶⁷ La mère aimée se remarie avec un polytechnicien, comme son mari défunt. Jean-Paul maintient une attitude hostile envers son beau-père. Le couple déménage. Jean-Paul reste chez son grand-père, mais la relation devient difficile et il est envoyé en pension à Paris. Il est arrivé à un carrefour de sa maturation intellectuelle. Il est lycéen, et il perd sa foi : « J'ai perdu la foi à douze ans. Mais j'imagine que je n'ai jamais cru bien fort. »⁶⁸ Il obtient son baccalauréat en 1922, prend d'intérêt pour la philosophie et est étudiant de l'École normale supérieure entre 1924 et 1928. En 1929 il rencontre Simone de Beauvoir. Les deux sont reçus premier et second à l'agrégation de philosophie. La révolution russe commence en 1917. La Grande guerre se termine par la chute des trois empires despotiques de l'Allemagne, de l'Autriche-Hongrie et de la Russie. Le résultat est le développement de trois totalitarismes en Europe : le nazisme, le fascisme et le communisme. Dans cette période le jeune Sartre développe son intérêt psychologique anti-freudien basé sur sa théorie en herbe de la conscience. En général, sa relation à la femme n'est pas univoque. On peut être tenté de spéculer sur l'attitude qu'il a envers sa mère et sur les liens proches et libres avec Simone de Beauvoir, un thème qui

⁶⁶ "Félix Le Dantec", <http://www.pasteur.fr/infosci/archives/ldt.0.html>, consulté le 14.10. 2013.

⁶⁷ Pour l'information biographique nous nous appuyons sur Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, notamment sur les pages 289-295.

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, *Les carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, Paris, Club Express, Gallimard, 1983, p. 92.

mériterait un mémoire à lui seul.⁶⁹ Nous allons quand même tenter d'expliquer la relation entre Poulou et sa mère, Anne-Marie, tardivement Madame Mancy, morte en 1969.

Pendant les années 1930 le thème de la conscience aura une importance capitale pour Sartre. L'important, c'est trouver un ancrage intellectuel pour la subjectivité. Pour le penseur Sartre il faut justifier ses raisonnements par une argumentation rationnelle. Assez logiquement, en même temps qu'il est en train de développer sa philosophie de l'existence. Il a besoin de fortifier l'argumentation théorique par la voie imaginative et concrète de la littérature. Sur ce fond Sartre a commencé à écrire des textes littéraires et philosophiques. « L'écriture sartrienne est ici une voie singulière, le journal intime et le discours philosophique, une sorte de tressage poétique, entre le vécu immédiat et la réflexion théorisée. »⁷⁰ Ici, nous nous limitons à mentionner quelques titres pour illustrer le développement de Sartre d'une reconnaissance fondamentale où il utilise à la fois les genres du roman, du récit et de l'essai philosophique : *L'Imagination* (1936), *La Transcendance de l'Ego* (1937), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938), *La Nausée* (1938), *Le Mur* (1939), *L'Imaginaire* (1940).

Dans la période 1933-1934 Sartre est pensionnaire à l'Institut français de Berlin. Hitler est au pouvoir depuis janvier 1933. Sartre s'occupe sérieusement de la phénoménologie d'Edmund Husserl et aussi de la philosophie existentielle de Martin Heidegger. L'article de Sartre de 1939 « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité » est un exemple solide du style et de la précision de l'essai philosophique sartrien. Ce court essai aborde l'idée de la conscience sous différents angles. Sartre emploie la comparaison élaborée pour expliquer le plus abstrait : « elle [la conscience] est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi [...] »⁷¹. Il cite la phrase centrale de Husserl et de façon à ce qu'elle devient la sienne : « Toute conscience est conscience *de* quelque chose. »⁷² Il inclut Heidegger et l'idée jumelle de la conscience, le *néant*, dans le raisonnement : « Être, c'est éclater dans le monde, c'est partir d'un néant de monde et de conscience pour soudain s'éclater-conscience-dans le monde. »⁷³ On sent un mouvement dramatique (« soudain ») dans cette pensée. Et puis une

⁶⁹ Voir aussi le troisième chapitre de notre mémoire.

⁷⁰ Aliocha Wald Lasowski, *Jean-Paul Sartre, une introduction*, Paris, Pocket, 2011, p. 36.

⁷¹ Jean-Paul Sartre, *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990, p.10.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *Loc.cit.*

conclusion : « Cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi, Husserl la nomme 'intentionnalité'. »⁷⁴

2.3 LA SITUATION APRÈS 1940. L'ENGAGEMENT PHILOSOPHIQUE, LITTÉRAIRE ET POLITIQUE

L'année 1940 est un carrefour pour Sartre. Annie Cohen-Solal choisit le titre « Une métamorphose dans la guerre » pour la période 1939-1945 dans sa grande étude biographique.⁷⁵ Sartre lui-même dit : « La guerre a vraiment divisé ma vie en deux. [...] je suis passé de l'individualisme et de l'individu pur avant la guerre au social, au socialisme. »⁷⁶ Ce changement radical de l'engagement intellectuel de Sartre est une tournure vers une responsabilité politique. Elle implique pour Sartre une volonté d'harmoniser sa philosophie existentielle avec la nécessité d'une action politique y compris *autrui* dans la société. Notre but reste d'éclairer le développement d'un écrivain de plus en plus engagé pour défendre l'existentialisme contre le communisme stalinien (1946-1952). Dorénavant on vit un rapprochement avec le communisme (1952-1956) et une critique véhémente contre la politique de l'URSS après l'invasion de la Hongrie exprimée dans l'article « Le fantôme de Staline », 1956. Sartre s'écarte de la politique du PCF et commence « sa phase tiers-mondiste »⁷⁷ qui dure au delà de notre perspective largement limitée à l'année 1963/1964 où est publié *Les Mots*.⁷⁸

Toute la période 1940-1964 montre un Jean-Paul Sartre au milieu des combats intellectuels se défendant contre les accusations de lâcheté, de collaboration et d'individualisme abstrait (« Réflexions sur la question juive » 1946, *L'Existentialisme est un humanisme* », 1946), contre le critique des communistes intellectuels (le philosophe Henri Lefebvre : *L'Existentialisme* et György Lukács : *Existentialisme ou marxisme*, 1947 et plus tard du membre du Comité central du PCF, Roger Garaudy en 1961)⁷⁹. La fameuse « querelle Sartre-Camus » en 1952⁸⁰ s'est développée comme une discussion pour et contre le communisme soviétique. Dans les années 1950 il fait beaucoup d'interviews et certains de

⁷⁴ *Situations philosophique, loc.cit.*

⁷⁵ Annie Cohen-Solal, *Sartre. 1905-1980* [1985], Paris, Éditions Gallimard, FolioEssais, 1999, p. 245.

⁷⁶ Sartre, *Situations, X. Politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 180.

⁷⁷ Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, p.85, voir l'aperçu sur les pages 84-91.

⁷⁸ De moins intérêt pour notre mémoire est aussi la période "maoïste" de Sartre suivant les événements de 1968.

⁷⁹ Wald Lasowsky, *Jean-Paul Sartre, une introduction*, pp. 359-363.

⁸⁰ Michel Onfray parle de "l'assassinat de Camus par Sartre dans *Les Temps modernes*", in: Michel Onfray, *Les consciences réfractaires. Contre-histoire de la philosophie*, tome 9, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013, p. 215.

ses propos qui adhèrent clairement à la politique d'URSS provoquent la majorité du public français.⁸¹ Pendant la Guerre Froide il se rapproche du PCF et de la ligne plus ou moins stalinienne. Aux yeux des intellectuels il est devenu « un compagnon du route »⁸². La préface de Sartre dans *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, édition 1961, est interprétée comme une condamnation totale de la politique coloniale française et comme une légitimation des rébellions armées notamment en Algérie.⁸³ Entre 1956 et 1962 Sartre a défendu l'indépendance de l'Algérie et a soutenu le FLN. Il manifeste une opposition totale envers de Gaulle et le gaullisme. De manière plus ou moins justifiée, il a été accusé de propager « totalitarisme » et « terrorisme ». En 1961 et 1962 son appartement est exposé à des attentats au plastic. Nous considérons l'indépendance de l'Algérie en 1962 comme un résultat influencée par la contribution de l'engagement littéraire, philosophique et politique de Jean-Paul Sartre.

Pour nous l'important dans le développement de Sartre se trouve dans cet *engagement* politique, philosophique et littéraire. Le but de cet engagement de *l'écrivain* Sartre reste principalement d'influencer le monde, de contribuer à la création d'un homme existentialiste-humaniste qui peut changer la société pour le mieux. Les œuvres centrales pour nous sont des achèvements philosophiques d'avant guerre culminants en 1943 avec *L'être et le néant*, ensuite la transgression de cette philosophie d'individu existentialiste dans les *Cahiers pour une morale* (1947-1948, publiés chez Gallimard 1983), dans le manifeste de l'écriture engagée *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), et finalement dans l'expansion collectiviste-philosophique de *Critique de la raison dialectique* (1960), toutes achevées avant la publication des *Mots*. L'engagement sartrien est une partie nécessaire de sa vie, c'est ce que révèle son œuvre toute entière. On trouve cet engagement dans toute son écriture et dans tous ses actes –philosophiques, romanesques, essayistes, politiques. Pourquoi son autobiographie serait-elle une exception ?

Son activité pendant l'année 1948, une année non exceptionnelle, peut en illustrer l'ampleur : participation au Rassemblement Démocratique Révolutionnaire, l'action politique directe ; publication (avec d'autres) *Entretiens sur la politique* ; créations des *Mains sales* ;

⁸¹ Comme le propos en 1954 après un retour de l'URSS: "la liberté de critique est totale en URSS", cité in : Bernard-Lévy, *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000, p. 492.

⁸² Ingrid Galster, *Sartre, Vichy et les intellectuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 135.

⁸³ "après Bizerte, après les lynchages de septembre [...] la violence tourne en rond: un jour elle explose à Metz, le lendemain à Bordeaux [...]", dans *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, 1961. Préface à l'édition de 1961 par Jean-Paul Sartre", in : <http://www.llibertaire.free.fr/Sartre1961Fanon.html>, consulté le 05.09.2013, p. 11.

parution des *Situations II* et *III* ; éclatement du RDR ; dans *Les Temps Modernes* : « Drôle d'amitié », fragment du tome IV des *Chemins de la liberté*. La même année il est « honoré » par un décret du Saint-Office qui met à l'index toute son œuvre.⁸⁴

On peut se moquer ou s'indigner de son écriture et de ses actions politiques. Mais on ne peut pas les ignorer ou rester indifférent. On rencontre en Sartre une personne qui se consacre à un engagement pour changer le monde. C'est *le mot, l'écriture* qui sont les armes de Sartre. L'écrivain est le magicien des *mots-choses*. « Ainsi s'établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque ressemblance magiques et de signification. »⁸⁵ C'est par la *praxis* révélatrice, dite engagée et critique, qu'on se forme soi-même et qu'on forme autrui. « L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action : il sait que dévoiler, c'est changer [...]. »⁸⁶ Philosophiquement c'est à travers ses actes et par son intentionnalité que le Moi peut établir une « conscience d'autre chose que soi », un *pour-soi*. Dans les projets littéraires, pour nous dans *Les Mots*, nous découvrons la nécessité husserlienne-sartrienne de la conscience *de* quelque chose par d'autres moyens que les raisonnements rationnels.

2.4 LA CONSCIENCE DE QUELQUE CHOSE, LA CONSCIENCE IMAGEANTE ET LE LECTEUR

L'*imagination* devient le protagoniste du drame de l'autobiographie de Sartre : « Les sartrologues ont de plus en plus tendance à envisager les écrits de Sartre sous l'angle autobiographique [...] de considérer la *Critique de la raison dialectique* comme 'autobiography in the abstract' ». ⁸⁷ Dans cette perspective le lecteur comme *co-créateur* va jouer un rôle principal. C'est aussi dans ce point qu'on trouve un des sujets les plus actuels d'étude selon les « sartrologues » : les « 'effets de lecture' (public implicite ou explicite, stratégie face aux destinataires [...]). »⁸⁸

⁸⁴ Louette, *Jean-Paul Sartre*, p. 298.

⁸⁵ *Situations, II*, p. 66.

⁸⁶ *Ibid.*, p.73.

⁸⁷ Sartre, *Vichy et les intellectuels*, p. 164.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

La philosophie de Sartre s'occupe de la théorie de la *conscience* depuis les années trente. Dans *Les Mots* on envisage différentes couches de réalités connectées à plusieurs *consciencess*⁸⁹. Evidemment, il y a les deux consciences plus ou moins entrelacées, celle du narrateur enfant et adolescent entre 1909 et 1917 et celle du narrateur adulte jusqu'à l'époque de la publication du livre en 1964. Mais dans ce texte il y a aussi la conscience du philosophe et du débattre engagé, J.-P. Sartre. Toutes nos références à la philosophie sartrienne exposent cette conscience que nous considérons être très persistante. En outre, il existe une *conscience du lecteur*. Nous-mêmes sommes assez audacieux en donnant un exemple. Encore plus important est le rôle que Sartre donne au lecteur comme *co-créateur*, un rôle actif demandant à chacun un engagement pour changer soi-même et le monde faisant usage de l'imagination.

Quand le lecteur est confronté aux images, et quand l'écrivain crée les images, ils utilisent leur *conscience imageante*. La *conscience* est libre comme l'est la *conscience imageante*. L'*imagination* est une *néantisation* de l'énorme masse phénoménale du monde. C'est une sorte de concentration *intentionnée* et synthétique de la masse des choses. Ce processus est un *acte* par rapport au monde. L'intention se relate toujours à une *situation*. L'acte est le résultat d'un *choix libre*. Nous pouvons trouver la liberté et la responsabilité dans l'influence d'action de l'*imagination* et de la *conscience imageante* :

L'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté ; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. [...] L'irréel est produit hors du monde et c'est parce qu'il transcendentaleme nt libre que l'homme imagine.⁹⁰

Il y a beaucoup de types d'images. Ce qui transparait de la citation qui précède s'applique à toutes les images: « L'image mentale ou le rêve, l'image plastique ou le tableau, l'image stylistique ou la métaphore participent de l'activité de la conscience qui isole et déréalise ses objets. L'imagination se distingue à la fois de la perception (trop immédiate) et de la compréhension (trop distante) [...] »⁹¹

⁸⁹ Pour notre mémoire il n'y a pas une distinction marquante entre la perspective narrative de par exemple Starobinski, voir notre chapitre 1.1, et d'autre côté la notion philosophique sartrien de la *conscience*. Le *discours-histoire* de Starobinski montre un *glissement* entre différents niveaux narratifs qui inclue de différentes manières comme se présente la conscience existentielle. Sartre précise son idée de la conscience dans l'introduction de *L'être et le néant*, III, pp. 16-29. Il arrive à une définition: "la conscience est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un être autre que lui.", p.29.

⁹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, 2005, p. 358.

⁹¹ Jean-Paul Sartre, *une introduction*, p. 131.

Le lecteur joue un rôle dialectique et créateur dans l'œuvre. Il s'agit de « l'idée sartrienne de la co-création auteur/lecteur. »⁹². Il y a dans la lecture créée un appel à la liberté du lecteur qui engendre à la fois un exercice de générosité et un appel à autrui : « Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. [...] Il n'y a d'art que pour et par autrui. »⁹³ Sartre se réfère aux silences comme une sorte d'espace de la liberté, des lacunes d'invention pour l'auteur ainsi que le lecteur : « En un mot, la lecture est création dirigée. [...] l'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur [...] »⁹⁴. Pour Sartre le lecteur a une influence indispensable aussi en contribuant à la recherche de ce « qui est », à viser l'authentique. Ainsi la lecture stimule l'engagement : « [...] le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement. [...] Écrire c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. »⁹⁵

En outre, dans ce contexte Sartre analyse l'*imagination*. L'imagination n'est pas un « jeu libre ». Sartre l'incorpore dans son concept d'écriture engagée : « elle est toujours dehors, toujours engagée dans une entreprise. »⁹⁶ L'œuvre littéraire s'expose comme une « dialectique va-et-vient » où l'auteur et le lecteur échangent leurs exigences imaginatives en se considérant l'un l'autre, donc c'est la fin de la liberté d'autrui.⁹⁷ Sartre définit l'œuvre « comme une présentation imaginaire du monde, en tant qu'il exige la liberté humaine. »⁹⁸ Le centre de l'écriture engagée est la recherche de la liberté comprise dans un sens *total* personnel, social, historique et politique :

⁹² *SCRIBO ERGO SUM*, p. 67. Holm développe cette idée dans un raisonnement nuancé se référant à Mukarovsky et Eco pour éclairer le processus de la communication chez Sartre. Les "silences" font part de la communication, voir Holm, *ibid.* pp.67-69.

⁹³ *Situations, II*, p. 93, voir aussi *SCRIBO ERGO SUM*, p. 244.

⁹⁴ *Situations, II*, pp. 95-96. La discussion conduite par Holm sur des conceptions d'intentionnalité/inintentionnalité en considérant des théoriciens de la réception littéraire comme Iser, Jauß, Mukarovsky et Eco surpasse la conception de notre travail, voir *SCRIBO ERGO SUM*, pp. 49-55.

⁹⁵ *Situations, II*, p. 94.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

Dans la joie esthétique, la conscience positionnelle est conscience *imageante* du monde dans sa totalité comme être et devoir être à la fois comme totalement notre et totalement étranger, et d'autant plus nôtre qu'il est plus étranger. La conscience non positionnelle enveloppe *réellement* la totalité harmonieuse des libertés humaines en tant qu'elle fait l'objet d'une confiance et d'une exigence universelle. Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme *essentiel* à la totalité de l'être [...]⁹⁹

Sur ce point Sartre est d'accord avec Breton et les surréalistes et critique le courant littéraire du réalisme à se limiter à la description des choses au lieu de dévoiler la « densité d'existence » par « la complexité de ses [d'un objet dans un récit] liens avec les différents personnages »¹⁰⁰. Notre analyse veut démontrer cette « complexité ». Nous avons ici, par la structure dialectique et palimpseste, au moins cinq « acteurs » ou « personnages » - le héros Poulou, le grand-père Charles Schweitzer, le père mort Jean-Baptiste Sartre, la mère Anne-Marie et le narrateur adulte, J.-P. Sartre. Dans *Les Mots* le père Jean-Baptiste est mort et il reste non-existant, *absent* pour Poulou mais il *vit* comme une *image mentale* sartrienne. Le patriarche Charles aime apparemment son petit-fils mais le lecteur n'a pas d'indice concernant la réciprocité ou non de cet amour chez Jean-Paul enfant qui par contre manifeste un amour sans-limite pour sa mère.

⁹⁹ *Situations, II*, p. 109.

¹⁰⁰ *Loc.cit.*

3 LES FIGURES PROCHES DE POULOU

3.1 FIGURE PATRIARCALE: JEAN-BAPTISTE SARTRE, LE PÈRE MORT

« La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie : elle rendit ma mère à ses chaînes et me donna la liberté. » (M, p.18). L'ombre de la patriarchie à la fois supprime et libère le jeune héros, non pas dans le moment fictif d'un Poulou de dix ans, mais aussi pour le narrateur adulte. Le choix de la liberté reste une fin et une *action* constante dans toute la vie du « projet Sartre » exprimé dans la double conscience dialectique du narrateur enfant/adulte des *Mots*. Parmi ceux qui ont mené des recherches sur cette œuvre, c'est Philippe Lejeune qui a analysé de la façon la plus convaincante « l'invention du récit dialectique dans *les Mots* [...] l'œuvre la plus *totalisante*, c'est que s'y fondent *en une seule forme*, dans une synthèse parfaite, les deux modes du discours philosophiques et de la narration [...] »¹⁰¹

Comme nous l'avons commenté ci-dessus Lejeune souligne la *structure* dialectique de l'œuvre. En outre, le suspense dialectique marque le style des *Mots* comme dans l'exemple schématisé mort/vie, chaînes/liberté. Sous cette dialectique existentialiste se trouvent les quatre « acteurs » principaux du récit : l'auteur réel, le héros Poulou, le narrateur Jean-Paul Sartre adulte et le lecteur (le narrataire). Dans ce contexte on trouve des images en forme d'allégorie, « une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique [...] de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale etc. »¹⁰² Mais il faut se rappeler l'*image* au sens sartrien comme arène de la probation des possibilités. Le narrateur s'estime heureux de l'absence de son père: « au milieu des Énéas qui portent sur le dos leurs Ancises, je passe d'une rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie [...] » (M, p. 18). Le narrateur se réfère à « un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi. » (M, p.19). Constamment il s'agit d'un je narrateur double, d'une agglomération de Jean-Paul enfant et de Jean-Paul adulte.

Qui parle ? Il s'agit d'un dédoublement des consciences. En 1914/15 Poulou âgé de dix ans connaît son Énéide et les deux poèmes épiques d'Homère. La construction reste pour Sartre « seul et détestant ces géniteurs invisible à cheval sur leurs fils pour toute la vie »

¹⁰¹ *Le pacte autobiographique*, pp. 242-243.

¹⁰² Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p. 446.

(M, p.18), particulièrement chargée de différentes couches *palimpsestes*¹⁰³. Poulou connaît le nom du fondateur mythique de l'Empire romain ainsi que celui d'autres héros. Il connaît aussi les fables des poèmes épiques de l'Antiquité. Les figures « à cheval » sont les héros « libidineux » du petit « imposteur » Poulou. Dans une sorte de retro-projection de Jean-Paul adulte, Poulou acquiert l'omnipotence d'un Michel Strogoff ou d'un Pardaillan, ironiquement tous des apparences fortement masculines-patriarcales. La référence à Freud et à la psychanalyse reflète le discours philosophique du narrateur Sartre adulte. La psychanalyse freudienne et toutes les autres « psychanalyses empiriques » sont fondées sur l'idée d'une irréductibilité déterministe. La *libido* est arrêtée dans son « résidu psychobiologique ». Cette position ignore *la contingence originelle* de la « réalité humaine » enracinée ontologiquement dans le *choix* :

Le choix, au contraire, auquel remontera la psychanalyse existentielle, précisément parce qu'il est choix, rend compte de sa contingence originelle, car la contingence du choix est l'envers de sa liberté. En outre, en tant qu'il se fonde sur le *manque d'être*, conçu comme caractère fondamentale de l'être, il reçoit la légitimation *comme choix* [...] Chaque résultat sera donc à la fois pleinement contingent et légitimement contingent.¹⁰⁴

Ainsi, Sartre comprend *le choix originel* comme un acte de faire soi-même - le *choix d'être*- en connectant les instincts avec le *pour-soi* : « le désir et la sexualité en général expriment un effort originel du pour-soi pour récupérer son être aliéné par autrui. »¹⁰⁵ Logiquement, il comprend le *milieu*, un phénomène déterminant chez Freud, comme une *situation* : « Dès l'origine, le milieu conçu comme situation renvoie au pour-soi choisissant, tout juste comme le pour-soi renvoie au milieu de par son être dans le monde. »¹⁰⁶ La situation comprend toujours la possibilité de la liberté. Tout cela a des conséquences sur la temporalité. « L'importance de l'*instant* » et l'illumination du sujet » sont soulignées.¹⁰⁷

Ce contexte invoque des forces fondamentales et contradictoires : l'autorité non-existentielle des figures patriarcales du père Jean-Baptiste, qui est mort, et surtout du grand-père, qui demeure une menace ambivalente dans la vie de Poulou. L'autorité demande la soumission contraire à la motivation primaire de l'existentialisme: le choix permanent de la liberté sur l'arène de la conscience-néant. Le narrateur doubles Jean-Paul enfant et Jean-Paul

¹⁰³ "Parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte." Le dictionnaire ajoute bien visé une citation de Baudelaire: "*L'immense et compliqué palimpseste de la mémoire.*" *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, p. 1786.

