



Sartre et la praxis littéraire

Philip Knee

Volume 39, Number 1, février 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/400006ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/400006ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (print)

1703-8804 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Knee, P. (1983). Sartre et la praxis littéraire. *Laval théologique et philosophique*, 39(1), 69–92. <https://doi.org/10.7202/400006ar>

SARTRE ET LA PRAXIS LITTÉRAIRE

Philip KNEE

RÉSUMÉ. — De *La Nausée aux Mots* et à *L'Idiot de la famille*, le rapport de Sartre à l'activité littéraire retrouve les grands enjeux de sa démarche philosophique. En passant de la « littérature engagée » de l'après-guerre à des études concrètes sur « l'engagement littéraire » de Genet, de Flaubert et de Sartre lui-même, c'est la rigidité des exigences morales de la théorie de la mauvaise foi qui se transforme dans l'élaboration d'une approche totalisante de la praxis, vers une compréhension de la littérature en termes d'universel singulier.

ON A SOUVENT souligné l'ironie qui caractérise, aux extrémités du parcours sartrien, les deux textes qui s'imposent aujourd'hui comme ses œuvres littéraires majeures : *La Nausée* et *Les Mots*. Les plus travaillés et les plus réussis au niveau de la composition et du style, ces textes sont en même temps les plus radicales remises en cause par Sartre de sa propre littérature et en un sens de toute littérature. À cela s'ajoute bien sûr *L'Idiot de la famille*, cet immense travail par le champion de l'engagement littéraire sur l'un des plus célèbres « désengagés » de la littérature, où la dureté critique de Sartre à l'égard de cette vie et de cette œuvre n'a d'égale que la fascination qu'elles exercent sur lui. Alors que se multiplient les bilans sur l'œuvre de Sartre et surtout que le sens de l'étude consacrée à Flaubert commence enfin à être discuté dans toute son ampleur, il faut tenter de remettre en perspective ce rapport ironique à la littérature, ce jeu de cache-cache où n'a cessé de nous entraîner Sartre. Nous tenterons ici (et ce sera notre seule ambition) de mettre en évidence quelques éléments décisifs de ce rapport ; non par une discussion de la littérature sartrienne comme telle (son œuvre théâtrale et romanesque n'est pas directement pertinente ici, à l'exception de *La Nausée* où l'enjeu est l'art littéraire lui-même), mais en reprenant quelques jalons d'un cheminement théorique et personnel sur le problème littéraire qui dessine à sa manière les grands enjeux de la démarche philosophique de Sartre — une démarche, on l'a assez dit, qui demeure fondamentalement morale. Parallèlement à son parcours politique, c'est dans une large mesure à travers ce débat avec la littérature — surtout dans les biographies d'écrivains — que Sartre opère le glissement fondamental de son œuvre d'une ontologie de la conscience et de la liberté absolue à une anthropologie dialectique et une compréhension de la liberté aliénée ;

c'est-à-dire, à nos yeux, d'une certaine rigidité morale à partir de la critique de la mauvaise foi à une approche totalisatrice de la liberté en situation comme fondement de cette « éthique de la praxis » qu'il n'a cessé de vouloir cerner.

I. D'UNE IRONIE À L'AUTRE

L'ironie qui structure tout le récit dans *La Nausée* est l'expression de l'ambiguïté de l'existence que Roquentin, dans l'horreur, découvre au fil de son expérience. Le « sérieux » qu'il dénonce chez les salauds de Bouville, et qui sera thématiqué comme mauvaise foi dans *L'être et le néant*, il le découvre comme un retournement infernal au cœur de sa propre réflexion sur la contingence, et cela avant tout au niveau de son rapport à l'art. Les portraits mensongers des notables au musée, la statue d'Impétraz, la lecture de Balzac, sont autant d'occasions d'exercer son sarcasme à l'endroit des morales de l'être et de l'hypocrisie bourgeoise ; mais Roquentin se rend compte qu'il n'a lui-même rien cherché d'autre qu'à « être » : son projet biographique sur Rollebon, ses impressions d'aventure, l'espoir investi dans les « moments parfaits » d'Anny, sont autant d'illusions qui s'effondrent à leur tour. Certes il ne s'agit pas pour lui d'une « fuite sérieuse » dans le conformisme. C'est plutôt de l'intérieur et à travers la démystification de l'existence que Roquentin élabore une esthétique de la vie, et celle-ci va révéler son sens véritable dans la forme qui condense toutes ces expériences et qui semble le sauver de la nausée : l'air de jazz. L'esthétisation de la vie qui semblait dépasser par sa dureté créatrice la gratuité de l'existence contingente, se révèle finalement comme fuite et retombée dans l'illusion. Cette attitude apparaît dans toute son ambiguïté à la fois comme un recul, une prise en charge de la contingence et comme l'illusion suprême de pouvoir par là y échapper. C'est ce même retournement interne qui caractérise la réflexion de Roquentin sur la nausée : cette réflexion est infectée dès sa naissance, elle est « responsable », « complice » de la nausée¹, car c'est une réflexion « impure » (comme l'analysera plus tard *L'être et le néant*) qui prétend figer le pour-soi en objet en soi pour la conscience. Faire de sa vie une œuvre d'art (Anny en est la démonstration vivante), c'est se réfugier dans une bonne conscience au second degré, un nouveau « sérieux », auquel on ne peut croire qu'au prix d'un incessant mensonge à soi et d'un abandon à l'échec qui semble le lot de toute existence. Point de départ de l'interrogation et de la maladie de Roquentin, l'esthétique ne cesse d'en être le sujet toujours repris, l'issue toujours possible, en ce qu'elle concentre le paradoxe de la mauvaise foi comme structure ontologique du pour-soi : reconnaître la contingence de l'existence c'est déjà la fuir et se la dissimuler.