¹⁰⁴ *L'être et le néant*, p. 617.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 618.

¹⁰⁶ *Loc.cit.* C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷ *Ibid.*, voir pp. 619-620.

adulte nous présente un « jeu de je », un récit qui contient plus de fiction imaginaire que de confidences telles qu'on les trouve dans une autobiographie traditionnelle¹⁰⁸.

Evidemment, c'est le narrateur adulte, ici une transformation de sa conscience philosophique, qui parle du « Sur-moi » mais le « je » indique et implique remarquablement Poulou, le petit comédien. Comme indiqué plus haut, Sartre adulte a une relation compliquée avec la psychanalyse et les théories de Sigmund Freud bien connues et influentes dans toute l'hémisphère occidentale. On comprend que par exemple le modèle freudien : le sur-moi, le moi et le ça (l'inconscient) est incompatible avec la théorie sartrienne de la conscience et de la condamnation de l'homme au libre arbitre¹⁰⁹. Geneviève Idt indique que Sartre rejette la plupart des concepts de base de la psychanalyse. D'autre part « il semble jouer à la psychanalyse » en ouvrant une perspective sur le lecteur : « Au fond du lecteur est un tout petit peu – bien qu'on lui destine tout – mais un tout petit peu, comme une analyste. »¹¹⁰

Les figures patriarcales apparaissent comme des êtres « noirs », menaçants. Ils sont comme des morts dans leurs formes d'une sorte de *rigor mortis* : le père Jean-Baptiste, mort un an après la naissance de Poulou, existe pour lui seulement comme un portrait non-existential, exposant, au narrateur adulte, son enfermement dans le rôle patriarcal et oppressif du 19^e siècle. L'emprisonnement et « la mauvaise foi des « yeux candides » est éclipsée par « un « cran rond et dégarni, avec des fortes moustaches », vraiment un « petit officier » de la troisième république (M, p.19). Théoriquement, Sartre analyse les images comme le *portrait*, le *tableau* et la *photo*. Le portrait de Charles VIII devant nous en original « a la primauté ontologique. Mais il s'incarne, il descend dans l'image. »¹¹¹ Cette critique d'une « descendance » ontologique va aussi à la photo. Les objets, par exemple les personnages d'une photographie sont constitués en objet, « mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. »¹¹² Sartre développe son raisonnement en analysant les concepts de la conscience. « [...] la conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience non-

¹⁰⁸ Ce texte du «parricide» est analysé par Helge Vidar Holm, *SCRIBO ERGO SUM*, voir pp. 174-179. Une référence importante pour Holm est Geneviève Idt. Holm utilise ici dans son analyse générique et narrative des notions comme «intentionnalité, polysémie», «littérarité» et «autoparodie».

¹⁰⁹ «[...]la psychanalyse substitue à la mauvaise foi l'idée d'un mensonge sans menteur, elle permet de comprendre comment je puis non pas me mentir mais *être menti* [...]», in : *L'être et le néant*, p. 86.

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Situations, IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 57, cité par Geneviève Idt, *Les Mots, une autocritique «en bel écrit* », p. 28.

¹¹¹ *L'imaginaire*, p. 53.

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

thétique de lui-même comme spontanéité. »¹¹³ Philippe Cabestan expose cette différence fondamentale entre l'image mentale de Pierre et son portrait :

*L'image est pour Sartre une signification dégradée, descendue sur le plan d'intuition. [...] Nous pouvons alors classer les différents types d'image en fonction de leur degré d'intuitivité qui dépend de la richesse de la matière offerte à la conscience imageante avec l'objet visé. De ce point de vue le portrait se tient comme au bas de l'échelle, correspondant à la plus grande intuitivité possible ainsi qu'à la plus grande dégradation de la conscience de signe en conscience imageante.*¹¹⁴

Dans ce mémoire nous maintenons l'hypothèse d'entrelacement des différents niveaux des consciences et des « réalités » en nous appuyant sur *Les Mots*. Dans les images le lecteur a la possibilité de transgresser la réalité plus ou moins déterminée dans un acte libératrice. Le lecteur peut influencer son existence historique. Nous avons l'intention d'approfondir ce point dans la suite de ce mémoire.

Plus tard Jean-Paul adulte vend les livres qu'il a hérités de son père, à savoir un ouvrage du biologiste et philosophe des sciences Félix Le Dantec et un ouvrage du célèbre sociologue et penseur Max Weber *Vers le positivisme par l'idéalisme absolu*. Jean-Paul adulte, malgré mais aussi parce qu'il est influencé par la phénoménologie et par l'idéalisme allemand (Kant, Hegel) ne peut pas accepter la détermination de l'homme et la restriction de la reconnaissance à la perception comme le fait la théorie du *positivisme*. Les « griffonnages indéchiffrables » du père dans les marges des ouvrages restent des « signes morts » dans la perspective double de Jean-Paul enfant et de Jean-Paul adulte. (M, p.19). Ce n'est pas par hasard que ces thèmes de la mort et du patriarcat oppressant apparaissent dans le contexte d'un autre grand « positiviste », le biologiste et médecin Sigmund Freud qui a lancé le modèle de la conscience du sur-moi-/moi-/ça.

3.2 FIGURE PATRIARCALE : CHARLES SCHWEITZER, LE GRAND-PÈRE.

Les formes des images et des gestes utilisés ici indiquent un message mortel et rigide comme dans le portrait du père et dans les postures du grand-père. Que reste-il de ce « patriarche » dans la mémoire de Jean-Paul de ce « patriarche ? Une figure divine en même temps puissante, autoritaire et comique. La longue barbe noire, puis blanche et jaunie par le fumage (M, p. 21) symbolise le pouvoir patriarcale toujours en vigueur, mais pas en dehors de l'usure du temps qui met les postures de « dieu », de « Jéhovah » en lumière à la fois

¹¹³ *L'imaginaire*, p. 55.

¹¹⁴ Philippe Cabestan, in : *Dictionnaire Sartre*, François Noudelmann et Gilles Philippe (éds.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2013, p. 385. C'est nous qui soulignons.

menaçantes et comiques. Ce qui est intéressant dans ce contexte c'est l'aspect temporel connecté à l'aide de moyens stylistiques aux images.

La réalité avec sa temporalité historique est établie dans la mémoire de Poulou comme l'image d'un tableau où Charles Schweitzer joue le rôle principal :

Au mois du septembre 1914, il se manifesta dans un cinéma d'Arcachon : nous étions au balcon, ma mère et moi, quand il réclama la lumière ; d'autres messieurs faisant autour de lui les anges et criant : 'Victoire ! Victoire !' Dieu monta sur la scène et lut la communiqué de la Marne (M, p. 21).

Un *tableau* est « un moment d'un spectacle, défini non par rapport à l'action [...], mais comme unité visuelle et sensible. [...] Elle [Cette esthétique] conduit à une structuration du récit dramatique qui ressemble au montage des plans au cinéma. »¹¹⁵ Le ton devient mélodramatique et burlesque. L'ironie transparait. En réalité il s'agit de la bataille de la Marne du 6 septembre 1914 où les troupes allemandes sont arrêtées et la guerre de tranchées commence. Une victoire pour qui ? Pour la France ? Peut-être. Pas du tout pour les soldats. Dans la bouche du « dieu » dominant, le mot « victoire » semble être une déclaration de l'ennemi à Poulou, en tout cas pour Jean-Paul adulte un mot triomphant du pouvoir patriarcal.

Dans cette structure palimpseste et dialectique le mot « victoire » est chargé de son antithèse - la défaite. Les soldats ont combattu pour la liberté du peuple français. Charles Schweitzer se réclame de cette victoire très fragile et provisoire, obtenue par des actions héroïques, dans une scène théâtrale. Ce qui manque à cette figure sont les actions. Selon Sartre l'homme *est* ses actions. Le grand-père reste dans ses gestes du tableau, une figure comique et pathétique, un bluffeur. Le tableau est, par son manque d'actions, du mauvais théâtre à cause de sa distance au monde. C'est un *mimesis* hors du temps et hors de l'histoire cherchant la gloire dans des poses. Charles cherche le sublime dans l'imitation du grand Victor Hugo, une icône de la littérature française. Mais Hugo ne doit pas son statut d'icône « tabloïde » de la gloire seulement à son écriture. Il a aussi agité politiquement par exemple par ses exils pour protester contre l'empereur Napoléon III, lui-même une

¹¹⁵ Michel Jarrety (éd.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 435.

« copie ». Par ce manque d'action le grand-père s'arrête dans le néant de l' « être en soi¹¹⁶ » : « il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue. » (M, p. 23).

Dans « l'art d'être grand-père », allusion à Victor Hugo, et « d'être photogénique » (M, p. 22) se constitue la tragi-comédie de Charles Schweitzer mais aussi celle de son petit-fils Poulou. Le grand-père « se 'plaçait' pour obéir aux injonctions d'une photographie invisible : la barbe au vent, le corps droit, les pieds en équerre, la poitrine bombée, les bras largement ouvertes. » (LM, p. 23). L'essence du grand-père est symbolisée par une photographie : toute surface pétrifiée, captivée en-soi, loin de la liberté. Stylistiquement cette inaction est illustrée par des « constructions adjectivales ou participiales »¹¹⁷.

Dans le mémoire de Poulou enfant de cinq ans, le grand-père porte les symboles de la bourgeoisie impérialiste du 19^e siècle comme sur une image de propagande avec ses accessoires : « chaîne de montre [...] pince-nez [...] un doigt bagué d'or [...]. Tout est sombre, tout est humide, sauf sa barbe solaire : il porte son auréole autour du menton. » (M, p. 23). Le Je du double narrateur adulte suppose « que ce vieux républicain d'Empire m'apprenait mes devoirs civiques et me racontait l'histoire bourgeoise [...] ». Il s'agit d'une auréole qui justifie l'inflexibilité et l'insatiabilité d'une idéologie impérialiste.

Le personnage de Charles Schweitzer, « le Dieu d'Amour avec la barbe du Père et le Sacré-Cœur du fils », (M, p. 22) reste un mystère à la fois aimé et craint, admiré et ridiculisé dans les différentes couches narratives. Cette orchestration du concert des moyens littéraires-imaginatifs évoque différents mondes historiques et politiques : l'impérialisme du Second Empire, La Grande guerre impérialiste, la période de la collision des idéologies de la Guerre froide et le temps de la décolonisation après la Seconde guerre mondiale. Mais la sphère privée et psychologique de Poulou, ses perceptions et ses idées confuses sont présentes.

¹¹⁶ *L'être et le néant* : "L'être est. L'être est en soi. L'être est ce qu'il est.", p. 33. C'est l'être des choses, elles simplement sont ici ou là. Sartre ne discute pas beaucoup l'être *en-soi*. Il y a une relation nécessaire et paradoxale entre *l'être en-soi* et *l'être pour-soi*. Cette interrelation implique d'autres notions fondamentales comme *la conscience, le néant, le soi, la situation, la facticité, la résistance, le cogito préreflexif*, voir pp. 119-120. Sartre analyse la relation entre *la conscience, la liberté et l'angoisse*, par exemple sur les pages 63-64 : « c'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de sa liberté. » *Ibid.*, p.64. Il y a une conscience fondamentale mais parce qu'elle se présente toujours comme conscience *de quelque chose, c.-à-d. positionnelle*, on peut dire qu'il y a de plusieurs consciences. Un pendant est la liberté qui est toujours *située*.

¹¹⁷ "Construction phrastique réduite qui établit un groupe nominal sujet et un prédicat sans verbe conjugué", Hans Petter Helland, *Ny fransk grammatikk. Morfologi, syntaks og semantikk*, 2^e édition, Oslo, Universitetsforlaget, 2008, p. 438. Voir aussi par exemple des "constructions absolues", dans John Pedersen, Ebbe Spang-Hanssen, Carl Vikner, *Fransk grammatikk*, Akademisk Forlag-Universitetsforlaget i København, 1992, 5^e édition, pp. 35, 36. Geneviève Idt parle d'une "apposition anteposée", "l'instrument d'une logique, d'une mythologie, d'un effet d'évidence et de densité." *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p.62.

Malgré le scepticisme sartrien envers la psychanalyse, le lecteur sent « l'ombre de Freud » dans le caractère de Charles ou « Karl ». Guy Renotte voit en ce grand-père-littéraire hugolien/ dieu chrétien ironisé une «fonction d'opposition»¹¹⁸, une sorte de construction psychologique que nous pouvons interpréter dans une perspective freudienne comme une *compensation* du père qui pour Poulou l'a « gratifié d'un 'Œdipe' fort incomplet » (M, p. 24). On peut se demander quel « Sur-moi » camouflé Charles constitue puisqu'il apparaît clairement comme une autorité dictatoriale à Jean-Paul enfant.

Les images commentées ci-dessus au travers desquelles apparaissent les deux figures patriarcales, appartiennent à première vue plutôt à la « poésie » qu'à la « prose ». Le tableau, le portrait et la photo, peuvent tous être caractérisés par « opacité, en-soi, stase, inertie, comédie etc. » comme le fait le philosophe François Noudelmann se référant à *L'être et le néant*.¹¹⁹ Classifiant son concept comme des *images du trou*¹²⁰ il se réfère aux images dans *L'être et le néant*. Les images des deux figures patriarcales dans leurs formes de la photo et du tableau montrent clairement le caractère « figé/statufié/pétrifié » sous le groupe *Emprisonnement* et aussi le « moulé » d'autre group *Comblement*.¹²¹ Le trou ou la trouée, elle-même une image du *néant* dans l'*être*, est un phénomène dans le processus d'anéantir l'être pour établir un *pour-soi*. C'est un acte de libération. Dans les *images du trou* il y a un appel à un soulèvement, à un *arrachement*.¹²² Cette attente de la liberté est enracinée dans la « condamnation du choix ». Tout au long de la vie de Poulou enfant l'appel à la libération marque la conscience double de Poulou enfant et de Jean-Paul adulte. « Il ne s'agit là nullement d'un imaginaire décoratif, illustratif, ni psychologisant. Les images ne sont pas des effets de style, mais sont produites au sein d'une pensée qui s'élabore en associant images et concepts. »¹²³

3.3 CHARLES ET POULOU – LES COMÉDIENS

Se référant à *L'être et le néant* Geneviève Idt expose le « petit comédien » et sa « dénonciation de la 'Comédie familiale' et de la 'Comédie de la culture' »¹²⁴. C'est le bon

¹¹⁸ Guy Renotte, *Étude sur Jean-Paul Sartre Les Mots*, 2e édition, Paris, Ellipses, 2006, p.34.

¹¹⁹ Voir François Noudelmann, *Sartre : l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 39-40 et pp. 59-60.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹²² *Ibid.*, p.57.

¹²³ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁴ *Les Mots, une autocritique «en bel écrit»*, p. 32.

exemple du « garçon de café »¹²⁵ où Sartre montre la « mauvaise foi » et l'impuissance d'être quelque chose, c'est-à-dire d'être *quelque chose en-soi*. On peut jouer à être quelqu'un comme le fait le garçon de café. La conscience de jouer dans ce cas un rôle social c'est selon notre compréhension nier que « je suis sur le mode d'être ce que je ne suis pas. »¹²⁶ On se constitue comme *pour-soi* en se confrontant au *néant* : « Ainsi, le néant est ce trou d'être, cette chute de l'en-soi vers le soi par quoi se constitue le pour-soi [...] Le néant est la mise en question de l'être par l'être, c'est-à-dire justement la conscience ou pour-soi . »¹²⁷ Dans ce contexte nous nous adhérons à l'analyse de G. Idt quand elle parle de la « nausée » que sent Poulou par la séparation du corps et de la conscience. En plus notre héros vit le néant du moi par un langage imaginaire dont G. Idt donne beaucoup d'exemples¹²⁸ . On a l'impression générale que le héros se trouve dans une situation d'illusion ou d'aliénation profonde dans la première partie du livre. Mais c'est une situation qui peut changer dans la seconde partie, une marche à travers l'angoisse vers la liberté comme l'exprime G. Idt : « la réflexion sur l'élaboration du moi est plus complexe : elle fait intervenir le regard d'autrui, nécessaire à l'émergence du moi [...] ».¹²⁹

Poulou participe à ce jeu fondé sur la *mauvaise foi* « pour obéir aux injonctions d'une photographie invisible » (M, p.23). Au travers d'une image allégorique évoquant l'Ascension, notre petit héros raconte comment le grand-père « [l'] enlevait de terre, [le] portait aux nues, à bout de bras, [le] rabattait sur son cœur en murmurant : 'Mon trésor !' » (M, pp. 24, 25). Le narrateur est conscient de jouer la comédie. Il aime jouer à « l'enfant sage ». Il se sent comme un être créateur, divin, une image de Charles mais en même temps il se croit indépendant de cette figure autoritaire. Comme Charles par sa création du tableau héroïque est transformé « en statue », le Je Poulou est influencé par « l'extase musicale » d'une toccata et « à genoux sur le prie-Dieu, je me change en statue [...] Vertueux par comédie, jamais je ne m'] efforce ni ne me contrains: j'invente. J'ai la liberté princière de l'acteur [...] » (M, p.25). Le Je narrateur joue avec les adultes. « On me cache derrière un meuble [...] mon grand-père entre dans la pièce, las et morne, tel qu'il serait si je n'existais pas] [...] je lui fais la grâce de naître [...] je le comble de ma présence.» (M, p. 28). Le héros

¹²⁵ *L'être et le néant*, pp. 94-95.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁸ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 34.

¹²⁹ *Loc.cit.*

démontre une présence *d'être en-soi*. Plus tard il comprend qu'il faut se libérer de son héritage familial.

Dans ces exemples, l'auteur Jean-Paul Sartre utilise le style du photomontage du cinéma. Le *tableau* est établi surtout dans le contexte des deux figures patriarcales – du père qui est mort depuis la première enfance de Poulou et du grand-père, patriarche prédominant. Le père n'existe guère dans la conscience du héros. Dans sa mémoire il est représenté par une photographie stylisée, comme une figure patriarcale selon l'idéologie de la fin du XIX siècle. Le grand-père se présente également dans la conscience du narrateur à travers ses poses photogéniques. Les figures patriarcales se présentent hors du temps ou sans temps comme des sortes de *nature morte*. Ils sont des êtres morts caractérisés par leur manque d'activité.

3.4 LA PRÉSENTATION LITTÉRAIRE DES FIGURES PATRIARCALES ET LA TEMPORALITÉ

Pour Sartre la *temporalité* est connectée au changement. Dans notre compréhension ce *changement* est lié à la négation de l'*être pour-soi* de l'*être en-soi*. Le changement est obtenu par un *acte*, une action.¹³⁰ Le grand-père, le spectre du père mort, apparaît à la conscience et par la connaissance du héros et du lecteur comme un être en-soi, un sujet qui est prisonnier d'une sorte d'image figée par la détermination de la passé. Il reste prisonnier dans son propre tableau. Il est sa propre statue sans influence sur la réalité actuelle du temps de la Grande guerre. C'est une situation que Poulou peut sentir mais qu'il ne peut guère comprendre. Au contraire, Poulou se laisse fasciner par la mauvaise foi du grand-père et par sa personnification du Second Empire. Notre héros se laisse corrompre par l'éloge des autres personnages qui représentent une idéologie aliénée, comme par exemple le grand-père, mais aussi la mère adorée. Dans cette situation l'héritage littéraire, la poésie et la prose des deux derniers siècles avant la Grande guerre et en outre la littérature populaire stimulée par Anne-Marie, jouent un rôle important pour le développement de l'identité du héros. Il faut se libérer mais comment ? La temporalité c'est-à-dire le passé, le présent et le futur, se présente

¹³⁰ L'explication sartrienne de la temporalité est compliquée. On la trouve dans la deuxième partie, chapitre II dans *L'être et le néant*, pp.142-207. On peut se référer aux pages 183-184 sur le *changement*, à la page 198 sur des *actes*. Une analyse approfondie *philosophique* surpasse les ambitions de notre travail. –*Acte* : « Action humaine considérée dans son aspect objectif plutôt que subjectif ». *Action*, c'est plus subjectif, plus concret : « Ce que fait qqn et ce que par quoi il réalise une intention ou une impulsion. » *Le nouveau Petit Robert 2010*, pp. 28 et 29.

dans *Les Mots* comme « un seul phénomène ». Le temps a un caractère subjectif connecté au « Je » qui par ses actions peut saisir ses propres possibilités¹³¹.

Idt reformule les pensées de Sartre : « En d'autres termes, on peut changer le sens de son passé selon l'avenir dont on décide, mais on ne peut pas modifier le contenu de ce passé, qui est figé en 'en-soi' [...]»¹³². Elle cite Sartre quand il parle de la formation du *pour-soi* comme d'une naissance et comme d'un être sans passé. En outre, elle se réfère à la « temporalité dynamique » qui dans *Les Mots* montre un développement de la conscience temporelle. Ceci corrobore bien notre chapitre sur les différents temps au début et à la fin de l'œuvre¹³³.

3.5 LA MÈRE « SUBLIMÉE » ET POULOU, L'AUDITEUR

Avant le mot il y a la *parole*. Poulou aime entendre la voix de sa mère lisant « Les Fées » pour lui. Ainsi, s'ouvre à lui un monde imaginaire où existent seulement Poulou et sa mère dans un paysage paradisiaque-incestueux : « Tout le temps qu'elle parlait nous étions seuls et clandestins, loin des hommes, deux biches au bois, avec ces autres biches, les Fées [...] » (M, p. 40)¹³⁴. La mère se trouve dans une pose de dénouement : « elle se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de *statue* sortit une voix de plâtre. Je perdis la tête : qui racontait ? quoi ? et à qui ? Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. » (M, p. 40, c'est nous qui soulignons). Il se passe une métamorphose abrupte du monde du héros. Comme nous l'avons déjà dit, l'état de statue expose *l'être-en-soi* des choses. C'est un état ambivalent.

Dans la conscience il existe pour Freud une pulsion de mort qui représente un problème culturel. Pour Sartre il y a un désir d'échapper à la néantisation. Il nomme cette pulsion *mauvaise foi* et *angoisse*. Les choses ont une existence solide et isolée. Elles attirent la conscience de l'homme. Il a la responsabilité de *choisir* autrement pour libérer son *pour-soi*. Le *Je* devient *Moi* à travers une transgression de l'être au néant. *L'être-en-soi* reste un état inaccessible pour la conscience sauf dans la forme d'une aliénation totale, une

¹³¹ Dans la terminologie philosophique sartrienne il s'agit des mesures du *pour-soi* : "le présent ne saurait *passer* si ce n'est en devenant l'*avant* d'un pour soi qui s'en constitue comme l'*après*", in : *L'être et le néant*, p. 180.

¹³² *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 35.

¹³³ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹³⁴ Idt écrit que "l'inceste est double", se référant à "cette jeune filles" et à la "sœur ainée", l'apparition "libidineuse" aux yeux de Polou, *ibid.*, p. 28.

chosification. Comme nous le montre François Noudelmann, c'est un état caractérisé par des images d'arrachement, de pétrification et d'inertie.

Pour Poulou il faut se libérer de l'héritage oppressif des figures parentales masculines. Sa relation avec sa mère, Anne-Marie, reste plus opaque. Ici, par son apparence *statuesque* le lecteur perçoit un signal alarmant d'oppression à laquelle il doit échapper. Poulou a l'expérience d'une *chosification* de sa mère : « c'était une autre ; il me semblait que j'étais l'enfant de toutes les mères, qu'elle était la mère de tous les enfants. » (M, p. 41) Mais cette généralisation est une aliénation qui s'épanouit à travers paroles de la bouche de la mère aimée. Poulou est jaloux de sa mère et il veut prendre le rôle d'elle. Dans les contes d'Anne-Marie le je narrateur découvre un pouvoir créateur, solennel et magique : « je devins sensible à la succession rigoureuse des mots [...] J'étais à la Messe : j'assistais à l'éternel retour des noms et des événements. » (M, p. 41). En conséquence notre héros apprend des histoires par cœur et les récite distinctement pour lui-même dans son lit d'enfant : « j'allais jusqu'à me donner les leçons particulières : je grimpais sur mon lit-cage avec *Sans famille* d'Hector Malot, que je connaissais par cœur et, moitié récitant, moitié déchiffrant [...] quand la dernière [page] fut tournée, je savais lire. » (M, p. 42).

Cette scène délivre des images d'une seconde naissance et d'une tentative de libération pour Poulou. Le savoir lire marque un stade nouveau de sa conscience. Désormais il faut sortir de la cage de fer de son enfance. Dans cet ouvrage de Malot très connu d'un auteur notoire à cause de son engagement social pour les opprimés, on rencontre le héros Rémi, un garçon entre huit et douze ans, un enfant trouvé, évidemment sans parents. Tout cela évoque la situation existentielle de Poulou. Il se joint à un saltimbanque artistique et gentil. Ils jouent des comédies pour survivre. À la fin de ce roman d'aventure et de formation Rémi hérite une fortune et il retrouve sa famille, mais pas ses parents. La *connaissance imageante* du lecteur est à nouveau choquée par Poulou, déclamateur et pousseur, qui invoque et met en scène sa propre existence aliénée. Comme le grand-père dans son tableau de la « victoire » de Marne, Poulou revit dans l'imagination du lecteur des images allégoriques d'emprisonnement et de pétrification. Poulou se livre à une imitation oppressive. Il ne s'agit pas d'action libératrice d'une néantisation de *l'être-en-soi*. La figure d'*ecphrasis* représente un *mimésis* captivant. D'autre part la possibilité de la libération reste là. Nous avons mentionné l'apprentissage de la lecture en directions des mots *écrits*. L'*écrit* peut être la voie libératrice pour Poulou. Il s'agit ici d'une démonstration du *pour-soi-en-soi*.

Les relations avec la mère qui transparaissent dans ce contexte sont peut-être plus intéressantes. Ici, on est témoin d'une sorte de renaissance de Poulou. Athéna est un symbole mythique d'une féminité masculine. Elle est déesse de la guerre et de la sagesse stratégique et instrumentale, née du front du dieu tout-puissant, Zeus. Il nous semble que Jean-Paul enfant s'engendre lui-même à travers la bouche maternelle, par des sons vocaux qui créent le nouveau Jean-Paul et ses paroles magiques. Polou devient son propre père et la mère son amour et « sœur aînée », tout cela se produit dans le domaine de la connaissance imageante, mais pas sans réalité. Le thème des relations de Sartre aux femmes pourrait être une propre grande analyse. Ici, nous nous limitons à indiquer que son grand amour pendant la plus grande partie de sa vie, Simone de Beauvoir, malgré son enjeu formidable pour la libération de la femme, représente un intellect « athénien » qui ressemble à l'intellect de Sartre lui-même. C'est probablement le cas pour toutes les autres femmes intellectuelles qu'il a aimées ou auxquelles il a fait l'amour. Mais il y a encore d'autres femmes dans la vie riches de Jean-Paul Sartre, des femmes moins intellectuelles, mais sexuellement attirantes. Nous avons l'impression que Sartre toute sa vie reste attiré à la fois par un idéal de féminité éblouissante et masculine dans la personne de Simone de Beauvoir et par une féminité plus douce et incestueuse dans l'image de la mère aimée.

3.6 LA RELATION ENTRE LE JE NARRATEUR ET LE MONDE DU LECTEUR¹³⁵

Pour conclure ce chapitre il faut souligner la distance entre le je qui raconte, le monde raconté et le monde du lecteur. La distance produit à la fois l'ironie, l'humour, le rire et l'angoisse soit chez ce « je » soit chez le lecteur. Comme condition nécessaire pour le *pour-soi*, l'angoisse permet de trouver les actions finalisées, c'est-à-dire les projets qui visent la liberté, la condition fondamentale et finale de l'existentialisme sartrien¹³⁶. Le narrateur expose constamment les signes polyvalents et dialectiques. Il y a une identité fluctuante et trompeuse entre Jean-Paul enfant et Jean-Paul adulte. Il y a un effet miroir qui crée une insécurité chez le lecteur concernant d'un côté la réalité existentielle du héros et d'autres

¹³⁵ Notre mémoire, n'étant pas une étude de l'esthétique de réception, ne peut que se référer à l'analyse phénoménologique et linguistique de Natalie Depraz, « L'(la ré-) écriture de soi-même : de l'utilisation de l'autobiographie et des mémoires dans les œuvres de Beauvoir et Sartre. » In : Natalie Depraz et Noémie Parant (éds.), *L'écriture et la lecture : des phénomènes miroir ? L'exemple de Sartre*, Mont-Saint-Aignant, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, pp. 45-53. Depraz compare « huit régimes de discours expérimentelle » avec huit « modes de présence du lecteur », Depraz clairement complique, dans un sens d'enrichir plus qu'affaiblir notre hypothèse de l'interrelation entre l'écriture et le lecteur comme co-créateur.

¹³⁶ « J'émerge seul et dans l'angoisse en face du projet unique et premier qui constitue mon être, toutes les barrières, tous les garde-fous s'écroulent, néantisés par la conscience de ma liberté [...] L'angoisse est donc la saisie réflexive de la liberté par elle-même [...] », in : *L'être et le néant*, op.cit., p. 74.

personnages, et, de l'autre côté la réalité du monde externe historique. En même temps les personnages et le lecteur sont soumis au même processus. On se trouve dans une situation continuellement incertaine. Le sujet est constamment plongé dans une position zéro, une sorte de point mort caractérisé par une recherche des chemins de la liberté, stimulée par l'angoisse ou, contrairement, emprisonnée et satisfaite dans une situation de mauvaise foi, réifiée. C'est le mouvement pendulaire entre l'être *pour-soi* et l'être *en-soi*. Ce processus d'insécurité prend sa forme par *l'écriture* compris comme le style *littéraire et imaginaire* de l'auteur Jean-Paul Sartre.

L'exclamation « Victoire ! Victoire ! » du grand-père, un « Dieu » qui « devenait sa propre statue », montre cette écriture de différentes couches de la réalité en utilisant des images dialectiques et ironiques. Le grand-père et le petit-fils dans la focalisation de Jean-Paul adulte apparaissent dans une situation non pas comblée d'un triomphe, mais d'une défaite à la fois existentielle et historique. La bataille de la Marne en 1914 était une victoire en apparence car en effet cette guerre absurde aux yeux des soldats sera constituée en grande partie de défaites. En fait, La Grande guerre est généralement considérée comme la Grande défaite de l'humanité occidentale, ancrée dans l'idéologie des Lumières. C'est une défaite du progrès et de la libération démocratique de l'individu moderne. Philosophiquement parlant, la Première guerre mondiale est la défaite de l'idéalisme classique occidental « du vrai, du bon et du beau ». Ainsi, cette guerre entre des nations soi-disant civilisées est l'apogée du capitalisme et en même temps elle met un point final au capitalisme impérialiste de la bourgeoisie. On trouve ses racines dans le Second Empire et dans la IIIe République de Charles Schweitzer comme aussi dans les régimes impériaux et autocratiques de l'Allemagne, de la Grande Bretagne, de la Russie et de l'Autriche-Hongrie. Sur ce point l'interprétation de Lénine sur le développement de l'histoire est plus convaincante que celle de Hegel.

Pour l'écrivain engagé Jean-Paul Sartre il faut contribuer à la création d'un « nouvel homme » et d'une nouvelle civilisation. C'est une entreprise immédiate qui se réalise d'instant en instant. C'est exactement le projet de l'être *pour soi* et de la liberté existentielle. Le titre hugolien « l'art d'être grand-père » (M, p. 22) est dans notre contexte chargé d'une ironie macabre. Pour les deux Jean-Paul il est urgent de se libérer de l'ombre du grand-père et de sa « pétrification » magique. Il faut s'orienter vers une culture future. Le symbolique paradoxal de la phrase « il [Charles] raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa

propre statue » contient dans une image compacte l'être pétrifié d'*en soi* et toute la temporalité de l'existentialisme sartrien.

Nous avons parlé de la structure « dialectique » et « palimpseste » des *Mots*. C'est une structure métonymique et métaphorique qui utilise des moyens exigeants, presque « mythiques » pour le lecteur. C'est un moyen de ce type qui s'annonce dans la posture statuesque de Charles: l'*ecphrasis*, une figure de la rhétorique classique concernant « celle de la représentation et de la *mimèsis* [...] cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage.»¹³⁷ Roland Barthes s'occupe également de l'*ecphrasis* dans un contexte où il analyse le réalisme de *Madame Bovary*. Ici, on trouve dans la description de Rouen selon Barthes une « peinture » qui fonctionne traditionnellement comme décoration sans un référent « réel ». Dans cette œuvre il y a plutôt un « sens » et « il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation.»¹³⁸ Se référant au réalisme flaubertien Barthes est sans merci : «l'écrivain accomplit ici la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puis qu'il imite ce qui est déjà la simulation d'une essence. »¹³⁹

Quand Charles Schweitzer devient «sa propre statue » (M, p. 23) et que Poulou se « change en statue » (M, p.25), on pense à l'imitation d'une imitation dont « l'essence » est la « réalité » de la culture bourgeoise, l'héritage de Jean-Paul enfant. Comme Riffaterre Barthes parle d'une « *illusion référentielle*¹⁴⁰ ». Barthes propose une « écriture blanche » comme solution à la référentialité trompeuse ou une « écriture zéro » qui est au fond « une écriture indicative ».¹⁴¹ Ceci semble s'approcher de l'écriture communicante que Sartre cherche dans *Situations II*. Il faut créer un autre langage que celui « volé » et mythique de la littérature traditionnelle : « dans le mythe pleinement constitué, le sens n'est jamais au degré zéro [...] »¹⁴². Il se réfère à Sartre qui dans son *Saint Genet* crée une transcendance « à la chose même ». « On retrouve ici le *sens* [...] comme qualité naturelle des choses, située hors d'un système sémiologique [...] »¹⁴³. Barthes voit dans la poésie contemporaine non pas une

¹³⁷ *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 140.

¹³⁸ Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michel Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 85.

¹³⁹ *Loc.cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴¹ Roland Barthes, « L'écriture et le silence », in : *Le degré zéro de la littérature*, p. 59.

¹⁴² Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1970, p. 239.

¹⁴³ *Ibid.*, note en bas de page, p. 241

« ultra-signification » comme dans la littérature bourgeoise mythique, mais une « infra-signification », « les ambitions essentialistes de la poésie, la conviction qu'elle seule saisit *la chose même* [...] »¹⁴⁴.

¹⁴⁴ *Mythologies, loc.cit.*

4 LIRE. LES LECTEURS

4.1 LE LECTEUR COMME CO-CRÉATEUR

Dans *Situation II* Sartre souligne l'importance du lecteur comme *co-créateur*, mais c'est un co-créateur qui reste pourtant sous la supervision stricte de l'écrivain, de l'auteur, qui décide de la structure, du langage et du style de l'œuvre et qui crée ces choses seul. Il existe un sorte de loyauté entre l'auteur et son lecteur fondée sur « la conscience esthétique [...] croyance par engagement, par serment, croyance continuée par fidélité à soi et à l'auteur [...] je le sais ; mais je ne le veux pas : la lecture est un rêve libre. »¹⁴⁵ Le plus important pour Sartre c'est que à la fois l'auteur et le lecteur atteignent la liberté.

Ainsi la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur [...] c'est une décision libre qu'ils prennent l'un et l'autre. Il s'établit alors un va-et-vient dialectique ; quand je lis, j'exige ; ce que je lis alors, si mes exigences sont remplies, m'incite à exiger davantage de l'auteur, ce qui signifie : à exiger de l'auteur qu'il exige davantage de moi-même. Et réciproquement l'exigence de l'auteur c'est que je porte au plus haut degré mes exigences. Ainsi ma liberté en se manifestant dévoile la liberté de l'autre.¹⁴⁶

Le lecteur c'est *autrui* et comme tel il constitue un partenaire de l'auteur pour atteindre une amélioration du monde historique concret. Sartre lui-même se considère comme un homme historique. Comme écrivain il est plongé au milieu de *son histoire* : « L'écrivain est en *situation* dans son époque. »¹⁴⁷ Nous considérons « l'époque sartrien » comme toujours actuelle. D'autres termes qui se répètent dans *Situation II* sont « synthèse » et « totalité ». Comme les grands historiens Marc Bloch et Henri Pirenne Sartre veut écrire en utilisant la méthode « synthétique ». Sartre parle des chroniques, d'une littérature, qui considèrent « notre propre temps comme une synthèse signifiante et pour cela elles [nos chroniques] envisageront dans un esprit synthétique les divers manifestations d'actualité [...] »¹⁴⁸. Il est remarquable que Sartre a publié des pensées sur l'importance du lecteur qu'on retrouve plus tard dans les œuvres de chercheurs de la *Rezeptionsästhetik* comme les Allemands Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss et Hans Gadamer. Le processus de la lecture des *Mots* comprend trois niveaux de lecture : celui de Poulou, celui du narrateur adulte et évidemment celui de nous-mêmes comme lecteurs. Comment interpréter la lecture de Poulou dans une telle perspective constituant « la totalité synthétique et souvent

¹⁴⁵ *Situations, II*, p. 100.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.13.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

contradictoire de tout ce que l'époque a pu produire pour s'éclairer, compte tenu de la situation historique et des talents. » ?¹⁴⁹

Se référant à Wolfgang Iser, Martine Marzloff définit « un *lecteur modèle* » qui « actualise les potentialités du texte, lequel contient les structures et procédures qui permettent de l'actualiser. [...] La structure du texte et la structure de l'acte de lecture sont donc intimement liées. »¹⁵⁰ Ceci soutient la dimension actuelle des *Mots* et notre interprétation littéraire, philosophique et politique de l'œuvre. Marzloff discute le contexte de la création des *Mots*, le genre, la focalisation, la temporalité, la réflexivité et des perspectives « du lecteur » et « du scripteur »¹⁵¹ Marzloff conclut : « Dans *Les Mots*, l'expérience littérature, à travers l'activité de lecture et de l'écriture, apparaît comme une expérience qui provoque une modification de la vision du monde et du comportement social. »¹⁵²

Aussi les images peuvent influencer sur « la vision du monde » et sur le « comportement social ». Ainsi conclue François Noudelmann son chapitre sur l'imagerie de *L'être et le néant*. D'après nous nous retrouvons beaucoup de cette imagerie dans *Les Mots* :

Il s'agit là nullement d'un imaginaire décoratif, illustratif, ni psychologisant. Les images ne sont pas des effets de style, mais sont produites au sein d'une pensée qui s'élabore en associant images et concepts. Les images fonctionnent donc comme des schèmes que Sartre reprend continuellement au cours des analyses de *L'Être et le Néant*. L'image étant intervenue pour assister le concept dans la définition du néant [...].¹⁵³

4.2 LE LECTEUR POULOU

Sous la surveillance du grand-père, Poulou lit les classiques de l'Antiquité et les classiques de la littérature française. *L'Odyssée* et *L'Énéide* font naître un certain étonnement en même temps qu'une certaine peur chez Poulou, mais c'est le stimulant doux de la mère Anne-Marie qui lui ouvre la lecture d'un imaginaire désirable. Claude Burgelin met l'accent sur la *mythification* dans *Les Mots*. On trouve un mélange de « figures antiques (Philoctète, Énée), légendaires (Griséldis), modernes (de Don Quichotte à Cyrano, Chantecler ou Pardaillan) ou contemporaines et populaires (Buffalo Bill, Nick Carter). »¹⁵⁴ Geneviève Idt examine les images des *Mots*. Sartre parle apparemment « contre lui-même » dans cette

¹⁴⁹ *Situations, II*, p. 311.

¹⁵⁰ Martine Mazloff, "L'autobiographie sartrienne en regard de l'esthétique de la réception", in : *L'écriture et la lecture: des phénomènes miroir?. L'exemple de Sartre*, p. 34. Mazloff présente aussi un *lecteur implicite* qui vise une instance indiquant une sorte de lecteur actuel auquel s'adresse l'auteur. *Loc.cit.*

¹⁵¹ Mazloff, in : *L'écriture et la lecture*, voir pp. 36-44.

¹⁵² *Ibid.*, p. 44.

¹⁵³ *Sartre : l'incarnation imaginaire*, p.60.

¹⁵⁴ Claude Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, Folio, 1994, pp. 35-36.

œuvre où on trouve une richesse de figures rhétoriques- « parmi ses figures privilégiées, la métaphore, l'oxymore, l'apposition antéposée [...]. »¹⁵⁵ Mais le *lecteur* Poulou a régulièrement rencontré ces figures de styles *écrit*. L'utilisation des images démontre une ambivalence. D'un côté elle stimule le caractère de fuite dans un monde irréel. D'un autre côté les mêmes figures motivent la réalité du monde philosophique sartrien. L'oxymoron, par exemple, établit une dialectique, « à la fois une marque de brillant, une coquetterie du style, et une forme particulière de pensée et d'imagination. »¹⁵⁶ La première partie des *Mots* est l'excès d'une imagination fugitive d'un héros qui joue le rôle du comédien et de l'imposteur. Mais en plus le langage de ce livre vise la réalité historique : « L'autobiographie de Sartre marquera plus que de la négligence à l'égard de la précision historique, elle sera Histoire pourtant : une fable et un mythe, mais nourris d'une histoire et de l'Histoire. »¹⁵⁷

La *bibliothèque* de Charles Schweitzer est l'institution qui introduit le jeune héros au monde : « J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres. » (M, p.35). Cette bibliothèque contient la littérature classique française et allemande. En plus il y a beaucoup d'œuvres d'autres genres : des livres sur l'histoire française et européenne, sur l'histoire de la peinture et de la musique, sur l'architecture, sur la philosophie, sur la grammaire, et il y a «le Grand Larousse ». Poulou fait des voyages d'exploration à travers des lettres comme Aladin de *Mille et une nuit* : « Couché sur le tapis, j'entrepris d'arides voyages à travers Fontenelle, Aristophane, Rabelais : les phrases me résistaient à la manière des choses ; il fallait les observer [...] J'étais La Pérouse, Magellan, Vasco da Gama ; je découvrais des indigènes étranges [...]. » (M, p. 43). Le lecteur est témoin du processus « synthétique et totalisant » où la conscience imageante du lecteur Poulou à six ans se mêle à la véritable histoire. Ici, il y a une référence à la Bible et à la tradition chrétienne-platonique desquelles le héros doit se libérer : « Au commencement était le verbe ». « Ces mots durs et noirs, j'en ai connu le sens que dix ou quinze ans plus tard et, même aujourd'hui, ils gardent leur opacité : c'est l'humus de ma mémoire. » (M, p. 43).

L'autobiographie de Sartre est comme tout ce qu'il a écrit une exploration de la conscience et de la connaissance. C'est un acte de néantisation de l'être complexe qui en créant une espace détache le *pour-soi*. La relation mots-choses est fondamentale. Pour

¹⁵⁵ *Les Mots. Une autocritique «en bel écrit»*, p. 59.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁷ Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 30.

l'intellectuel Sartre le « sens » se trouve dans l'*écriture* qui se réalise dans la *lecture* connectant la parole ou le verbe, « mot qui exprime une action », avec la réalité historique.

4.3 L'OMNIPOTENCE DES LIVRES

À ce moment Poulou a compris que « c'était le livre qui parlait. » Les critiques interprètent cette expérience comme une confrontation à la mort : « **Le réel c'est ce qui ne se dit ni s'écrit**, et le langage vit de la mort des choses. Ces dernières échappent à la nomination et sont toujours au-dessous, au-dessus ou aux côtés de toute représentation linguistique [...] ». ¹⁵⁸ Claude Burgelin souligne aussi l'actualisation de la mort par rapport à la littérature. La conscience de la mère comme « une autre » est pour Poulou « comme une seconde naissance : 'À la longue je pris plaisir à ce dé clic qui m'arrache de moi-même.' (M, p. 41) ». ¹⁵⁹ Noudelmann regroupe « quatre figures fondamentales » dans *L'Être et le néant* : Désagrégation, Comblement, Arrachement, Emprisonnement. ¹⁶⁰ Poulou est « arraché » de la connivence désirée mais interdite avec la mère aimée. Il est réveillé de ce rêve utopique incestueux mais en même temps il est *transcendé* vers l'illusion de la littérature comme réalité.

Les lettres, les consonnes, les diphtongues etc. apparaissent soudainement comme des phénomènes à la fois dégoûtants et sensuels dans leur récente aliénation. En même temps Poulou formule les questions fondamentales de la narration en général: « qui racontait ? quoi ? et à qui ? » (M, p. 40, voir aussi p. 49). Ces questions sont les thèmes les plus centraux de l'autobiographie et même de ce mémoire. N'étant jusqu'à maintenant qu'un *auditeur*, un *pré-lecteur*, il expérimente une « naissance » comme *lecteur*.

« J'étais fou de joie [...] je donnais l'assaut à la sagesse humaine. [...] les livres ont été mes oiseaux et mes nids, mes bêtes domestiques, mon étable et ma campagne ; la bibliothèque, c'était le monde pris dans un miroir [...] ». (M, p. 42). Pour le jeune Poulou la littérature est vraiment un « miroir » qui reflète la réalité même dans un sens de *cratyisme* qui postule un rapport direct entre les noms et le monde. La littérature comme *miroir* évoque la théorie marxiste de la littérature comme reflet mimétique du monde. Sartre s'engage contre le déterminisme marxiste et contre l'idéalisme dans la tradition platonicienne-kantienne au

¹⁵⁸ Renotte, *Etude sur Jean-Paul Sartre Les Mots*, p. 47.

¹⁵⁹ Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 82.

¹⁶⁰ Noudelmann, *Sartre: l'incarnation imaginaire*, p. 59.

moins depuis la publication dans *Les Temps Moderne* de « Matérialisme et révolution » et de *L'existentialisme est un humanisme* en 1946. Sa discussion contre une conscience collective déterminante et contre la causalité marxiste continue dans les années de l'écriture des *Mots* en particulier avant la rupture avec le PCF en 1956. ¹⁶¹

Dans ce contexte ce sont la conscience double narrative qui crée la dialectique entre une littérature magique très vivante aux yeux du narrateur enfant, et, d'un autre côté une représentation fautive exposant la conscience de Jean-Paul adulte. Le narrateur adulte crée la distance ironique et comique par rapport à la littérature mais il ne s'agit pas d'une opposition absolue. Les deux positions restent ambivalentes. Aux yeux du narrateur adulte la connaissance de Poulou est profondément influencée par les livres :

C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore ; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels. De là vint cet idéalisme dont j'ai mis trente ans à me défaire. (M, p.44)

Mais peut-on interpréter ces expressions apparemment « véritables » dans un sens où les « aventures incroyables » de Poulou apparaissent seulement comme des fantômes de l'imaginaire, comme une fuite de la réalité ?

4.4 LES AVENTURES IMAGINAIRES DE POULOU

Poulou lit beaucoup de littérature d'aventure par d'auteurs comme James Fenimore Cooper, Charles Dickens, Jules Verne, Paul d'Ivoi. Cette littérature porte la fantaisie du lecteur à travers le monde entier. Le petit lecteur Jean-Paul de six ou sept ans s'identifie avec différents héros qui combattent leurs ennemis cruels : «on y tuait ; le sang coulait à flots. Des Indiens, des Hindous, des Mohicans, des Hottentots [...] C'était le Mal pur. Mais il n'apparaissait que pour se prosterner devant le Bien : au chapitre suivant, tout serait rétabli. » (M, p. 63). C'est un monde en noir et blanc où notre héros enfant enthousiaste peut manœuvrer ses actes merveilleux. Le narrateur adulte y voit un profit : « De ces magazines et de ces livres j'ai tiré ma fantasmagorie la plus intime : l'optimisme. » (M, p. 65). Le futur philosophe de la liberté et l'activiste politique aura besoin de cette « mimologie » imaginaire.

¹⁶¹ Par exemple, Sartre s'occupe intensivement avec les pensées du philosophe hongrois-allemand György Lukács, dont le livre *Histoire et conscience de classe* de 1923 a influencé beaucoup l'esthétique communiste du réalisme socialiste. Voir la préface de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la subjectivité?*, Édition établie et préfacée par Michel Kail & Raoul Kirchmayr. Postface de Fredric Jameson, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, pp. 15-19.

Cependant, le jeune lecteur Poulou a déjà une attitude interrogatrice par rapport aux romans d'aventure. Il admire le héros *Michel Strogoff*, l'agent du « tsar de toutes les Russies », dans le roman de Jules Verne. Mais il réproouve l'humilité de Strogoff qui s'agenouille devant le tsar pour lui baiser les pieds. Poulou défend son héros par une sorte de nécessité absolue : « Mais, à moins de s'abaisser, d'où pourrait-on tirer le mandat de vivre ? » (M, p. 109). C'est vraiment une question du philosophe de *L'existentialisme est un humanisme*. Dans la période d'écriture des *Mots* Sartre élabore plus intensivement qu'autrefois « le mandat de vivre ». Sartre approfondit la responsabilité existentielle par rapport au *soi* et à l'*autrui*. Il s'occupe beaucoup de la « collectivisation » de sa philosophie en sondant le marxisme théoriquement et dans ses actes concrets exécutés par l'Union Soviétique. En 1953 on vit l'insurrection de Berlin et son oppression brutale. Le « tsar Staline » vient de mourir. En 1956 c'est l'intervention soviétique en Hongrie, et, « dans une interview à *L'Express*, Sartre dénonce ‘ douze ans de terreur et d'imbécillité ’, et ‘ la faillite complète du socialisme en tant que marchandise importée d'U.R.S.S. ’ ; rupture avec le P.C.F. »¹⁶² L'auteur de *Critique de la raison dialectique*, œuvre publiée en 1960, et l'auteur et narrateur des *Mots* a sans doute de bonnes raisons de poser des questions aux dirigeants « de toutes les Russies ».

Poulou lit tous les jours le journal *Le Matin* les bravades des personnages de l'auteur Michel Zévaco dans son vaste roman-feuilleton paru entre 1905 et 1918 :

Ses héros représentaient le peuple [...] Le plus grand de tous, Pardaillan, c'était mon maître : cent fois, pour l'imiter, superbement campé sur mes jambes de coq, j'ai giflé Henri III et Louis XIII. Allais-je me mettre à leurs ordres, après cela ? En un mot, je ne pouvais ni tirer de moi le mandat impératif qui aurait justifié ma présence sur cette terre ni reconnaître à personne de me le délivrer. Je repris mes chevauchées, nonchalamment, je languis dans la mêlée ; massacreur distrait, martyr indolent, je restai Grisélidis, faute d'un tsar, d'un Dieu ou tout simplement d'un père. (M, p. 110).

Ici on rencontre « l'Histoire » personnifiée dans la fiction du roman de cape et d'épée. Le « mandat impératif » pour le petit Poulou demeure apparemment depuis son enfance d'établir son existence par lui-même. Dans la conscience double de narrateur Poulou- Jean-Paul adulte, il s'identifie avec Grisélidis en même temps qu'il condamne cette figure très vertueuse du conte de Perrault et du récit de Boccaccio. Grisélidis devient une image de la persistance vertueuse qui est récompensée. Il démontre un « impératif catégorique », partiellement dans le sens idéaliste kantien. Il semble que l'absence d'une autorité au-delà de lui-même lui donne un espace libre pour des actions mémorables et « historiques ». Encore,

¹⁶² Louette, *Jean-Paul Sartre*, p. 300.

la référence au père mort n'implique pas la douleur mais au contraire une libération. Il faut que Poulou transcende cet héritage idéaliste, mais en même temps son imagination ouvre la voie pour développer son existentialisme.

Geneviève Idt dit que Poulou appartient à deux cultures, à la culture d'élites, les Belles-Lettres classiques et modernes, et, comme nous avons montré au-dessus, à la culture populaire des romans d'aventure et du voyage.¹⁶³ Idt expose l'intérêt de Poulou pour le théâtre. Poulou est captivé par l'imaginaire. Idt parle des points de vue flexibles et de l'enchaînement de petites scènes dramatiques : « La focalisation est souple – Sartre admirait Stendhal- de façon à maintenir à la fois la proximité et la distance nécessaire à l'humour. »¹⁶⁴ C'est une bonne description du mélange de l'engagement et de la correction satirique du narrateur double des *Mots*. La « proximité » indique une aspiration à être comme un autre, « action de porter ses désirs vers un idéal »¹⁶⁵. La « proximité » est l'aspiration permanente du *pour-soi* d'être ce qu'il n'est pas – *l'être-en-soi*, l'un n'existe pas sans l'autre. La « distance » c'est cette curieuse synthèse à la fois de la reconnaissance intellectuelle d'une part, et de l'émotion « magique »¹⁶⁶ d'autre part, de l'impossibilité nécessaire du désir vers l'idéal de *l'être-en-soi*. La seule voie qui ouvre au sujet une perspective libératrice pour échapper à ce dilemme c'est la distance de l'humour, du rire.¹⁶⁷

Avec l'aide de sa mère, Poulou est introduit au cinéma, le nouvel art, l'arène de « l'art roturier » (M, p. 98) contraire du théâtre classique, domaine de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie et imposé par le grand-père. Le cinéma devient scène de fuite imaginaire pour les femmes et les enfants, loin de la réalité brusque des hommes. Le cinéma muet offre à Anne-Marie et à son petit fils le monde magique d'images défilantes dominé par l'absence des paroles et accompagnées par la musique romantique. Poulou et ses héros se comprennent malgré ou à cause du mutisme. Dans les scènes philosophiques plus réelles qu'imaginaires l'enfant Poulou éprouve le combat éternel entre *l'être-pour-soi* et *l'être-en-soi*, entre la proximité et la distance : « Nous communiquons par la musique [...] J'étais compromis ; ce

¹⁶³ *Les Mots, une autocritique «en bel écrit»*, p. 48.

¹⁶⁴ *Loc.cit.*

¹⁶⁵ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2010, p. 154.

¹⁶⁶ «Nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique. [...] L'émotion n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle *comprend* (au sens heideggérien de "Verstehen") son 'être-dans le monde'." In : Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1939], Paris, Hermann, 1995, pp. 115-116.

¹⁶⁷ Nous nous rappelons le repos de Kierkegaard s'imaginant que les dieux lui ont offert d'accomplissement d'un choix: toujours d'avoir le rire à sa côté.

n'était pas moi, cette jeune veuve qui pleurait sur l'écran et pourtant, nous n'avions, elle et moi, qu'une seule âme : la marche funèbre de Chopin [...]. (M, pp. 102, 103).

Dans son interprétation de cette scène Claude Burgelin voit une identification entre « la jeune veuve » fictive et la mère réelle, Anne-Marie.¹⁶⁸ Nous ajouterons quant à nous un aspect philosophique à l'interprétation psychologique. L'auteur marque ici un stade préadolescent et incestueux de Poulou. En- même temps le lecteur est témoin du développement philosophique du héros qui se trouve dans un stade d'immaturation au milieu des actions imaginaires. Pour le développement de Poulou et du lecteur les images sont d'une importance particulière comme *analogon*.¹⁶⁹ Burgelin marque les « fantasmes » de Poulou dans le cinéma comme des « possessions ». Selon cet analyste le texte du contexte filmique « un des rares moments voluptueux et sensuels des *Mots*. »¹⁷⁰ Mais Poulou n'est pas arrêté dans cette fuite dans l'imaginaire réceptif. Il faut passer à l'action. Une nouvelle étape de son autobiographie tourne l'aspiration du héros vers les mots : « C'est avec les mots, du côté des hommes, des pères et de la mort, que Sartre a à en découdre. C'est cette persécution-là qui est son destin.»¹⁷¹ *Les Mots* dévoile un caractère du roman de formation avec ses stades de la maturation. L'œuvre se présente comme *Lehrstück* d'un héros de l'existentialisme sartrien. Le « Je » n'existe guère que comme un être glissant qu'il faut construire d'un instant à l'autre comme *pour-soi*.

¹⁶⁸ Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 103.

¹⁶⁹ Voir nos commentaires ci-dessus sur ce concept et sur *l'image mentale* et le *portrait*. Sartre précise les relations de ces termes pour *la conscience imageante* dans *L'imaginaire*, pp. 110-112. Dans *L'être et le néant*, Sartre connecte l'analogon avec l'exemple illustre du *garçon de café*: "Pourtant il ne fait pas de doute que je suis en un sens garçon de café [...] Mais si je le suis, ce ne peut être sur le mode de l'être en soi. Je le suis sur le mode *d'être ce que je ne suis pas*." *Ibid.*, p. 95. Hans Robert Jauss parle d'une *identification admirative* dans une tradition depuis l'Antiquité. Il se réfère à Descartes qui considère l'admiration d'être la première des *passions de l'âme*. Nous nous référons ici à l'œuvre allemande: Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Band I: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, voir pp.231-233. Cette étude a été publiée en français portant le titre *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. Il va de soi que la question du *modèle idéal* ("*Vorbild*") reste un vaste thème dans le contexte de la pensée existentielle libératrice de Sartre. Il y prend une position originelle entre les grandes théories esthétiques du marxisme, du structuralisme et de l'herméneutique de Gadamer, une perspective qui évidemment surpasse celle de notre mémoire.

¹⁷⁰ Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 141.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 143. Voir aussi l'analyse extensive d'une inspiration lacanienne de « la scène des Fées » de Jean-François Louette, « Écrire l'universel singulier », in : Michel Contat (éd.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, pp. 390-416

5 Écrire: le monde d'action

5.1 L'ÉCRITURE COMME VOCATION ET COMME ACTE IMAGINAIRE¹⁷².

L'ÉCRIVAIN COMME HÉROS.

Geneviève Idt a analysé la deuxième partie des *Mots*, « Écrire », dans un aperçu comprimé.¹⁷³ Dans la suite de ce mémoire nous nous référons beaucoup à cette analyse. C'est le grand-père qui consacre l'écrit à Poulou : « Il nous écrivait trois fois la semaine : deux pages pour Louise, un post-scriptum pour Anne-Marie, pour moi toute une lettre en vers. » (M, p.115). Poulou retourne ses propres poèmes à Charles. En 1912, à l'âge de sept ans le héros maîtrise les techniques de la poésie. Il réécrit les fables de La Fontaine en alexandrins : « j'écrivais par singerie, par cérémonie, pour faire la grande personne : j'écrivais surtout parce que j'étais le petit fils de Charles Schweitzer. » (M, p. 116). Comédien et imposteur brillant, le narrateur enfant continue sa « singerie ». Il joue un rôle en posant une marionnette sans authenticité. Il est applaudi par la famille. Selon Lejeune « le 'rôle' est vécu successivement de deux manières : comme pratique, comme fantasme. »¹⁷⁴ C'est-à-dire que Poulou joue à être écrivain pour un public très exigeant. Ses lecteurs sont sa mère et son grand-père, aussi d'autres personnes comme Louise, la grand-mère, et Madame Picard. Idt se réfère à la première partie d'« Écrire » sur les pages 133-135 « où la vocation est constituée ».¹⁷⁵ Dans ce contexte elle considère le grand-père comme « Sur-moi » : « Si Poulou n'a pas connu son géniteur, le grand-père l'a remplacé. »¹⁷⁶

Le grand-père Charles Schweitzer, souvent nommé « Karl »¹⁷⁷, peut-être selon les connotations traditionnelles préjugées de l'obéissance et du devoir, est un personnage important comme autorité d'une grande influence sur notre héros. La « vocation d'écrivain » d'où-vient-elle ? En première ligne du grand-père. Ici, comme des lecteurs nous nous trouvons au milieu du thème central de Sartre, à savoir la liberté. Ce jeune garçon de sept ans est « commandé » par son grand-père d'être écrivain comme lui-même, l'auteur de *Deutsches Lesebuch* et des manuels de la langue et de la littérature français. « Vocation »

¹⁷² « Acte » dans le sens que nous avons précisé dans notre chapitre 2.4.

¹⁷³ Geneviève Idt, « Jean-Paul Sartre. *Les Mots* » in : Juliet e.a., *Un thème, trois œuvres*, pp. 196-197.

¹⁷⁴ *Le pacte autobiographique*, p. 216. Lejeune parle du rôle de l'écrivain, se référant à une grande partie du texte: M, pp. 115-170.

¹⁷⁵ *Un thème, trois œuvres*, p. 157.

¹⁷⁶ *Loc.cit.*

¹⁷⁷ L'étymologie est aussi intéressante : *Kerl* en allemand et *kar* en norvégien signifient un « homme brave » ou « brave homme ».

contient des significations dialectiques : des appels intérieurs et extérieurs, des causes et des fins, des impulsions émotionnelles et de l'imagination. On trouve dans le dictionnaire des concepts comme l'appel religieux, la profession et la destination ou mission. La *vocation* peut concerner une personne, un peuple, un pays.¹⁷⁸ Il s'agit de la réalisation de la raison d'être la plus profonde d'une personne, d'une société. Pour Sartre adulte l'arène la plus fondamentale, c'est la conscience où se combattent *l'être et le néant* pour donner naissance au *pour-soi*. On peut parler d'une *résistance* de la conscience. Après la guerre peu héroïque pour lui, c'est la vraie arène de la Résistance de *l'intellectuel* Sartre, malvoyant et de petite taille : « De quel type d'autobiographie s'agit-il, cependant, jusqu'ici ? On le sait : de l'autobiographie d'un intellectuel. C'est-à-dire, d'une part, de l'écriture de quelqu'un qui ne pourra dire *je* qu'au moment où il arrivera à dire *nous* [...] ». ¹⁷⁹ Comment un enfant entre sept et dix ans peut-il aborder ce thème de la résistance et de la libération ?

Poulou continue à imaginer des actes héroïques dans l'écrit comme il l'a fait dans ses lectures. Encore il confond encore les images du cinéma avec les choses elles-mêmes : « En effet, j'essayais d'arracher les images de ma tête et les réaliser hors de moi, entre des vrais meubles et de vrais murs [...] Vainement ; je ne pouvais plus ignorer ma double imposture : je feignais d'être un acteur feignant d'être un héros. » (M, p. 117). Les « vrais murs » sont en vérité une image au niveau de lecteur et de Sartre adulte qui en 1936 pendant la Guerre civile espagnole a écrit le récit *Le Mur* où les décors milieu est une prison remplie de prisonniers républicains qui attendent leur exécution. Avec sa massivité et son inertie, le mur est une métaphore sartrienne éclatante du déterminisme. Il faut rompre les murs. Dans la conscience du narrateur, il y a une relation double entre les mots littéraires et non seulement les choses concrètes, mais aussi entre les mots et *la réalité humaine*: « L'imposture était la même mais j'ai dit que je tenais les mots pour la quintessence des choses. » (M, p. 117). Poulou a un « Cahier de romans » avec une sorte de roman d'aventure dont le titre est *Le Marchand de bananes, Pour un papillon* (voir M, pp.119-121). Il devient un plagiaire.

¹⁷⁸ Voir, "vocation", dans *Le nouveau Petit Robert 2010*, p. 2729.

¹⁷⁹ Jean-François Louette, « Ecrire l'universel singulier, in : Contat (éd.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, p. 385. In : Jaques Juillard et Michel Winock (éds.) *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 2009, Juillard et Winock expose Sartre comme l'incarnation d'un intellectuel, c.-à-d., un "intellectuel révolutionnaire". Un intellectuel, "c'est un homme ou une femme qui [...] entend proposer à la société toute entière, une analyse, une direction, une morale que ses travaux antérieurs le qualifient pour élaborer." Dans leur "Introduction", p. 12. Voir aussi Renotte, *Étude sur Les Mots Jean-Paul Sartre*, pp. 17-18. « L'universel singulier » est le titre d'une analyse de Søren Kierkegaard et de sa philosophie par Jean-Paul Sartre lors le colloque « Kierkegaard vivant » dans une conférence donnée à l'UNESCO en 1964, voir *L'universel singulier*, in : *Situations philosophique*, pp. 295-325. Le texte *Kierkegaard vivant* est aussi publiée par Éditions Gallimard, collection Idées, Paris, 1966.

Paradoxalement, il s'imagine que ses plagiats sont des œuvres créatives et originales : « je retouchais, je rajeunissais [...]. Ces légères altérations m'autorisaient à confondre la mémoire et l'imagination. » (M, p.118). Poulou se livre à une imagination d'omnipotence : « Héros, je luttai contre les tyrannies ; démiurge, je me fis tyran moi-même, je connus toutes les tentations du pouvoir. » (M, p.122). Mais le lecteur est frappé de la force de ces croisades imaginaires de notre héros pour libérer les opprimés, préférablement du sexe féminin.

5.2 L'ÉCRITURE, LA CAUSALITÉ ET LA MORT

Cependant, l'attitude du jeune écrivain Poulou change. Ce n'est pas toujours une joie. Il fait des massacres¹⁸⁰. Au niveau d'imaginaire il vit les conséquences des décisions mauvaises d'un héros qui veut sauver le monde. Malgré les louanges de son imagination par sa mère, Poulou est troublé par sa propre imagination. Le monde magique sous l'omnipotence du jeune narrateur est dérangé par l'objectivité. Comment expliquer les histoires fantastiques ? « L'événement devait comporter une explication rationnelle. » (M, p.123) La peur de la mort est une réaction émotionnelle et irrationnelle qui contribue à la conscience de soi-même de l'enfant. L'article « Du vent dans les arbres » (M, p. 124) que Poulou a lu dans *Le Matin*, évoque en lui l'existence de la mort. Une jeune malade meurt dans des circonstances mystérieuses. Son mari entend un cri et la trouve dans le lit, dressée, désignant le marronnier près de la fenêtre ouverte. Elle tombe morte sous les yeux de son mari. Il y a des témoins sur le perron. On voit que le feuillage du marronnier s'agite, mais il n'y a pas vent. Un fou est arrêté, mais l'événement reste inexplicable.

Le narrateur nous présente ici d'une scène dramatique sans action. Il y a au fond *un* grand acteur, la Mort, qui constamment délivre le grand mandat d'arrêt. « S'il faut en croire les gens du village, c'était la Mort qui secouait les branches du marronnier. » (M, p.124)¹⁸¹.

¹⁸⁰ Claude Burgelin a un chapitre nommé "Les doux massacres", in : *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, pp. 94-96.

¹⁸¹ Voir l'analyse du thème de la mort de Geneviève Idt, « *Les Mots*. Jean-Paul Sartre », in : *Un thème, trois œuvres*, pp. 167-169. Idt interprète ici la mort en relation avec l'angoisse de Poulou et avec son développement vers une identité d'écrivain. Claude Burgelin se réfère "au célèbre épisode de *La nausée*" où l'image d'une racine de marronnier fait que "Sartre-Roquentin reste soufflé coupé devant le non-sens de son origine et de son être." Voir *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 98. En plus, nous trouvons intéressant dans ce contexte, l'article de Sartre commenté par nous ci-dessus, "Une idée fondamentale de Husserl". Le raisonnement de Sartre sur l'idée de Husserl que toute conscience est conscience *de quelque chose*, prend son point de départ dans le phénomène de *l'arbre*. Sartre utilise l'image d'"un grand vent" pour éclairer la *conscience*, un concept qui est aussi métaphorisé comme "cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constituent comme une conscience." *Situations philosophique*, p.10.

Le marronnier devient ici à première vue une image de la mort mais qui contient aussi les symboles de la culture chrétienne parmi les plus puissants: l'arbre sacré – l'arbre de la vie et l'arbre de la connaissance. Le marronnier est une image de la mort *et* de la vie. L'arbre apparaît dans son inertie, dans son *être-en-soi*, l'existence des choses : « le marronnier a retrouvé sa stupeur coutumière. » (M, p. 124). Notre héros se fige : « Quand j'ouvrais *Le Matin*, l'effroi me glaçait. » Plutôt qu'une *scène d'action* le lecteur est témoin encore une fois d'un *tableau philosophique* indiquant l'« action » la plus fondamentale dans la perspective de Sartre adulte : la conscience qui oscille entre *l'être et le néant*. La mort arrête tout. Elle est un acteur néantisant dont la conscience peut construire une existence du *pour-soi*. Dans ce sens dialectique, le marronnier ici représente un symbole de la *vie existentielle*.

Nous avons vu que la mort reste un thème important des *Mots*. Ci-dessus nous avons commenté la relation entre la mort et les mots sous forme des livres. Dans le contexte du mandat d'écriture le petit Poulou âgé de sept ans a rencontré la mort dans l'écrit. Philosophiquement les mots écrits posent un problème fondamental : *l'illusion référentielle*. Les mots, en particuliers ceux de la littérature de fiction, possèdent un *sens* et une *référentialité* problématique. Sans un rapport et une *communication* entre fiction et réalité, les mots n'ont aucune influence réelle sur le monde. Ceci reste le problème central de *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre adulte le sait très bien. Sartre enfant ne le sait pas. Il vit encore dans l'illusion de l'importance des actions de ses héros imaginaires. Étant encore un bébé lors de la mort de son père, cette mort de l'a pas affecté sauf plus tard comme une photo. Maintenant, lisant l'histoire dans *Le Matin*, il *sent* la mort comme une réalité terrifiante. C'est une expérience corporelle de la *conscience préreflexive*¹⁸² Les émotions sont importantes pour la reconnaissance du *soi* : « Je commençais à me découvrir. » (M, p.126). Poulou reconnaît son mandat d'écrivain dans la conscience préreflexive de la mort. Pour surmonter la mort il *construit*, dans sa conscience réflexive, son projet fondamental – d'écrire – toujours une entreprise de la *mauvaise foi* :

¹⁸² Sartre utilise aussi "conscience immédiate", "conscience non-thétique", "conscience non-réflexive", "cogito préreflexif" pour cette conscience qui, contrairement à la *conscience réflexive*, n'a pas un objet concret: "c'est la conscience non-réflexive qui rend la réflexion possible: il y a un *cogito* préreflexif qui est la condition du *cogito* cartésien." *L'être et le néant*, p.19.

J'échappais à la comédie: je ne travaille pas encore mais déjà je ne jouais plus, le menteur trouvait sa vérité dans l'élaboration de ses mensonges. Je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Écrivant, j'existais, j'échappais aux grandes personnes ; mais je n'existais que pour écrire et si je disais : moi, cela signifiait : moi qui écris. N'importe: je connus la joie ; l'enfant public se donna des rendez-vous privés. (M, p.126).

La littérature apparaît comme un « palais de glaces », une sorte d'art pour l'art, loin de l'idéal de l'écriture engagée. Mais c'est le développement du « moi qui écrit » qui demeure au centre de l'attention du narrateur double et du lecteur. Au premier rang entre les « grandes personnes », trône le grand-père : « C'était Moïse dictant la loi nouvelle. Ma loi. » (M, p. 130). Karl, épelé de façon allemande, est l'autorité qui veut enseigner « le métier d'écrire » à Poulou. Le grand père lui définit la vocation d'écrivain comme une activité instrumentale. Pour éclairer l'autrui, il faut évoquer un monde reconnaissable. Il faut décrire la réalité sensuelle, ce qu'on voit. Selon Karl c'est la recette que Flaubert a donné au petit Maupassant : « Il l'installait devant un arbre et lui donnait deux heures pour le décrire. » (M, p. 131). Dans cet esprit Poulou imagine son testament littéraire ; « à ma mort on trouverait des inédits dans mes tiroirs, une méditation sur la mer, une comédie en un acte, quelques pages érudites et sensibles sur les monuments d'Aurillac [...]. » (M, p. 129).¹⁸³ Le lecteur sent tout le temps la tonalité ironique et tragi-comique. Le texte engendre constamment les connotations intertextuelles et intratextuelles: la figure biblique du grand-père, à la fois autoritaire et comique, cruel et cher, distant et proche; l'arbre comme l'image de la vie et de la mort, des origines et des aspirations qu'on peut décrire pendant « deux heures » ; les statues comme l'image de l'être « ce qui est ce qu'il est » mais aussi de la création artistique ; les courants littéraires « déterminants » - le réalisme-naturalisme avec sa fixation sur la description du *percipi* et l'insurrection du surréalisme contre la description imitative mais avec des affinités au romantisme et à l'expressionnisme, formulé d'une façon *agit-prop* par André Breton dans ses *Manifestes du surréalisme*.¹⁸⁴

Le résultat de ces exercices est que Poulou se soumet: « Pardaillan que j'aimais d'amour ; par humilité j'optai pour Corneille. » (M, p.132). Karl démotive son petit-fils

¹⁸³ Une des statues à Aurillac présente le pape Sylvestre II, qui vit dans la seconde moitié du 10e siècle, d'abord moine au monastère bénédictin à Aurillac, sous le nom Gerbert d'Aurillac philosophe, mathématicien et mécanicien. "Il est un acteur scientifique et politique majeur du renouveau de l'Occident de l'an mille." Il "est un humaniste complet, longtemps avant la Renaissance." Il a étudié au Maroc, et, en plus de la culture antique, il connaît bien la philosophie et les mathématiques islamiques. Il est considéré d'"avoir introduit en Europe le système de numération décimale et peut-être aussi le zéro [...]", voir Wikipédia, "Sylvestre II", http://fr.wikipedia.org/wiki/Sylvestre_II, consulté le 7.03.2014, citations p. 1 et p. 12. Le lecteur verra l'actualité de ce phénomène satuesque par rapport aux *Mots* et au narrateur Sartre enfant et adulte.

¹⁸⁴ Sartre mène une véritable campagne contre le surréalisme dans une note bas de la page très longue dans *Situation II*, pp. 316-326.

génial. « Perdu, j'acceptai, pour obéir à Karl, la carrière appliquée d'un écrivain mineur [...] Ce serait farce : à plus de cinquante ans, je me trouverais embarqué, pour accomplir les volontés d'un très vieux mort, dans une entreprise qu'il ne manquerait pas de désavouer. » (M, p.134). Cette sous-estimation provoque dans la tête du narrateur une pensée centrale de la linguistique : « Cela tient à la nature du Verbe : on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère. » (M, p.135) Toute l'autobiographie du Sartre enfant et les œuvres du Sartre adulte jusqu'à sa mort visent l'élaboration de cette « langue étrangère ». Poulou a reçu son mandat impératif.¹⁸⁵ L'intellectuel Sartre cherche toute sa vie une justification de son écriture. Poulou arrête d'écrire : « Je n'écrivais plus [...]. » (M, p.136). Cependant, il ne se passe pas beaucoup de temps avant qu'il retrouve retrouvé son rôle de sauveur des faibles et des humiliés. Cette motivation irrésistible au cœur du jeune Poulou se présente en forme d'un rêve¹⁸⁶ où il veut sauver « une petite fille blonde qui ressemblait à Vévé, morte un an plus tôt. » Dans ce rêve c'est Poulou qui en cherchant son amour a peur du pouvoir des invisibles. Le narrateur adulte parle : « Je l'aime toujours ; je l'ai cherchée, perdue : c'est l'Épopée. À huit ans [...] pour sauver cette petite morte, je me lançai dans une opération simple et démente qui dévia le cours de ma vie : je refilai à l'écrivain les pouvoirs sacrés du héros. » (M, p. 137). On voit ici une évocation de l'influence infantile mais imposante des lectures de Poulou. Il devient un prince sauveur dans des contes de fées, un Achilles devant les murs de Troie.

5.3 L'ÉCRIVAIN-CHEVALIER EN LUMIÈRE DE SWANN, CORNEILLE, PARDAILLAN, DICKENS ET LES TURCOS

Faisant partie de l'élite culturelle le narrateur rend une visite à la grande œuvre de Marcel Proust au titre chargé d'esprit autobiographique, *À la recherche du temps perdu* : « En vérité, je ressemble à Swann guéri de son amour et soupirant : 'Dire que j'ai gâché ma vie pour une femme qui n'était pas mon genre !' » (M, 134). Le contexte consiste en deux paragraphes où, contrairement au texte qui en général utilise les temps du passé, le narrateur adulte ici utilise préférentiellement le temps du présent. Le narrateur adulte fait le bilan de sa vie jusqu'au moment où il écrit « aujourd'hui ». Dans cette vue rétrospective, il garde la tonalité ironique. Le lecteur est explicitement appelé. Pouvons nous croire au jugement dur

¹⁸⁵ Geneviève Idt traite la relation entre Poulou, son père et son grand-père. Par le "Sur-moi" du grand-père Poulou se sent possédé aussi par son père. Idt estime la première partie d'« Écrire d'être terminée sur les pages 133-135 où la vocation est constituée. » *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 30.

¹⁸⁶ Peut-être qu'il s'agit d'un des "rêves éveillés", voir Idt, *Un thème, trois œuvres. L'écriture de soi*, p. 197.

de l'enfance du narrateur : « Et puis le lecteur a compris que je déteste mon enfance et tout qui en survit : la voix de mon grand-père [...] » (M, p.135). Le narrateur adulte s'exprime presque de façon moralisante quand il expérimente son vocation d'écrire comme un devoir indispensable et intériorisée sous l'influence d'une morale protestante et kantienne. Il n'est pas difficile d'identifier l'« on » suivant : « On m'a cousu mes commandements sous la peau : si je reste un jour sans écrire, la cicatrice me brûle ; si j'écris trop aisément, elle me brûle aussi ». (M, p. 135). Ce commandement moral implique un sadomasochisme qu'on peut trouver dans la tradition puritaine. Comme nous avons indiqué ci-dessus, le narrateur fait des jugements généraux inédits sur « la nature du Verbe » et sur le destin de « notre métier » ; nous sentons l'esprit du grand-père, professeur Karl Schweitzer, protestant Alsacien. Pensant à la taille de l'œuvre sartrienne, nous croyons que Sartre pourra se réjouir de son étique du travail protestant. Mais la tonalité aussi ironique que magistrale laisse le lecteur sans points de repère clairs. La conscience « glissante » de l'existentialisme sartrien se fait valoir.

La comparaison avec « une femme qui n'était pas mon genre » vise aussi la pensée existentielle. La conscience est soumise une attirance permanente vers *l'être-en-soi*. Le chemin vers la liberté signifie un arrachement de cette force existentielle. Chaque arrachement construit le *pour-soi*. L'image métaphorique de se consacrer à une vie « contre » son genre est encadrée par un contexte du penser « contre soi » de la conscience du narrateur : « mes livres sentent la sueur et la peine [...] ; je les ai souvent faits contre moi, ce qui veut dire contre tous, dans une contention d'esprit qui a fini par devenir une hypertension de mes artères. » (M, pp. 134,135).¹⁸⁷

Poulou cherche constamment l'immortalité d'un écrivain fameux. Un exemple est Michel Zévaco, le créateur de Pardaillan : « pour Pardaillan, la preuve n'était plus à faire : les larmes des orphelines reconnaissantes avaient raviné le dos de sa main. » (M, p. 138). Poulou lit les nécrologues. Les compatriotes d'un auteur célèbre « après sa mort, se cotisaient pour lui élever un monument [...] . » (M, p.138). Notre héros se souvient d'une gravure décrivant l'arrivée de Charles Dickens à New York, illustre auteur du réalisme anglais, défenseur des pauvres dans une société où règne le hasard. La *gravure* est une forme de reproduction des

¹⁸⁷ La pensée contre-soi sartrienne vit encore d'une actualité frappante. L'éditeur ancien du magazine hebdomadaire *Le nouvel observateur*, Jean Daniel, écrit le 9 janvier 2014, p. 3, un éditorial sur la politique actuelle en France: « 'Penser contre soi-même', une belle formule tirée des 'Mots' de Sartre. »

objets d'art sur différents supports comme la pierre, le métal et le bois. Le lecteur voit de nouveau un *tableau* des mouvements arrêtés :

on aperçoit au loin le bateau qui le transporte ; la foule s'est massée sur le quai pour l'accueillir ; elle ouvre toutes ses bouches et brandit mille casquettes, si dense que les enfants étouffent, solitaire, pourtant, orpheline et veuve, dépeuplée par la seule absence de l'homme qu'elle attend. Je murmurai : « Il y a quelqu'un qui manque ici : c'est Dickens ! » et les larmes me vinrent aux yeux. (M, p.138).

Nous reconnaissons bien l'imagination de Poulou, saveur et libérateur d'«orphelines et des veuves», et, en particuliers des beaux êtres féminins. Le Dickens absent, c'est le Poulou présent dans cette image, l'orphelin en cherchant se transformer en un père omnipuissant qui peut soulager les souffrances des « veuves » ? En retour il reçoit leur admiration enthousiaste. Grammaticalement, le temps est le présent qui reflète une œuvre d'art, la gravure. Il y a quatre sujets humains – la foule, les enfants, le «je» et Dickens. C'est la foule qui est « solitaire, orpheline et veuve». Cette masse du peuple apparaît aux yeux du héros «dépeuplée» par l'absence du grand homme, une masse féminisée privée de son humanité en manque d'un grand écrivain. Les enfants, l'avenir, semblent être asphyxiés par la densité de la masse. La pression mentale de l'identification spontanée avec le Dickens absent, mais aussi avec les enfants dans la foule provoque en Poulou une énonciation qui prend la forme du discours direct, une forme relativement rare dans *Les Mots*. Notre héros est profondément touché. Au-delà des mots, il pleut. Le point d'exclamation contredit le « murmurer ». Le lecteur a l'impression d'une naissance compliquée d'un embryon opprimé. C'est le Je existentiel de Poulou qui est jeté dans le monde. Ce texte reste un bon exemple de la densité stylistique de l'écriture des *Mots*. L'écriture évoque tout à la fois une complexité et une intensité fondées sur les images chargées de tension. Elles exposent des phénomènes contradictoires et dialectiques dans le sens qu'il s'agit du développement d'un sujet qui franchit des niveaux dans un processus de libération constante.

En outre, la biographique s'actualise. Sartre est allé aux Etats-Unis deux fois en 1945, il est arrivé chaque fois à New York. Écrivain relativement inconnu dans ce grand pays, il a visité plusieurs universités et il a rencontré beaucoup de célèbres auteurs comme Faulkner et Dos Passos, celui-ci un écrivain socialement et politiquement très engagé. Sartre avait écrit sur tous les deux avant ses visites.¹⁸⁸ Pendant beaucoup d'années John Dos Passos s'est approché au marxisme mais il finit comme un critique de cette idéologie. Faulkner et

¹⁸⁸ Voir, Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires. (Situations, I)*, Paris, Gallimard, folioessais, 1947: « À propos de John dos Passos et de 1919 », pp. 14-24, écrit en 1938, « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner », pp. 65-75, écrit en 1940.

Dos Passos sont des pionniers expérimentant avec différentes formes de discours littéraires comme *le monologue intérieur* et, chez Dos Passos, il s'agit aussi d'une littérature de collage avec des éléments de rapports journalistiques. Evidemment, Sartre depuis son enfance, avait besoin d'être reconnu un peu plus que « la foule ». D'un autre côté, sa pensée philosophique et sa recherche de la vérité montrent qu'il a aussi honte d'être une célébrité mondiale. Dans l'extrait cité plus haut nous voyons une tension entre les masses et l'individu. Adopter l'existentialisme à une philosophie plus fondée sur la collectivité, voire le marxisme, demeure le grand projet de Sartre, aussi après la publication de *Critique de la raison dialectique* en 1960.

L'extrait nous démontre l'activité de la *conscience imageante*.¹⁸⁹ Cette gravure est quelque chose que Poulou a vu. Comme tel il s'agit d'une *image*¹⁹⁰ *mentale*, dans ce cas d'un *tableau*. Toute image est image *de quelque chose*. Elle est *positionnelle*. Les images sont *irréelles, néant*, mais elles ont une réalité *imaginaire*. Dans ce sens elles sont *absentes* et *présentes* en même temps.¹⁹¹ Sartre analyse l'image mentale du Panthéon et explique son absence-présence par les concepts de l'*analogon*¹⁹² et de *l'illusion d'immanence*. Selon notre compréhension, cette scène en forme d'une arrivée à un pays inconnu d'un écrivain célèbre mais absent dans un pays étrangers montre l'*analogon affectif* de la *situation* mentale dans laquelle se trouve Poulou : s'imaginant l'expérience de son angoisse et de son aliénation réelles comme un désir de remplir des besoins des masses. Nous sommes confrontés aux relations fondamentales entre l'être et le néant. S'établit l'image du trou comme la nomme François Noudelmann : « La trouée reste une trouée de quelque chose et il est nécessaire de la combler pour assurer la signification du réel [...] »¹⁹³

¹⁸⁹ « Nous avons vu [...] qu'un des facteurs essentiels de la conscience imageante était la croyance. Cette croyance vise l'objet de l'image. Toute conscience imageante a une certaine qualité positionnelle par rapport à son objet », in : *L'imaginaire*, p. 171.

¹⁹⁰ Ayant un point de départ dans la gravure "Le Chevalier et la Mort" de Dürer et des phénomènes comme la gravure, la caricature, l'image mentale, Sartre définit l'image: « l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de 'représentant analogique' de l'objet visé. » *L'Imaginaire*, p. 46.

¹⁹¹ « L'image peut se définir, comme la perception, le rapport de l'objet à une conscience. Nous avons tenté [...] de décrire la façon dont l'objet se donne, absent, à travers une présence. Dans l'image mentale, l'objet est visé comme synthèse de perceptions, c'est-à-dire sous sa forme corporelle et sensible; mais il apparaît à travers d'un analogon affectif. » *L'imaginaire*, p. 170.

¹⁹² « Il représentait sans les posséder les qualités sensibles de l'objet absent [...] Telle est l'origine de l'illusion d'immanence: en transportant à l'*analogon* les qualités de la chose qu'il représente, on a constitué pour la conscience imageante un Panthéon en miniature et la conscience réflexive donne la conscience imageante comme conscience de cette miniature. » In : *L'imaginaire*, p. 173.

¹⁹³ Noudelmann, *Sartre: l'incarnation imaginaire*, p. 58

De la même manière une autre image mentale s'attache à celle de Dickens. Poulou se souvient d' « un pareil déchainement d'enthousiasme : les chapeaux volaient, hommes et femmes criaient : bravo, hurrah ; c'était le 14 juillet. Les Turcos défilaient. » (M, p. 139). Ici, on trouve chez le narrateur double un mépris « de leur apparente féminité » à cause des uniformes des ces soldats musulmans, mais on admire « plus encore que le talent, leur courage militaire. C'est donc vrai ! me dis-je. On a *besoin d'eux !* » (M, p. 139). Après cette fois avoir choisi le courage et les actions héroïques de Pardaillan en transformant Corneille, Poulou peut construire sa « mission d'écrire ». Dans son écriture tendre, il garde la forme de Corneille et les actes d'un aventurier, une combinaison du monde classique des valeurs aristocratiques et du monde du romantisme d'action hugolien, toutes inspirations du grand-père. Poulou préfère la générosité de Pardaillan au carême austère de Corneille. Le talent et les actes imaginaires de notre héros lui semblent être générosité¹⁹⁴. En retour il recevra la gratitude du peuple et une célébrité éternelle.

Dans cette opposition synthétique entre Corneille /carême et Zévaco- Pardaillan/ générosité nous voyons les contours de l'opposition entre, d'un côté l'esprit de Karl (« Kant » ?) Schweitzer et son idéalisme sévère et d'un autre côté l' « activisme » créative de la mère Anne-Marie. L'idéalisme de Karl, cornélien¹⁹⁵ et kantien, est dirigé vers une morale intérieure d'un impératif essentielle. L'inspiration de la mère, comme son activité avec Poulou dans le parc, ont une référence au cinéma et au-dehors, à la société. C'est l'idéalisme du passé, réglementé d'origine puritaine et « prussienne », contre un pragmatisme libre et plus « généreux », orienté vers le XXe siècle de dominance américaine. En plus, il est possible de soupçonner le manque du père Jean-Baptiste, ou peut-être l'allongement du grand-père, derrière l'image douce de la mère. Jean-Baptiste Sartre, polytechnicien et ingénieur, est une figure qui pourrait indiquer un « impératif catégorique » du XXe siècle, un activisme russe opposé au pragmatisme américain : le marxisme-léninisme après 1917 sous les commandements du grand père Staline qui a caractérisé les écrivains comme des

¹⁹⁴ La philosophe Angèle Kremer Marietti interprète la générosité comme un renforcement du pour-soi: «La psychanalyse existentielle de Sartre interprétera la générosité comme une préférence vers l'appropriation par destruction. C'est aussi dire que la générosité guide plus vers le néant que vers l'en-soi.» In : *Jean-Paul Sartre et le désir d'être. Une lecture de l'Être et le néant*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 61.

¹⁹⁵ Corneille aurait été un écrivain intéressant pour Sartre. Corneille a écrit à la fois des comédies et des tragédies, dont une pièce portant le titre *Cedipe*. Son *Cid* est considéré une tragi-comédie. Corneille représente l'héroïsme classique, et il se place dans une position critique par rapport au rationalisme cartésien et à l'autorité aristotélicienne, voire la "querelle du *Cid*". Voir, par exemple, Philippe Van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, pp. 53-56, et Pierre Deshusses et Léon Karlson *La littérature française au fil des siècles. Du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Paris, Bordas, 1994, pp. 198-199.

« ingénieurs du cerveau ». Le lecteur doit être conscient du fait que Sartre pendant toutes les années qui suivent 1947¹⁹⁶ a travaillé pour achever son œuvre sur une éthique existentialiste. *Les Cahiers pour une morale*, est publié posthume en 1983. Écrivant *Les Mots*, l'auteur Jean-Paul Sartre se trouve au milieu d'une bataille pratique et théorique, politique et philosophique pour et contre le marxisme et ses adhérents. La Guerre froide est présente sur l'arène de la *conscience réflexive* du narrateur adulte de l'autobiographie de Sartre.

Dans cette opposition dialectique Poulou prend la position de synthèse, bien sûr encore au niveau de la *conscience pré-réflexive*. Sa justification est dictée mais il serait trop catégorique de donner la responsabilité de cette dictée uniquement au grand-père.

Cependant, le narrateur adulte le dit sans merci : « Mais c'était pour rire : faux chevalier, je faisais de fausses prouesses dont l'inconsistance avait fini par me dégoûter. » (M, p.139).

Cette aliénation plus ou moins reconnue par Poulou est formulée dans l'écriture compacte et philosophique par le narrateur double :

Surgi d'un monde antédiluvien, à l'instant que j'échappais à la Nature pour devenir enfin moi, cet Autre que je prétendais être aux yeux des autres, je regardais en face mon Destin et je le reconnaissais : ce n'était que ma liberté, dressée devant moi par mes soins comme un pouvoir étranger. (M, p.141).

Se référant à cette citation, Geneviève Idt la caractérise comme ceci : « L'écrivain adulte s'appuie donc sur son travail philosophique pour imaginer l'itinéraire d'un enfant à la recherche de son moi, et il le traduit en langage imagé, à mi-chemin entre l'impression et le concept. »¹⁹⁷ Le but de ce mémoire est d'éclairer ce « mi-chemin » riche en impressions et pensées. Cependant, l'écrivain-chevaliers Poulou, présente un stade de transformation du héros, pas son achèvement.

Il y a un parallélisme entre deux images, celle de Dickens et celle des Turcos. Toutes les deux ont un caractère d'identification de Poulou pré-pubertaire et d'un sexe indéterminé féminin-masculin. Poulou est soumis aux influences maternelles et paternelles, dans la figure de Karl Schweitzer. Poulou est opprimé par son grand-père et adoré par sa mère. Selon la psychologie traditionnelle il s'agit d'une projection d'omnipotence aux « grands hommes » réels et fictifs, une potence qui serve paradoxalement de contrepoids de l'oppression du grand-père. Le narrateur enfant vit une relation incestueuse avec Anne-Marie, sa « sœur-ainée ». Les textes vibrent d'une sexualité infantile et opprimée. Cette

¹⁹⁶ Voir Louette, *Jean-Paul Sartre*, p. 298.

¹⁹⁷ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 35.

« libido » crée une tension entre le sujet-individu et la masse-collective. La tension résulte en une sorte de naissance d'un nouveau sujet – écrivain, encore imparfait, un « monstre ». On voit deux extraits textuels où l'un reflète l'autre, un « jeu de miroirs ». Le lecteur veut établir des références au monde extérieur mais c'est impossible au dehors de l'imaginaire. La tonalité reste comique et pathétique avec son mélange « mystérieux » d'une distance ironique au sujet et d'une identification impossible de la collectivité du peuple. S'annonce le thème principal de la justification d'écrire par la communication avec autrui. Dans la perspective de la psychanalyse existentielle, Poulou se trouve sur le chemin vers la liberté à la fois du soi-même et d'autrui. À travers beaucoup de détails, il est en route vers un véritable « 14 juillet », fête de la naissance de la nation ¹⁹⁸ moderne et de la libération démocratique. C'est son *projet fondamental*.

En outre, dans la conscience du lecteur s'annonce les images de l'Histoire. Les bateaux des immigrants d'Europe en fuite de la pauvreté et de l'oppression politique et religieuse arrivaient à New York sous le symbole de la Statue de la liberté, donnée par la France. Les Etats-Unis, *land of the free, home of the brave*, eux-mêmes auparavant une colonie, se sont affranchis après une révolution sanglante contre les colonialistes anglais. Ce pays se présente toujours comme *le* pays de la liberté de l'individu, le fer de lance de la liberté capitaliste. « Les Turcos » étaient des soldats originaires des colonies françaises dans le monde arabe, surtout de l'Algérie, le théâtre d'une des guerres coloniales les plus brutales de l'histoire, intensifié sous Charles de Gaulle entre 1958 et 1962, la période finale de l'élaboration des *Mots*. Du côté français, la guerre d'Algérie est justifiée par des arguments nationaux et économiques, mais aussi par l'idéologie classique de l'impérialisme: la France représente une culture supérieure. Donc l'armée française exécute une *mission civilisatrice* et libératrice en Algérie. L'engagement courageux de Sartre contre les Français en Algérie est bien connu. ¹⁹⁹

La temporalité des deux extraits exprime un *présent existentiel*. Grammaticalement, le texte de la description de la gravure apparaît au présent, le texte du 14 juillet à l'imparfait. L'explication de la différence peut être que l'un est un souvenir pur et l'autre un souvenir d'une œuvre d'art qui comme tel reste irréel mais en tout cas possède une proximité à la

¹⁹⁸ Selon le dictionnaire, d'étymologie de latin "natio", c.-à.-d. "naissance, race", *Le nouveau Petit Robert*, p. 1672.

¹⁹⁹ En 1961 et en 1962, l'année de la libération de l'Algérie, l'appartement de Sartre à Paris était l'objet d'attaques au plastique, vraisemblablement en provenance d'O.A.S. (Organisation armée secrète).

réalité à travers une perception structurée. Le lecteur peut dater l'expérience de la gravure à 1913 où Poulou a huit ans (M, p. 137) mais le souvenir du 14 juillet demeure dans une opacité temporelle. L'incident a eu lieu pendant la Grande guerre ou en connexion avec elle. L'interrelation temporelle entre les deux souvenirs reste obscure : « Une fois dans ma vie j'avais assisté à un pareil déchainement d'enthousiasme [...]. » (M, pp. 138,139). C'est l'introduction d'un conte de fées ou d'une réalité « mystérieuse » ainsi comme représentée par « les Turcos [...] ils risquaient leur vie en francs-tireurs dans de mystérieux combats [...]. » (M, p.139). Ces souvenirs *imaginaires* du narrateur évoquent la conscience d'une ressemblance et, on peut le dire, d'une *égalité* entre les deux. Comment comprendre ces deux *tableaux imaginaires* comme « un pareil déchainement d'enthousiasme » ?

Nous éclairerons ce point à travers le concept de l'*analogon*. Sartre parle du Panthéon réel et de l'illusion « de cet objet que je me représente comme pouvant être décrit, déchiffré, dénombré, *je ne peut rien faire*. L'objet visible est là, mais je ne puis le voir-tangible et je ne puis le toucher – sonore et je ne puis l'entendre. »²⁰⁰ Dans notre contexte nous sont présentés à des phénomènes d'événements imaginaires, pas à une image d'un édifice concret. Contraire à l'exemple du Panthéon, notre héros et les lecteurs peuvent *transcender* la chosification des actes pétrifiés. Nous voyons une aliénation en forme de

déplacement dans l'ordre du texte, qui lui permet d'apparaître tout de même sous sa vraie figure, mais à une fausse place ; ou le *déguisement*, qui lui permet d'apparaître tout de même à sa vraie place, mais sous une fausse figure.²⁰¹

Tous les deux tableaux focalisent des moments historiques. Ils présentent une falsification de l'Histoire réelle au moyen des deux « contes » ou « histoires » sur la séduction de l'engagement des masses. Tous les deux sont provoqués sur un niveau dialectique antithétique. Il s'agit d'un arrachement de cette situation de falsification et d'une résistance contre les mensonges des histoires et de l'interprétation de l'Histoire. C'est un combat pour atteindre la liberté. Les deux tableaux établissent la possibilité et la nécessité d'une libération. Dans l'image de la foule on rend hommage à un futur illusoire des Etats-Unis avec une égalité sociale symbolisé par l'absence-présence de Dickens. Cette image fondée sur une gravure, peut aussi symboliser l'absence-présence de la possession de la mère

²⁰⁰ *L'imaginaire*, p. 174.

²⁰¹ *Le pacte autobiographique*, p. 222.

aimée. Dickens est Anne-Marie déguisée dans la perspective « magique » et pré- pubertaire de Poulou où existe une sexualité libidineuse hermaphrodite.

Dans l'image des troupes de Turcos, le lecteur rend hommage aux héros qui combattent pour leur ennemi réel au lieu de former « leur vie en francs-tireurs » en Algérie par exemple. Au début des années soixante l'auteur Sartre soutient les francs-tireurs algériens. C'est aussi l'attitude du narrateur adulte. Le lecteur le comprend par la structure dialectique du texte. Comme Lejeune l'a souligné, la chronologie n'apporte rien comparé à la « dictature de la dialectique ». Mais Poulou reste enfermé dans son aliénation.

5.4 L'ÉCRIVAIN-MARTYR. LE SAINT-ESPRIT

L'idéalisme éloigné du monde dirige Charles Schweitzer : « ce dreyfusard ne me parla jamais de Dreyfus. Quel dommage ! avec quel entrain j'aurais joué le rôle de Zola [...] » (M, p. 145). Poulou se transforme à nouveau sans atteindre le monde d'autrui. Il est toujours sous la dominance du grand-père. De quelle « transformation » s'agit-il ? Le héros parle de l'humanisme de Charles et des idées auxquelles Charles l'avait exposé deux ans plus tôt :

Elles reprirent, sans bruit, leur virulence et, pour sauver l'essentiel, transformèrent peu à peu l'écrivain-chevalier en écrivain-martyr. J'ai dit comment ce pasteur manqué, fidèle aux volontés de son père, avait gardé le Divin pour le verser dans la Culture. De cet amalgame était né le Saint-Esprit, attribut de la Substance infinie, patron des lettres et des arts, des langues mortes ou vivantes et de la Méthode Directe, blanche colombe qui comblait la famille Schweitzer de ses apparitions, voletait, le dimanche, au-dessus des orgues, des orchestres et se perchait, les jours ouvrables, sur le crâne de mon grand-père [...] le monde était la proie du Mal ; un seul salut : mourir à soi-même, à la Terre, contempler du fond d'un naufrage les impossibles Idées. (M, pp.145-146).

Nous sommes témoins d'une naissance du « Saint-Esprit » et d'une « transformation » de la vocation de Poulou. Selon une interprétation d'inspiration freudienne, « la transfiguration du père absent en figure de Dieu le Père est l'expression même du conflit œdipien chez Poulou. »²⁰² Comme Dieu le Père, Charles représente la Loi, et « dans *Les Mots* toutes les figures de la légalité sont des figures de morts. »²⁰³ En tout cas, les connotations avec Jahvé, le Dieu cruel du Vieux Testament, sont inévitables, comme c'est le cas pour la trinité chrétienne Père, Fils et Saint-Esprit. Poulou est le fils orphelin, maintenant surcompensé par un Dieu omnipuissant. Le texte présente le thème de la mort à travers la postulation de Renotte et directement dans le texte avec les expressions « martyr », « langues mortes », « crâne » et « un seul salut : mourir à soi-même ». En fait, le texte ci-

²⁰² Renotte, *Étude sur Jean-Paul Sartre, Les Mots*, p. 86.

²⁰³ *Loc.cit.*

dessus est imprégné de l'idée de la mort, apparemment placée dans un contexte religieux. Dans la culture chrétienne aussi la « blanche colombe », souvent pièce d'ornement des pierres tombales, est liée à la paix, la paix éternelle ou le repos éternel. Cependant, ce Dieu cruel et omnipotent apparaît ici sous la flagellation impitoyable du rire. Ici, comme généralement dans *Les Mots*, la tonalité ironique est dominante. Comment une figure ridicule peut-elle être une puissance menaçante ? La mort, est-elle comique ?

Nous assumons que les mots qui commencent par une majuscule ont une importance particulière : Divin, Culture, Saint-Esprit, Substance, Méthode Directe, Mal, Idées. L'anti-religiosité de Sartre est très bien connue. La religion n'est pas compatible avec la philosophie sartrienne. Les majuscules annoncent quelques concepts principaux de l'idéalisme chrétien de Karl Schweitzer : la préférence des idées de la religion à la culture, c'est-à-dire la préférence du sacré de l'esprit au dépens de l'explication scientifique de l'esprit laïque ; la postulation de l'essentialisme, c'est-à-dire que les choses contiennent une « substance » ou une « nature » qui établit une valeur innée à développer; la préférence de la « méthode directe » de la foi au Dieu à une méthode plus indirecte, le « Discours de la méthode » fondée sur un doute systématique cartésien ; la préférence d'une conscience du péché et du Mal comme le péché originel de la « nature humaine » à la conscience à l'existentialisme athée, c'est à-dire la « réalité humaine » de Heidegger et de Sartre. Sartre a formulé son existentialisme athée en 1946 :

« Il déclare que si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence [...] Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. [...] c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. »²⁰⁴

Comme beaucoup de fois auparavant, le lecteur est face à un texte truffé d'images. Il s'agit d'une grande *image mentale* visualisant Karl dans l'église et dans sa vie quotidienne. Le symbole central et le sujet actif de l'image est un de nombreux attributs de l'« amalgame » du Saint-Esprit, notamment la « blanche colombe qui comblait la famille Schweitzer de ses apparitions » la semaine et le dimanche. C'est un comblement du trou au sens de Noudelmann. C'est un dévoilement du vide de la vie de Karl Schweitzer, en particulier de son idéologie et de ses valeurs prioritaires. Karl apparaît avec la colombe « sur le crâne », évoquant l'image de la mort. La colombe bouge, elle « voletait », « se perchait » en créant une image à la fois comique et terrifiante de Karl, figure immobile. Nous pensons au tableau après la bataille de la Marne où Karl crie en triomphe « Victoire ! Victoire ! » Ici

²⁰⁴ *L'existentialisme est un humanisme*, p. 29.

comme ailleurs, le texte engendre une tension dialectique des contrastes, avant tout celle entre la vie et la mort, le ciel et la terre, le sacré et le comique.

D'après le dictionnaire la colombe est dans notre culture « considéré comme le symbole de la douceur, de la tendresse, de la pureté, de la paix » et aussi du Saint-Esprit.²⁰⁵ Dans l'art religieux chrétien la « blanche colombe » peut symboliser l'âme montant au ciel après être sortie le corps. Comme telle la colombe vise la *libération* de la mort, c'est-à-dire le salut. Pour Poulou « le monde était la proie du Mal ; un seul salut : mourir à soi-même, à la Terre, contempler du fond d'un naufrage les impossibles Idées. » Le christianisme demande qu'il faut châtier soi-même pour être sauvé. Jésus Christ, le Fis, s'est volontairement sacrifié lui-même pour sauver tous les hommes. À bord de l'arche de Noé il y a une colombe, et au commencement Noé n'a pas fait naufrage avec sa « nouvelle humanité ». Mais au contraire de toute la tradition chrétienne et occidentale, l'existentialisme veut construire et continuellement renforcer le soi. Pour l'homme moderne sécularisé, la colombe reste un cliché, une image morte. On peut poser la question : Quelle est l'attitude de l'écrivain d'une autobiographie qui veut s'exterminer lui-même ? L'*écrivain-martyr* semble être un *contradictio in adjecto*. Mais l'*écrivain-martyr* marque un nouveau stade²⁰⁶ du développement de la décision d'être écrivain : « Tout me parut simple : écrire, c'est [...] laisser à la postérité le souvenir d'une vie exemplaire, défendre le peuple contre lui-même et contre ses ennemis, attirer sur les hommes par une Messe solennelle la bénédiction du Ciel. L'idée ne me vint pas qu'on put écrire pour être lu. » (M, p. 147).

Nous estimons ce stade comme un pivot fondamental du développement de l'enfant intellectuel et créateur nommé Poulou. Il est le carrefour de l'existence présente de Poulou entre son passé et son futur. Poulou est arrivé à un « degré zéro de l'écriture » où ses premiers essais d'écrire sont annulés par l'autorité ambivalente, « le Saint-Esprit ». Il semble impossible de continuer dans un rôle d'écrivain qui requiert d'écrire « contre lui-même », contre son désir qui est le mobile de son imagination créative. L'influence du grand-père, de Moïse, de sa Loi et de sa Culture, sont équivalents à un suicide intellectuel pour Poulou. En même temps, ce moment peut être la possibilité d'une re-naissance après s'être libéré de

²⁰⁵ *Le nouveau Petit Robert 2010*, p. 467

²⁰⁶ « En 1970, il [Sartre] il a renoncé à écrire la suite des *Mots*; il a décrit ce qui lui paraissait le plus intéressant: 'la naissance de la décision d'écrire' ». In : *Les Mots, une autocritique «en bel écrit»*, p.19.

l'héritage de la bourgeoisie datée des Schweitzer.²⁰⁷ Le lecteur découvre en compagnie du narrateur double le sens vital d'écrire pour autrui, pour les lecteurs. Ainsi, s'annonce à nouveau le *projet fondamental* de Poulou et voici son mandat d'écriture. Le symbole de la colombe blanche comprend tout cela pour Poulou : un stéréotype de l'esclavage de *l'écrivain-martyre* en même temps qu'un symbole de son âme libérée. À vrai dire elle est aussi un symbole libidineux de la tendresse de la mère qui peut être la pulsion de ses activités imaginaires comme écrivain. En outre, la colombe blanche demeure un symbole principal de la pensée théologique du christianisme. Comme lecteurs nous sommes saisis de la densité explosive et de la polyvalence contradictoire de l'écriture sartrienne.

Comment est la *situation* « sur la Terre » où habite la famille Schweitzer? Nous savons que Poulou a maintenant neuf ans. (M, p.148). Nous nous trouvons en 1914 avec toutes ses implications. L'humanité est en train de faire naufrage. La musique « des orgues, des orchestres » n'est pas un soutien pour élever des âmes religieuses et culturelles. On entend plutôt des fanfares militaires qui annoncent les massacres énormes commandés par les générations du grand-père et du père de Poulou. Grand admirateur d'Alfred de Vigny et de Victor Hugo, le grand-père était un représentant de l'idéalisme, du romantisme et de l'impérialisme de la III^e République. Ci-dessus²⁰⁸ nous avons parlé de la Première Guerre mondiale comme d'une conséquence de l'impérialisme de toutes les grandes puissances européennes. Pour l'auteur Sartre et le narrateur adulte nous pouvons supposer de grands clivages biographiques, philosophiques et historiques, tous thèmes trop compliqués pour être approfondis ici²⁰⁹.

On a indiqué une similitude chez Sartre entre la pensée religieuse et la recherche de la décision d'écrire. Dans une étude marquante Noémie Parant propose « l'idée que le fait d'écrire est salutaire. »²¹⁰ Parant se base en premier lieu sur des œuvres de Sartre, en particulier aux parties des *Mots* où le narrateur formule ses propos de l'écrire comme une

²⁰⁷ Peut-être aussi y compris le célèbre cousin d'Anne-Marie, Albert Schweitzer, théologien, philosophe, médecin et organiste, connu pour son éthique du "respect de la vie" et pour son pacifisme fondé sur l'*ahimsa* gandhien.

²⁰⁸ Voir notre chapitre 2.4

²⁰⁹ Nous pensons aux thèmes comme à la fois l'affinité et l'incompatibilité de la philosophie allemande de Hegel, de Heidegger et de Marx avec la philosophie de Sartre. Les deux guerres mondiales devraient être un naufrage pour le développement dialectique hégélien de *l'esprit objectif* comme une réalisation de la liberté. Autre clivage, connecté à l'expérience du narrateur enfant, démontre le destin historique de l'Alsace alternant sous l'Allemagne et la France pendant l'époque entre 1871 et 1944. Aussi le protestantisme du grand-père et le catholicisme de la mère ont influencé le jeune Sartre.

²¹⁰ Noémie Parant, "Écrire 'pour me sauver tout entier'", in : *L'écriture et la lecture : des phénomènes miroir ?*, p. 66.

naissance (voir M, p.126). Par rapport à une existence où règnent la contingence et l'absurde, l'art peut avoir une influence positive: « C'est dire que l'art me permet de dépasser mon 'sans raison d'être' en exhaussant mon être à l'indispensable, en l'occurrence, l'écriture – au même titre que les autres possibilités de la création – met en œuvre cette mutation de mon 'je suis'. »²¹¹ Parant n'accepte pas l'idée de l'art comme un « rien », une fuite, un rêve », une idée soutenue par Sartre lui-même. Elle insiste sur l'engagement de l'écriture sartrienne et y trouve un « respect religieux » : « Ainsi Sartre enfant percevait-il l'écriture littéraire comme une sphère divine, objet d'adoration et de vénération [...]. »²¹² Nous avons des difficultés à accepter tout le raisonnement de Noémie Parant. Ce que caractérise continuellement l'engagement de Sartre c'est une critique de toute la métaphysique y compris de toutes religions. Mais c'est vrai qu'il semble y avoir une contradiction avec l'estimation de l'œuvre d'art comme « rien » et l'écriture engagée dont le but est d'atteindre autrui. L'idée de l'image d'*analogon* comme un phénomène *absent et présent* pourra contribuer à affaiblir cette contradiction. Notre impression reste que Sartre a bien voulu s'inscrire dans l'Histoire mais pas par le moyen d'une célébrité qu'il n'a pas pu éviter, bien qu'il l'ait méprisée, selon notre connaissance un mépris solidement conforme à sa pensée philosophique.

5.5 L'IDENTITÉ GLISSANTE DE L'ÉCRIVAIN. LE PASSÉ

Poulou s'imagine être un écrivain célèbre. Il rencontre son soi-même fictif dans un manège qui le place en différentes rôles en utilisant du temps grammatical du présent : « 'Jean-Paul Sartre, l'écrivain masqué, le chantre d'Aurillac, le poète de la mer'. J'exulte. Non : je suis voluptueusement mélancolique. » (M, p. 154). Apparemment, ce Jean-Paul Sartre jouit de ses identités vaguement identifiables. Étant martyr il n'exulte pas mais il apprécie les rôles introvertis et sans engagement du romantisme et, avant tout, le rôle des « poètes maudits » à la Baudelaire, peut-être un rôle que le grand-père aurait pu applaudir. Dans son imagination il retourne aux lieux réels de son enfance. Tout à coup, dans le texte courant l'imagination se transforme en souvenir. Sans avertissement le texte plonge dans une autre temporalité, celle du passé :

Le Balzar m'attirait ; je me rappelais que mon grand-père – mort depuis - m'y avait amené quelquefois en 1913 : le monde nous regardait d'un air de connivence, il commandait un bock et, pour moi, un galopin de bière, je me sentais aimé. Donc, quinquagénaire et nostalgique, je poussais la porte de la

²¹¹ *L'écriture et la lecture : des phénomènes miroirs ?*, p. 70.

²¹² *Ibid.*, p. 79.

brasserie et je me faisais servir un galopin. À la table voisine des femmes jeunes et belles parlaient avec vivacité, prononçaient mon nom : « Ah ! disait l'une d'elles, il se peut qu'il soit vieux, qu'il soit laid mais qu'importe : je donnerais trente ans de ma vie pour devenir son épouse ! » Je lui adressais un fier et triste sourire, elle me répondait par un sourire étonné, je me levais, je disparaissais.

J'ai passé beaucoup de temps à figoler cet épisode et cent autres que j'épargne au lecteur. On y aura reconnu, projetée dans un monde futur, mon enfance elle-même, ma situation, les inventions de ma sixième année, les bouderies de mes paladins méconnus. (M, p.155).

La citation démontre la temporalité sartrienne d'une *absence-présence* de l'imagination. De façon comprimée elle établit un effet de miroir entre les différents niveaux de la conscience. De quelle importance pour le soi, voire le *pour-soi* sont l'imagination « pure » et les souvenirs ? Quelle est l'interrelation entre le passé, le présent et le futur ? Le lecteur explicitement est appelé à fonctionner comme une instance de jugement pour considérer la *situation*, c'est-à-dire la possibilité de comprendre un peu ce jeu mystérieux de masques qui forme la construction de l'identité d'un homme, d'un écrivain. La suite chronologique est détruite. La temporalité apparaît comme un mélange des souvenirs et d'histoires inventées dont l'interrelation temporelle est mystérieuse mais actualisée par la situation. L'énonciation étrange entre tirets : « - mort depuis- » se réfère au grand-père et mobilise le thème de la mort, omniprésent. Le narrateur sait bien quand le grand-père est mort, en tous cas plus tard que « 1913 », qui se réfère à la scène suivante. « 1913 » est chargé d'un futur historique catastrophique, tandis que le souvenir raconte une idylle individuelle prosaïque au temps du présent.

Ici, il y a trois moments que nous voulons souligner : la temporalité, les images et l'appel au lecteur comme autrui. La scène sur la banquette dans le parc avec le grand-père nous donne un souvenir assez banal. Cependant, au-delà du trivial, elle nous présente une scène d'initiation, une institution universelle où l'adolescent est intégré dans la société des adultes : un bock pour le grand-père, une dose plus petite et moins forte mais de la même « eau de baptême », un galopin, pour Poulou. Il se sent « aimé ». C'est peut-être pourquoi le narrateur s'exprime au temps présent, à cause de cette universalité et à cause de l'importance du souvenir pour Poulou et pour le lecteur. Le lecteur se voit servi de façon concentrée l'importance et la précarité de l'héritage du passé et l'implication pour le présent et pour le futur. Le narrateur adulte retourne sur les « lieux du crime » « quinquagénaire et nostalgique » et se laisse servir un galopin. Ce souvenir raconté partiellement au passé, date logiquement de l'année 1955 quand Sartre a proclamé son soutien fort du FNL algérien. Le narrateur comme auteur quinquagénaire célèbre construit une scène parallèle à la scène du parc, maintenant un tableau théâtral dans la brasserie où l'une de jeunes et belles filles du

public exprime dans un discours direct et empreint d'émotion, le désir d'épouser l'écrivain fameux. La réponse de l'auteur est « un fier et triste²¹³ sourire ». On ne sait pas s'il s'agit d'un souvenir « réel », d'une pure fantaisie ou d'un mélange.

La tonalité ironique domine. Le narrateur double s'abrite dans toutes les deux scènes parallélisées dans une sorte d'Éden avant la grande chute de l'homme. Le philosophe Sartre est ni un stylite et ni un utopiste. Il prend au sérieux qu'on cherche une authenticité à travers tentations de la *mauvaise foi*. Celle-ci est plus ou moins inévitable mais un comportement trop permissif représente une menace à la liberté. Comme l'admission à l'*écrivain-martyr* l'admission à la célébrité est une attaque contre le *pour-soi* et sa résistance néantisante de l'être-en-soi. Les historiens parlent de « l'embrassement de la duchesse » quand un homme puissant se laisse influencer à faire une décision cruciale à cause d'une femme séduisante ou à cause d'autres circonstances alléchantes. L'« embrassement », la soumission à la foule comme au dictateur ou à d'autres hommes célèbres restent aussi déplorables comme s'abandonner à une idéologie autoritaire métaphysique. Selon la psychologie existentielle, tous les hommes, y compris l'auteur, le narrateur double et le lecteur, se trouvent exposés à une bataille permanente contre l'*être-en soi* du passé dans un processus vers le *pour-soi* qui est toujours *hors-de- soi*.

L'exemple fameux du garçon de café peut être une parallèle de ces scènes construites par le narrateur. Pour l'homme c'est un idéal impossible « d'être ce qu'on est ». Sartre propose qu'« il faut nous *faire être* ce que nous sommes. »²¹⁴ L'homme est ce qu'il fait. Il se construit par ses actions. Le garçon du café joue un rôle : « [...] je ne peut que *jouer à l'être*, c'est-à-dire m'imaginer que je le suis [...] en faisant mécaniquement les *gestes typiques* de mon état et en me visant comme 'analogon '». ²¹⁵ Comme *analogon* le lecteur rencontre un Poulou qui joue différents rôles héroïques. Mais jusqu'ici il a fondé son rôle du comédien dans la famille et sur les mensonges de son écriture. Il faut se libérer de ce rôle d'imposteur

²¹³ « être triste, n'est ce pas d'abord de se faire triste? Soit, dira-t-on. Mais se donner l'*être* de la tristesse, n'est ce pas malgré tout *recevoir* cet être? Peu importe, après tout, d'où je le reçois. », *L'être et le néant*, p. 96.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

et des actions du passé²¹⁶.

Notre dernier exemple mettra en lumière l'ampleur et la densité qui caractérise l'écriture des *Mots*, qui est résumé ainsi par les mots de Geneviève Idt, se référant à un autre contexte (M, p.153):

la distance du narrateur à son personnage n'est pas plus grande ici que dans les rêveries précédentes, mais le personnage utilise les formes plus élaborées et codifiées du « jeu d'imagination pour figurer ses possibles. [...] Sans souci de distinguer fiction et vérité, Sartre combine plusieurs règles de construction et d'enchaînement du texte qui ne peuvent se réduire les unes aux autres : succession chronologique et « dictature du sens » ressemblances et différences thématiques significatives, et, entre ces deux rieurs, fantaisie de la remonté des souvenirs.²¹⁷

5.6 LA MORT ET LA TRANSFORMATION EN LIVRE. LA MORT COMME VIE : PAUL NIZAN

Dans le point précédent nous avons commenté l'importance de la mort dans la conscience du narrateur. Claude Burgelin a analysé le thème de la mort en se concentrant sur la page 157. Il touche les sous-thèmes de la sexualité, du livre et de la gloire : « L'objet de son désir [celui de Poulou], c'est la mort, une mort singulièrement érotisée, puisqu'elle devient ce qui le phallise. »²¹⁸ Il se réfère à la page 162 des *Mots* : « Je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayais de vivre à l'envers. Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume. » L'interprétation de Burgelin : « Sa légitimité ne peut exister qu'au futur passé et il ne peut trouver son inscription ici-bas que dans le grand registre de la mort et dans sa métaphore, le livre [...] La gloire, c'est donc la mort comme le prouve l'époustouflante histoire de la comtesse russe [...]. »²¹⁹

Nous nous rallions à cette analyse. En outre, il faut exposer la relation temporelle d'un personnage qui veut justifier son écriture en se transformant en une sorte de perspective

²¹⁶ Ici, nous nous hasardons au moyen de quelques citations brèves à indiquer la temporalité de *L'être et le néant*. Le *passé* a une *facticité* : « c'est l'inévitable de la nécessité de fait, non à titre de nécessité mais à titre de fait. », p. 154. « Ainsi le passé est un pour-soi ressaisi et noyé par l'en-soi. Comment cela peut-il se faire ? Nous avons décrit ce que signifiait *être-passé* pour un événement et *avoir un passé* pour une réalité humaine. » P. 155, voir aussi le commentaire de Geneviève Idt, *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 35. Le *présent* n'a pas une existence indépendante : « ainsi la présence à l'être du pour-soi implique que le pour-soi est témoin de soi en présence de l'être comme n'étant pas l'être ; la présence à l'être est présence du pour-soi en tant qu'il n'est pas. [...] C'est ce qu'on exprime brièvement en disant que le présent *n'est pas*. » *L'être et le néant*, p. 158. Il y a une relation compliquée entre le *pour-soi* et le *futur* : « ainsi ce que se dévoile ordinairement à la conscience, c'est *le monde futur*, sans qu'elle prenne garde que c'est le monde en tant qu'il apparaîtra à une conscience, le monde en tant qu'il est posé comme futur par la présence d'un pour-soi à venir [...] Ainsi le futur, comme présence future d'un pour-soi à un être, entraîne l'être-en-soi avec lui dans le futur. » P., 162.

²¹⁷ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 51. In : *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune utilise le titre du dernier « acte » des *Mots* « Acte V : La folie », pp. 219-224.

Burgelin, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, p. 106.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 107.

nécrologique : « Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages du texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. Mes os sont de cuir et de carton [...]. (M, p.158). C'est l'envers de la conscience existentielle de l'homme qui se positionne vers le futur non à travers un processus de chosification mais au contraire par une néantisation de l'être-en-soi.

Sous l'influence du grand-père Poulou devient un *écrivain-martyr*. Les contradictions entre ce rôle imposé et son désir de vivre comme écrivain le rendent fou. Il se trouve prêt de la folie : « à neuf ans, Poulou est à demi-fou. Deux ans plus tard, il paraît guéri mais il est devenu tout à fait fou. »²²⁰ S'imaginer d'être « livre » en se reflétant dans les œuvres de l'auteur célèbre imaginaire, Polou a atteint le fond du mensonge lorsqu'il s' imagine être un « livre », en se reflétant dans les œuvres de l'auteur célèbre imaginaire : « Ma conscience est en miettes : tant mieux. D'autres consciences m'ont pris en charge. On *me* lit, je saute aux yeux ; on *me* parle [...] je n'existe plus nulle part, je *suis*, enfin ! » (M, p. 159). C'est une exclamation d'une ironie désespérée. Le narrateur adulte rend un jugement : « j'ensevelis la mort dans le linceul de la gloire [...]. » (M, p. 159). Cette introversion religieuse tue la conscience du narrateur enfant. Son *moi* est crucifié. Il ne paraît pas bizarre qu'il s'identifie avec tous les grands morts qu'il connaît : Robespierre, Rembrandt, Mozart, Beethoven, Bach, Molière, Rousseau (Jean-Paul, Jean-Sébastien, Jean-Baptiste, Jean-Jacques) etc. – « je devins ma notice nécrologique » (M, p. 168).

Mais on ne conquiert pas le monde par la fuite. Sous les souffrances cachées du petit Poulou le lecteur sent le désir désespéré du contact avec autrui - pour un écrivain le contact avec les lecteurs est primordial. Poulou pense en même temps à « Napoléon, Thémistocle, Philippe Auguste, Jean-Paul Sartre » mais il est devenu comme « une femme froide dont les convulsions sollicitent puis tentent de remplacer l'orgasme. » (M, p. 169). *L'écrivain-martyr* est en train de changer. Il souffre encore des spasmes des escapades littéraires imaginaires. Il devient le libérateur du territoire paternel de l'Alsace, non seulement libérateur mais aussi vengeur du territoire occupé par les Prussiens : « Or, en ce mois d'octobre, malencontreux, j'assistai, impuissant, au télescopage de la fiction de la fiction et de la réalité : le Kaiser né de ma plume, vaincu, ordonnait le cessez-le-feu [...]. » (M, p. 174). Il s'agit du « mois d'octobre » de l'année 1915. La réalité de la Grande guerre se fait valoir même dans la chambre de l'enfant gâté : « Je me sentis mystifié : j'étais un imposteur, je racontais des sornettes que personne voudrait croire : bref, je découvris l'imagination. » (M, p. 174).

²²⁰ Idt, in : *Un thème, trois œuvres. L'écriture de soi*, p. 197.

Après s'être battu pour les figures patriarcales mortes et vivantes, Poulou fréquente le lycée Henri IV où il rencontre ses camarades de classe : Bercot, Bénard et Nizan. Pour Poulou, Bercot, un écrivain en herbe, et Bénard, « doux, affable, sensible » (M., p.183) semblent être des personnages proches de l'idéal doux d'Anne-Marie. Ensemble, ils mesurent « la grandeur de l'amour maternel ». (M, p. 183). Nizan « plonge » dans la vie de Poulou comme un rebelle à toutes les traditions. Il est une contre-figure de Karl Schweitzer, une sorte des Jésus anarchiste ressuscité de la mort de la société bourgeoise et prêt pour une vie d'action. Il a une apparence de Bénard mais est caractérisé comme « son simulacre satanique ». (M, p. 185). Poulou ressemble aussi à Nizan qui lui-même à un strabisme. Parmi ces trois camarades, tous vont mourir jeunes, Nizan au front de Dunkerque en 1940.

Paul-Yves Nizan, communiste intellectuel, journaliste et écrivain engagé, reste une personne ambivalente pour Sartre. Il y avait une tension féconde entre eux. Nizan semble avoir été une figure fraternelle et, étant très sûr de lui, peut-être aussi patriarcale. Ils ont tous les deux fait une fugue et ni l'un ni l'autre n'ont de père. Nizan apparaît comme un « homme d'action » d'un autre caractère que ce que représente Sartre du temps avant la Seconde guerre mondiale. Peut-être que Sartre a senti le fait que « l'homme est ce qu'il fait » un peu gênant à côté de Nizan. Peut-être Sartre a pensé avoir une responsabilité irrationnelle pour la mort de son ami. Parce que Nizan est sorti du PCF en 1939 à cause du pacte germano-soviétique, il a été accusé la trahison à titre posthume dans les années 1946-1947.²²¹ Sartre l'a défendu.²²² Nous ne voyons pas dans cette petite partie des *Mots* « une parenthèse »²²³ mais une recherche du *pour-soi* à travers d'autrui. C'est-à-dire que nous considérons les années au Lycée Henri IV comme étant un stade assez important pour l'écriture engagée de Jean-Paul Sartre et pour le narrateur des *Mots*.

5.7 LES SOUVENIRS DU NARRATEURS : GIACOMETTI. LE MAGASIN DE PORCELAINE. LA MOUCHE

Poulou a reçu un diagnostic: « Névrose caractériel, dit un analyste de mes amis. Il a raison : entre l'été 14 et l'automne de 1916 mon mandat est devenu mon caractère ; mon délire a quitté ma tête pour se couler dans mes os. » (M, p. 188). Le narrateur continue son

²²¹ Pour ces informations biographiques, voir par exemple Annie Cohen-Solal, *Sartre. Un penseur pour le XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 25-26 ; Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Paris [1985] Gallimard, 1999, pp. 214-216 ; <http://www.paul-nizan.fr/paul-nizan-biographie>, consulté le 25.03.2014.

²²² En 1960 Sartre a écrit une préface d'*Aden Arabie* de Nizan. En 1938 Sartre a publié une critique de *La Conspiration* de Nizan, voir Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires (Situation, I)*, pp. 25-28.

²²³ Idt, in : *Trois thèmes, trois œuvres. L'écriture de soi*, p. 197.

« diagnostic » : « Auparavant, je me représentais ma vie par des images : c'était ma mort provoquant ma naissance, c'était ma naissance me jetant vers ma mort : [...] je devins moi-même cette réciprocité, je me tendis à craquer entre ces deux extrêmes, naissant et mourant à chaque battement de cœur. » (M, p. 187). Ce chiasme élégant couvre la profonde misère existentielle de Poulou. À cause de la culture du XIXe siècle du grand-père le jeune héros devient une victime comme Jésus sur la croix : né pour être exécuté comme homme et tué pour être régénéré comme écrivain divin. Mais Poulou n'est pas une victime qui incorpore le salut du soi-même et tout le monde. Il a choisi de se laisser crucifier sans avoir de perspectives de sauvetage au-dedans ou en dehors de la religion. Pourtant, dans notre perspective il incorpore une promesse du salut. Il vit dans les images du narrateur, c'est à-dire dans sa *conscience imageante* qui dévoile la réalité humaine au fond des valeurs existentielles. Au milieu de la crise mortelle de Poulou il se passe justement en dehors des murs de sa maison une crise mortelle d'une civilisation entière. Le mandat de notre héros qui est devenu son caractère est comparable à la mort elle-même. Son mandat est faux. Dans un rêve il est surpris sans billet dans le train à Dijon, la ville des ingrédients amers. Le narrateur fait lui-même une interprétation de ce rêve kafkaïen de la situation générale de Poulou : « Le train, le contrôleur et le délinquant, c'est moi. Et j'étais aussi un quatrième personnage ; celui-là, l'organisateur, n'avait qu'un seul désir : se duper [...]. » (M, p. 93). On voit le portrait d'un personnage de mauvaise foi par rapport à la responsabilité de l'authenticité. Son *pour-soi* reste bloqué : « L'enchaînement paraît clair : féminisé par la tendresse maternelle. Affadi par l'absence du rude Moïse qui m'avait engendré, infatué par l'adoration de mon grand-père, j'étais pur objet, voué par excellence au masochisme [...]. » (M, p. 93)

Sartre s'est occupé de toutes les formes d'esthétique : de la littérature, de la musique, des formes des images cinématiques, de la peinture etc. Il a rencontré le sculpteur et le peintre suisse Alberto Giacometti pour la première fois en 1941. Le narrateur adulte se souvient d'une histoire de Giacometti qui s'est passée « il y a plus de vingt ans » (M, p. 188). Par « la violence du hasard » Giacometti a été blessé à la jambe par une voiture. Sa réaction : « 'Enfin quelque chose m'arrive.' [...] J'admire cette volonté de tout accueillir. » (M, p.188). C'est une acceptation de l'existence fondamentale, le choix libre dans une situation absurde de la contingence. « Selon Sartre, Giacometti opère une véritable révolution

copernicienne: il sculpte des actes et non des choses. »²²⁴ La *situation* a une *facticité* contingente mais la situation aussi ouvre une possibilité de choisir.²²⁵ Nous considérons que c'est cette transcendance de la nécessité par le choix que démontre l'histoire de Giacometti.

L'autre *image mentale*, l'histoire de Poulou « à dix ans », qui n'a pas pu vivre l'histoire de Giacometti, constitue dans le même contexte un pendant antithétique. Probablement, il s'agit d'un produit du narrateur adulte, par exemple de l'année 1963. Le souvenir de Poulou raconte comment il se cogne la tête contre la porte et perd une dent dans l'obscurité totale. C'est un produit de la *conscience imageante* du narrateur qui dévoile un état à l'inverse à celui de Giacometti : Poulou est devenu l'aveugle qui ne veut faire aucun choix, au contraire, il est emprisonné dans le cadre des choses. Poulou se trouve face à une situation difficile qui n'a pas de solution mais il est peut-être possible de comprendre sa situation : « je vis dans cette dent cassée un signe, une monition obscure que je comprendrais plus tard. » (M, p. 189). Par exemple en 1963.

Les pages 192 -201 présentent des expériences opaques qui se cristallisent dans deux souvenirs : Poulou avec sa grande- mère dans le magasin de porcelaine et Poulou qui observe un passant bossu en attendant sa mère sur une banc dans le jardin du Luxembourg. Dans le même contexte on trouve des liens avec l'héritage culturel classique. Le drame *Les Mouches* par Sartre et Orphée et Eurydice. Enfin, Poulou fait l'hypothèse qu'il est une moche. Les grands thèmes des *Mots* sont évoqués : la liberté contre l'oppression, le père contre le fils, la relation mère-fils, Poulou coincé entre le passé et le futur. La temporalité demeure dans l'obscur : « J'avais fourré le progrès continu des bourgeois dans mon âme et j'en faisais un moteur à explosion ; j'abaissai le passé devant le présent et celui-ci devant l'avenir, je transformai un évolutionnisme tranquille en un catastrophisme révolutionnaire et discontinu. » (M, p. 192). Maintenant, le narrateur se réfère aux *Mouches* mis en scène à Paris en juin 1943 où les personnages « prennent leurs décisions brusquement et par crise ». Le drame contient une allusion assez claire à l'occupation nazie et expose une symétrie

²²⁴ Wald Lasowski, *Jean-Paul Sartre, une introduction*, 112. Giacometti présente souvent ses sculptures-mêmes comme emprisonnées au-dedans des cadres de fer. La femme sculptée est grande sans traits individualisés et établit un mouvement en même temps impérieux, calme et transcendant. L'homme reste plus comprimé, une pierre. Nous sommes rappelés aux concepts de Noudelmann de l'emprisonnement, de l'arrachement et de la pétrification. Voir <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/trois-cles-pour-comprendre-l-oeuvre-d-albert...>, consulté le 25.03. 2014.

²²⁵ Sartre sur *la situation*: « C'est la totale facticité, la contingence absolue du monde, de ma naissance, de ma place, de mon passé, de mes entours du fait de mon prochain – et c'est ma liberté sans limites comme ce qui fait qu'il y a pour moi une facticité. » In : *L'être et le néant*, p. 594.

allégorique entre les acteurs sur la scène théâtrale et ceux de l'histoire actuelle. Le protagoniste Oreste, fils d'Agamemnon, veut être un rebelle et le vengeur de son père assassiné. Oreste se sent libre, et ainsi il menace l'ordre des dieux, les mouches agissent comme les Erinyes (la justice) etc.²²⁶ Il est difficile de comprendre le fait que cette pièce a échappé à la censure des occupants. Les parallèles positifs et négatifs à la situation du non-combattant Sartre sont là, ainsi que les allusions aux valeurs et à la temporalité de l'existentialisme. Il est dangereux pour Poulou de sous-estimer le passé dans lequel il est enchaîné.

Le magasin de porcelaine n'a ni la soupière ni les assiettes dont la grand-mère a envie. Elles sont décorées avec des fleurs mais il y a aussi « des insectes bruns qui grimpent le long des tiges. » (M, p. 196). Poulou s'occupe dans un coin du magasin où il est « terrorisé [...] par le masque de Pascal mort, par un pot de chambre qui figure la tête du président Fallières. » (M, p.197). Geneviève Idt voit beaucoup d'autres allusions à Pascal et à sa prédestination janséniste dans *Les Mots*.²²⁷ Le narrateur s'adresse au lecteur pour lui souligner son besoin de lire des romans qui finissent bien. (M, p. 197). Les insectes sont « bruns », les mouches sont des insectes et l'écrivain en herbe se comporte comme « un éléphant dans un magasin de porcelaine ». Armand Fallières était le président de la III^e République entre 1906 et 1913. Durant son mandat il y a eu l'Affaire Dreyfus et « les cendres du plus illustre défenseur de Dreyfus, l'écrivain Émile Zola sont transférées au Panthéon. »²²⁸ Comme pour « le père Fallières », une statue de bronze de près d'une tonne fut édiflée en 1938, pour « le patriarche de la République », dans sa ville natale.²²⁹ Le lecteur est noyé dans les connotations chargées de la réalité biographique et historique de notre héros.

Sur le banc du parc, un souvenir sans date, Poulou attend sa mère. Il a couru, et il est en nage pour obtenir la tendresse d'Anne-Marie. Il observe un bossu avec un paquet. La scène obscure est tenu au présent : « Je me répète dans l'extase : ' Il est de toute importance que je reste assis.' [...] . » (M, p. 199) Pourquoi l'extase, et pourquoi l'importance de rester immobile ? Brusquement, il s'ennuie. Peut-être que le monde est vide sans la mère aimée. Le narrateur continue : « je ne demande pas de révélations sensationnelles mais je voudrais deviner le sens de cette minute, sentir son urgence, jouir un peu de cette obscure prescience

²²⁶ Voir <http://salon-littéraire.com/fr/resume-d'œuvre/contant/1848967-les-mouches-de-jeanp...>, consulté le 25.03.2014.

²²⁷ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 64

²²⁸ http://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Fallières, p. 4, consulté le 27.03.2014.

²²⁹ *Ibid.*, p. 6 et p.7.

vitale que je prête à Musset, à Hugo. Naturellement je n'aperçois que des brumes. » (M, p. 199) Soudain, il est important pour Poulou de courir et, sans transition le héros est arraché à l'année 1945 quand il « l'affirme : cette course aura d'inappréciables conséquences. » Lesquelles ? Sous l'influence du Saint-Esprit la reconnaissance que « tout est à fleur de peau, tout est joué sur les nerfs. » ? Abruptement, nous nous trouvons renvoyés probablement en 1915 : « Déjà ma mère fond sur moi, voici le jersey de laine, le cache-nez, le paletot : je me laisse envelopper, je suis un paquet. » (M, pp. 199, 200) Ensuite nous assistons à la scène où il tue la mouche, où « l'Humanité sommeille » et où Poulou s'identifie avec la mouche : « Insecticide, je prends la place de la victime et deviens insecte à mon tour. Je suis mouche, je l'ai toujours été. » (M, p. 200). Et enfin il s'enfuit dans un roman d'aventure : *Les Aventures du capitaine Corcoran*.

Nous avons déjà vu des extraits du même type. Le Je se trouve dans une temporalité glissante. La chronologie et la causalité sont annulées. Le lecteur est confronté à un monologue intérieur paradoxalement distancé, souvent d'une tonalité ironique et structuré d'une façon mystérieuse. D'un point de vue littéraire la structure se développe vers les deux métaphores centrales : le paquet et la mouche. Le philosophe pourra penser à Descartes. Sur le banc du parc on est les témoins d'une méditation cartésienne, un genre où le grand philosophe cherche les vérités fondamentales comme le fait Poulou aussi. Tout les deux s'occupent des différences entre les *res extensa* avec les *res cogitans*. Tout les deux cherchent la vérité ou en tout cas, Poulou cherche « le sens de cette minute ». Il est existentialiste, un existentialiste aliéné. Il va se passer beaucoup de temps avant qu'il ne trouve le sens du monde intérieur et du monde extérieur et leur interrelation. Descartes a une explication métaphysique de l'essence du monde. Poulou cherche une explication existentialiste-phénoménologique : l'existence précède l'essence. Le monde n'est pas divisé. Il y a un monde où l'homme, selon sa *situation* pourra être *sujet* ou *objet* comme il le *choisit*, c'est sa *responsabilité*. L'homme est une « mouche ». En cherchant la justice il s'identifie à des victimes de la violence contingente. Mais comme des Érynies, peut-être qu'il faut être violent pour maintenir la justice. Toute sa vie Sartre a cherché une solution au problème de la violence. Poulou est séduit intellectuellement par le Saint-Esprit et émotionnellement par sa mère. Il est un *paquet*. Il faut fortifier son *pour-soi*. Il faut *agir*. Poulou doit s'élever du banc et courir. Il a besoin de la « vitesse » de son âme (M, 201) mais pas dans l'arène des illusions des romans d'aventure. Pour le lecteur il n'est pas une contradiction de trouver la vérité dans les images.

Quant à la structure, Geneviève Idt reconnaît un montage en séries : « Chaque série, définie par une analogie, garantit la permanence du sujet ; les variations marquent ses changements, par conversions brusques plus que par lente évolution. »²³⁰

²³⁰ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 47.

6 L'ÉPILOGUE - UN PROLOGUE

Graphiquement l'épilogue, qui constitue les cinq dernières pages, est clairement marqué sur la page 201. Le narrateur adulte résume l'autobiographie comme un début : « Voilà mon commencement : je fuyais, des forces extérieures ont modelé ma fuite et m'ont fait. » (M, p. 201) . C'est une autobiographie d'une enfance. Elle couvre les événements et les souvenirs, rêves etc. de 1911 à 1917, la période quand le héros a entre six et onze ans. L'année 1917 n'est guère commentée. C'est l'année de la révolution russe, au plan personnel c'est l'année difficile du remariage de la mère. Il s'agit d'une période courte d'une vie illustrée par les scènes domestiques où règne le grand-père, d'autres scènes dans le parc, au théâtre ou au cinéma avec la mère, Anne-Marie, aux lycées Montaigne en 1913 et Henri IV en 1915 où Poulou rencontre ses premiers camarades. Bien qu'il y ait un narrateur « double », nous n'entendons qu'une voix, celle de « Poulou », une conscience qui comprend toute la période entre 1911 et 1963.²³¹

Les critiques se sont occupés intensivement de cette « épilogue ». Philippe Lejeune et Geneviève Idt parlent d'une *folie* de Poulou. Lejeune souligne « *la folie réelle* » sur les pages 186-206, y compris le diagnostic de « la névrose caractérielle » et la séquence sur Giacometti : « [...] la folie est une notion relative, on le sait depuis Foucault et les antipsychiatres. Pour Sartre elle se définit comme le refus de vivre le réel, c'est-à-dire, l'évidence de la mort, et l'aliénation sociale. »²³² Mais il est vrai que considérant les dernières cinq pages Lejeune avoue « *la guérison relative* »²³³ pour Poulou. Dans une estimation résumant, Idt écrit :

²³¹ Au-dessus nous avons parlé de deux consciences en distinguant un « narrateur enfant » et un « narrateur adulte ». Nous l'avons fait pour les raisons pragmatiques. Pour l'interpréteur et pour le lecteur, il est important de pouvoir distinguer la conscience de l'enfant et de l'adolescent Poulou d'un côté et celle du narrateur mature de l'autre côté. Souvent on a des difficultés à faire cette distinction, non pas sans raison. Concernant des « consciences mixtes » on trouve un des plus admirables achèvements de Sartre dans *Les Mots*. Dans la philosophie existentielle de Sartre il n'y a qu'une conscience mais chaque personne et chaque personnage, chaque-un à sa manière, peuvent « partager » cette conscience. Il y a des *consciences positionnées* –au pluriel. Voir les notes en bas de page, p. 18, p.27 et p.35.

²³² *Le pacte autobiographique*, pp .223-224.

²³³ *Ibid.*, p. 224.

l'épilogue confirme ce principe [d'éléments montés en séries] : d'une part, il résume, comme la conclusion d'un essai argumentatif, la thèse qui soutient le livre : «Écrire, ce fut longtemps demander à la Mort, à la Religion sous un masque d'arracher ma vie au hasard » (p. 203). D'autre part, il rappelle au lecteur, comme pour résumer l'itinéraire psychologique du héros, la série des personnages romanesques auxquels il s'est successivement identifié. Grisélidis, Pardaillan, Strogoff, et il achève la série avec une dernière identification : Philoctète. Plusieurs facteurs donnent donc au texte sa cohérence, comme pour cimenter du moi narrant et du moi narré : non seulement les 2363 « je », la construction dialectique du projet fondamentale, mais encore la reprise systématique et comme nécessaire des éléments qui constituent le texte.²³⁴

Le narrateur semble résumer son autobiographie dans l'épilogue. Il n'arrive pas à des conclusions finales, mais à des évaluations antithétiques comme dans le livre entier. La libération de Poulou de son passé sera un long processus. Peut-être qu'il ne veut pas une libération considérable. Le narrateur dévoile un dernier souvenir de l'année 1917. En pensant au grand-père, le « Tout-Puissant », celui-ci « dégringola dans l'azur et disparut sans donner d'explication : il n'existe pas [...] Mais l'Autre restait, L'Invisible, le Saint-Esprit celui qui garantissait mon mandat et régentait ma vie par de grandes forces anonymes et sacrées. » (M, p. 203)

L'image du « Saint-Esprit » reste mais les « forces anonymes et sacrées » doivent être autres que religieuses. Dans un style monumental, les énonciations antithétiques et opaques ne cessent pas : « Militant, je voulus me sauver par les œuvres ; mystique, je tentai de dévoiler le silence de l'être par un bruissement contrarié des mots et, surtout, je confondis les choses avec leurs nom : c'est croire. » (M, p. 203) Ici, nous devinons beaucoup de la philosophie sartrienne: l'illusion de la référentialité, le désir de se réaliser par ses actes et, en même temps, la nécessité pour ce héros intellectuel de trouver un salut au moyen de ses œuvres écrites sous le verdict impitoyable de l'Histoire. Avec ce ballast ambivalent le jeune athée en herbe se consacre à son projet fondamental : «J'ai désinvesti mais je n'ais pas défroqué : j'écris toujours. Que faire d'autre ? *Nulla dies sine linea.* » (M, p. 205). Le narrateur reste « un voyageur sans billet » mais le contrôleur « me regarde, moins sévère qu'autrefois [...] » (M, p. 205). Il peut continuer son voyage. Il se sent sûr de son mandat d'écrire pour la liberté d'autrui avec une conscience aussi distancée-ironique qu'engagée. Cette ambivalence a ses racines dans l'existence même mais aussi dans les mots, comme par exemple dans l'ambivalence sémantique du verbe « prétendre » : « je prétends, sincèrement n'écrire que pour mon temps mais je m'agace de ma notoriété présente [...] » (M., p.205).

²³⁴ *Les Mots, une autocritique « en bel écrit »*, p. 47

Le héros évoque sa dernière image : celle du « Philoctète, magnifique et puant », le conquéreur de Troie dans l'Iliade et dans le drame de Sophocle qui avec son arc et ses flèches, devient un symbole pour des engagements futurs de Poulou avec de grandes risques, de grandes victoires qui demandent un courage extraordinaire et qui auront des conséquences impitoyables pour l'écrivain activiste. Son inspiration, le héros peut la trouver dans le cri de bataille de sa grand-mère : « 'Glissez, mortels, n'appuyez pas.' » (M, p. 206) Un appel de l'esprit athée et existentialiste. Nous maintenons notre postulat que maintenant, vers la fin de la Grande guerre, « la dernière des guerres », notre héros en découvrant autrui, est en train de se distancer de la fuite au-dedans de la religion et la fiction pure. Sa folie devient un « degré zéro » d'un nouveau commencement. Il a reçu son « billet » et son engagement athée qu'il développera successivement dans les champs philosophiques, littéraires et politiques. Les derniers mots des *Mots* sont peut être la devise de « l'existentialisme est un humanisme » : « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » (M, p. 206)

7 CONCLUSION

Notre mémoire s'était donné pour but de commenter l'autobiographie de Jean-Paul Sartre par rapport à l'influence possible qu'a pu avoir la société historique et actuelle sur l'auteur. Le concept central est *l'écriture engagée*. Les sources principales de ce concept sont *Qu'est-ce que la littérature ?* (ci-dessous *QQL*) de Sartre, publié en 1948, et *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, paru en 1953. Dans *Les Mots*, œuvre écrite entre 1953 et 1963, Sartre établit une autobiographie hors de la tradition de ce genre. Jean-François Louette parle d'une *anti-autobiographie* et d'un *penser contre-soi*.

Nous avons trouvé que *Les Mots* démontre *l'écriture* comme une notion supérieure à la *langue* et au *style*, *écriture* au sens barthien comme « un acte de solidarité historique » et comme « le langage littéraire transformé par sa destination sociale ». L'écriture des *Mots* présente une attitude envers autrui, un engagement qui implique, à travers la perspective de l'individu et au-delà de celle-ci, une relation existante et existentielle avec le monde historique. Au départ nous sommes d'accord avec Sartre quand dans *QQL* il critique la poésie à cause de son caractère *imagé* comprenant les images en un sens vide. Il est facile de sous-entendre que les images ont une relation très lointaine avec la réalité historique. L'image apparaît dans cette perspective comme une copie ou peut-être comme une copie de la copie de la copie. Donc Sartre dans *QQL* est en faveur du *prosateur*. Mais nous avons montré que Sartre a nuancé sa position critique de l'image.

Le titre *QQL* pose une question fondamentale esthétique et d'autres questions avec une implication philosophique comme l'expriment les titres des trois premiers chapitres de *QQL* : I. « Qu'est-ce qu'écrire ? », II. « Pourquoi écrire ? » et III. « Pour qui écrit-on ? ». Étant une étude *littéraire*, ce mémoire ne cherche pas de réponses esthétiques à ces questions. Mais, d'un autre côté il faut toucher les thèmes esthétiques-philosophiques en tant que nous les rencontrons surtout dans *Les Mots*. En fait, il est inévitable dans notre analyse d'essayer de comprendre beaucoup de concepts philosophiques de Sartre pour comprendre cette autobiographie et son influence potentielle sur les lecteurs. Il est important d'éclairer les traits principaux de la théorie de la conscience qui comprend toutes les notions centrales comme *l'être-soi*, *l'être-pour-soi*, *la néantisation*, *l'angoisse*, *la mauvaise foi*, *la liberté*. En outre, la théorie sartrienne de *l'imaginaire* joue, à nos yeux, un rôle considérable dans *Les Mots*.

Concernant l'aspect de la réception, qui reste marginal par rapport à notre analyse, nous n'avons que des suppositions. Comme nous avons pu indiquer, nous connaissons bien les buts de Sartre d'écrire une littérature nouvelle. Les réponses courtes aux questions ci-dessus seront les suivantes : I. et II. : il s'agit d'écrire pour influencer et changer le monde, pour l'améliorer, parce qu'il en a très besoin, comme l'a dit Brecht. III. : en tout cas Sartre a voulu écrire pour ses contemporains, « pour son temps » et, comme nous l'avons vu, il a préféré une certaine couche des lecteurs « socialistes et révolutionnaires », peut-être une avant-garde de l'existentialisme non-catholique et non-communiste. Comme lecteurs, nous nous sentions concernés dans notre situation actuelle de 2014 par cette autobiographie peu conventionnelle. Nous comprenons que Sartre est devenu un inspirateur du mouvement anti-autoritaire de 68 sous des slogans comme « La fantaisie au pouvoir ! ». Nous savons que *Les Mots* est une des œuvres littéraires les plus lues en Europe et, probablement, dans le monde entier. Par déduction nous croyons que ce livre a une influence formidable sur des millions de lecteurs du monde entier. Mais de quelle influence s'agit-il ? Notre travail ne peut qu'en soupçonner. Néanmoins, nous espérons que notre mémoire à un certain degré pourra contribuer à éclairer la qualité de cette influence.

Dans *Les Mots* Sartre a réussi à *historialiser* les expériences de notre héros. La IIIe République vit dans la figure du grand-père. Les deux Guerres mondiales existent dans la conscience du narrateur double souvent dissimulée derrière des scènes familiales plaisantes. Les contours de l'histoire de la philosophie sont présentes par exemple incorporés dans les grand philosophes de l'histoire Hegel et Marx. L'histoire des arts et avant tout, l'histoire de la littérature sont présentes dans la conscience narrative. Tout assez imposant pour être une autobiographie qui prétend couvrir les expériences du héros entre l'âge de six et onze ans.

Les formes littéraires dans *Les Mots* contribuent fortement à l'influence et à la durée de cette œuvre. Il est au bénéfice de Philippe Lejeune d'avoir exposé la *structure dialectique* de l'œuvre. Nous estimons que cette structure antithétique et synthétique marque l'existentialisme sartrien aussi. La structure dialectique crée une tension entre les parties et la totalité auxquelles elles participent. Le grand thème de la liberté est évoqué à travers l'œuvre sartrienne entière. Quant à la structure, Geneviève Idt la décrit comme un *montage en séries*. Ainsi, Lejeune et Idt abordent *la temporalité* des Mots. Evidemment, la *chronologie* est annulée, sauf au début et dans l'épilogue de l'autobiographie. C'est parce que la chronologie de l'autobiographie traditionnelle représente un mensonge, une

falsification de l'Histoire. Poulou enfant et adulte vit sous un déterminisme ambivalent du *passé*. Il faut s'en libérer mais le passé contient aussi des valeurs positives. L'homme existentialiste vit dans un *instant* qui reflète le passé et en même temps agit vers un *futur*. Philosophiquement on voit le processus de la néantisation de l'être-en-soi, un acte permanent du pour-soi. Le *présent* n'existe guère. Tout le temps il faut *choisir* les chemins qui mènent à la liberté. Pour l'existentialisme le temps est quelque chose qu'on *produit* au travers du processus entre l'être-en-soi et l'être-pour soi, tout au-dedans du combat pour la liberté.

La conscience du narrateur est envahie d'*images* de différents types. Sartre parle d'une *conscience imageante* dont un exemple important est l'*analogon* qui peut viser un objet réel à travers une ressemblance hors de la perception, par exemple un tableau, une photo, une statue, une peinture, une œuvre musicale. La conscience imageante comprend tous les phénomènes des *images mentales*, aussi les souvenirs, les rêves, les hallucinations, les fantaisies. Nous sommes au-delà de la psychanalyse freudienne dans la *psychanalyse existentielle* de Sartre.

La conscience du narrateur double s'exposant par ces moyens structurels et imaginatifs crée une *distance* entre le narrateur et le narré qui fait place à une tonalité ironique, comique, pathétique ou polémique. Ici, on trouve l'espace de la liberté du *lecteur comme co-créateur*. L'importance de ce facteur à côté de l'auteur, du narrateur et du héros, est un trait général des *Mots* créant une relation « démocratique » entre la fiction et la réalité historique de la société du lecteur. L'ensemble de ces mesures structurelles et narratives constitue une *communication* particulière, « post-structurelle » entre le narrateur et le lecteur. Selon nous, Sartre a construit une sorte de *monologue intérieur* comme une cristallisation synthétique de la perspective du sujet et celle de la réalité plus objective. Il s'agit d'une forme de l'écriture qui a une ressemblance avec la littérature d'un Kafka, d'un Faulkner ou d'un Joyce. Mais dans l'œuvre de Sartre on est témoin d'une transformation du caractère subjectiviste de ce type de monologue intérieure en un *dialogue* plus orienté vers le lecteur et vers son monde actuel.

Ainsi, notre conclusion principale est que la « littérarité » des *Mots*, c'est-à-dire son caractère *synthétique et dialectique* quant à la structure et à l'écriture, constitue une totalité dans laquelle l'*imaginaire* joue un rôle indispensable. Cet imaginaire représente le seul mode de communication qui comprend l'homme entier. C'est-à-dire que ce « mode » est le

« genre » optimal pour réaliser la thèse fondamentale de l'existentialisme : que l'existence précède l'essence. Le « prosateur » Sartre dans ses rôles comme philosophe, comme agitateur politique, comme auteur de préfaces et d'articles s'adresse à la raison de l'homme. *Les Mots* s'adresse à l'homme dans son existence entière y compris la réalité sociale, politique et historique.

Nous espérons avoir démontré au moyen de ce mémoire la portée formidable de la *littérarité* des *Mots*. *Les Mots* ouvre une possibilité de changer à travers la conscience du lecteur, la réalité sociale et politique. Nous pouvons encore aujourd'hui considérer Sartre comme l'un de nos *contemporains*.

Les Mots, un adieu à la littérature ? Nous ne le croyons pas. Il y a des raisons de considérer la grande biographie sur Flaubert ²³⁵, un *essai littéraire*, comme une continuation des *Mots*. Flaubert a été *l'idiot de la famille* en perdant le contact avec la réalité historique. Ce n'est pas le cas de Poulou et de la personne qu'il est devenu. Jean-Paul Sartre s'est inscrit dans l'Histoire contemporaine comme un grand penseur *et* comme un auteur d'œuvres « fictives » qui résistent à l'usure du temps.

²³⁵ *L'Idiot de la famille*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1971 ; tome 3, 1972.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres citées et consultées :

Alleg, Henri, *La Question*, Paris, Minuit, 1958.

Andrieu, Claire, Philippe Braud, Guillaume Piketty (éds.), *Dictionnaire de Gaulle*, Paris, Robert Laffont, 2006.

Astruc, Alexandre et Michel Contat, *Sartre par lui-même*, film tourné en 1972. Texte publié chez Gallimard, 1977.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1976.

Barthes, Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland e.a., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme* [1924, 1930, 1942], Paris, Gallimard, folio essais, 1979.

Burgelin, Claude, *Les Mots de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1994.

Cohen-Solal, Annie, *Sartre 1905-1980* [1985], Paris, Gallimard, folio, 1999.

Cohen-Solal, Annie, *Sartre. Un penseur pour le XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

Contat, Michel (éd.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, Paris, PUF, 1997.

Depraz, Natalie et Noémie Parant (éds.), *L'écriture et la lecture : des phénomènes miroir ? L'exemple de Sartre*, Mont-Saint-Aignant, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011.

Deshusses, Pierre et Léon Karlson, *La littérature française au fil des siècles. Du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1994.

Galster, Ingrid, *Sartre, Vichy et les intellectuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

- Gundersen, Karin, « Sartres teori om forfatterens engasjement », *Vinduet*, 4, 1974, pp. 85-89.
- Gundersen, Karin, *Roland Barthes. Teori og litteratur*, Oslo, Aschehoug, 2010.
- Helland, Hans Petter, *Ny fransk grammatikk. Morfologi, syntaks og semantikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 2008.
- Holm, Helge Vidar, "SARTRES FRIHETSBEGREP – politikk og poetikk", *Kontrast*, 4, 1987, pp. 61-66.
- Holm, Helge Vidar, *SCRIBO ERGO SUM. Le narrateur-écrivain autodiégétique sartrien*, Thèse de doctorat, Université de Bergen, 1995.
- Idt, Geneviève, *Les Mots, une autocritique «en bel écrit»*, Paris, Belin Sup, 2001.
- Jaffro, Laurent et Monique Labrune (éds.), *Gradus philosophique*, Paris, Flammarion, 1996.
- Jauss, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band I: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Juillard, Jacques et Michel Winock (éds.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 2009.
- Julien, Anne-Yvonne e.a., *Un thème. Trois œuvres. L'écriture de soi*, Paris, Belin Sup, 1996.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle éditions augmentée, Paris, Seuil, 1996.
- Lévy, Bernard, *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.
- Louette, Jean-François, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette Livre, 1993.
- Marietti, Angèle Kremer, *Jean-Paul Sartre et le désir d'être. Une lecture de L'Être et le néant*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Noudelmann, François, *Sartre : l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Noudelmann, François et Gilles Philippe (éds.), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Champion, 2013
- .

- Onfray, *Les consciences réfractaires. Contre-histoire de la philosophie*, tome 9, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013.
- Pedersen, John e.a., *Fransk grammatikk*, København, Akademisk Forlag-Universitetsforlaget i København, 1992.
- Renotte, Guy, *Étude sur Jean-Paul Sartre Les Mots*, Paris, Ellipses, 2006.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imagination* [1936], Paris, PUF, Quadrige, 2012.
- Sartre, Jean-Paul, *La transcendance de l'ego. Esquisse d'une description phénoménologique* [1936-1937], Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2012.
- Sartre, Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 2012.
- Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1939], Paris, Hermann, 1995.
- Sartre, Jean-Paul, *Le Mur* [1939] Paris, Gallimard, 1972.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire* [1940], Paris, Éditions Gallimard, folio, 1986.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, tel, 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, folio, 2012.
- Sartre, Jean-Paul, *Critiques littéraires (Situations, I)* [1947], Paris, Gallimard, 2005.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations philosophiques* [1947], Paris, Gallimard, 1990.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.
- Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique. Précédé de Question de méthode. Tome I, Théorie des ensembles pratique* [1960], Paris, Gallimard, 1985.
- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, folio, 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations IX. Mélanges* [1972], Paris, Gallimard, 1987.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations X. Politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976.

Sartre, Jean-Paul, *Cahier pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.

Sartre, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, Paris, Gallimard, 1983.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la subjectivité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013.

Van Tieghem, Philippe, *Les grandes doctrines littéraires en France* [1946], Paris, PUF/Quadrige, 1993.

Wald Lasowski, Aliocha, *Jean-Paul Sartre, une introduction*, Paris, Pocket, 2011.

Østerberg, Dag, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv* [1993], Oslo, Gyldendal 2005.

Dictionnaires consultés:

Aquien, Michèle et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Jarrety, Michel (éd.) e.a., *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

Lohte, Jakob e.a., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo, Kunnskapsforlaget, 2007.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey, (éds.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010.

Documents consultés sur Internet :

Sartre, Jean-Paul, Préface à l'édition de 1961 de Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, sur <http://www.llibertaire.free.fr/Sartre1961Fanon.html>, consulté le 05.09.2013.

« Sylvestre II », sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/SylvestreII>, consulté le 07.03.2014.

« Giacometti », sur <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/trois-cles-pour-cmprendre-l-œuvre-d-albert>, consulté le 25.03.2014.

« Les Mouches », sur <http://salon-littéraire.com/fr/resume-d'œuvre/contant/1848967-les-mouches-de-jeanp...>, consulté le 25.03.2014.

« Armand Fallières », sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Falli%C3A8res, consulté le 27.03.2014.

« Henri Alleg. La Question », sur http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.pap?sp=livelivre_id=1899, consulté le 10.04.2014.

Hebdomadaire :

Le nouvel observateur, le 9 janvier 2014.