Toute l'expérience de Roquentin se déroule sur cette crête existentielle que figure en l'occurrence l'air de jazz ; et c'est justement pendant qu'il l'écoute qu'a lieu le coup de théâtre de la fin du livre quand il aperçoit une chance de s'en sortir par l'écriture d'un roman. Puisque les « aventures » sont dans les livres, qu'elles inversent illusoirement le temps de l'existence, puisque les « moments parfaits » sont finalement impossibles, la solution de la « dureté » est rejetée. S'il ne s'agit pas d'être comme l'œuvre d'art, peut-être alors peut-on amener l'art à l'être et ébaucher un rapport au

1. *La Nausée*, Gallimard, 1938, Livre de poche n° 160, p. 142.

public qui révèle à celui-ci la contingence de l'existence, qui montre celle-ci, mais sans la trahir. « Se méfier de la littérature, disait pourtant Roquentin, écrire au fil de la plume »², afin de ne pas transformer la vie en aventure, la gratuité en rigueur. Mais comment écrire alors ? « Je n'ose pas prendre de décision », conclut-il³. C'est un faux coup de théâtre puisque dès qu'annoncé le récit qui l'annonce s'achève ; sa possibilité et son sens restent en suspens ; ou plutôt *La Nausée* se renverse et recommence, car sa forme reçoit l'éclairage de ce projet neuf de Roquentin : est-ce là le roman qu'il aurait finalement écrit sous la forme d'un journal intime ? Cette hypothèse⁴ a l'avantage de mettre en évidence l'ambiguïté d'un texte écrit, soit *au fil* de l'expérience, soit *après* celle-ci par une reprise littéraire, et donc d'ouvrir le lecteur à toute la problématique du discours *sur* l'existence, de l'existence « racontée » et de la possibilité d'une littérature qui ne soit pas mensongère. Sartre nous donne à voir l'effondrement chez Roquentin de tous ses projets, puis le retournement en projet de cette expérience nauséuse, projet qui pourrait n'être justement lui-même que cette description de l'expérience de la contingence et de l'effondrement du monde des projets. Dans ce pari communicatif c'est comme si la nausée était bel et bien esthétisée donc, mais sans nécessairement être trahie, sans qu'on y cherche une illusoire consolation⁵. De cette manière la mauvaise foi inscrite dans toute littérature et même dans toute démystification de la littérature, est mise à nu, et cela par une forme *littéraire* qui « réalise » ce paradoxe. L'ironie qui n'a cessé de transparaître par le style du récit devient sa structure même. L'œuvre se réalise comme une littérature de fuite et de salut, de vérité et de mensonge, indissolublement imbriqués dans une démarche « pédagogique » par rapport au lecteur, une sorte de « communication indirecte » comme l'envisageait Kierkegaard, sur le problème d'une issue esthétique à la contingence de l'existence. C'est cette ironie qui va donner le ton de tous les développements de Sartre sur la littérature, et qui va devenir comme l'un des pivots de son œuvre.

Quoique bien différemment, cette structure d'auto-contestation apparaît aussi comme le sens fondamental des *Mots*, et de manière bien plus explicite. Sujet de cette confiance autobiographique, l'ambiguïté éthique de l'activité littéraire est ici exacerbée à l'extrême puisque jamais « adieu à la littérature » ne fut plus littéraire, jamais une histoire passée et racontée ne fut davantage actuelle et vécue. Lorsque les dernières pages font se retourner tout l'ouvrage (comme dans le journal de Roquentin), ce récit d'anecdotes et de souvenirs de la première enfance devient soudain ce qu'il n'a jamais cessé d'être, c'est-à-dire l'interrogation existentielle d'un homme de soixante ans, où la sélection des faits et même leur exactitude simulent une objectivité dont on nous livre à la fin la supercherie. Ces souvenirs n'ont de sens que par un projet présent, précis, urgent, celui d'une conversion personnelle, de la guérison d'une « névrose littéraire ». L'ironie réside ici dans la reconnaissance

2. *Ibid.*, p. 84.

3. *Ibid.*, p. 249.

4. C'est celle de plusieurs commentateurs de Sartre : H. Barnes, G. Raillard, S. Lilar, entre autres. Pour une revue des différentes interprétations sur la fin de *La Nausée*, voir : T. KEEFE, *The Ending of Sartre's La Nausée*, dans *Forum for Modern Language Studies*, vol. XII, n° 3, July 1976.

5. Roquentin se moque de ceux qui « croient que la beauté leur est compatissante. Les cons » : *La Nausée*, p. 243.

implicite⁶ du « qui perd gagne » de l'existence, un « qui perd gagne » qui est à la base à la fois de la névrose refusée et de sa description, de son exorcisme par Sartre, dans la mesure où c'est encore par la littérature qu'il veut s'affranchir. D'où la difficulté permanente à distinguer la névrose dénoncée de la conversion atteinte puisque l'idéalisme des mots est refusé par des mots; puisque le présent est renvoyé à l'éclairage du passé, ce passé qu'éclaire le projet présent; puisque le mythe de l'héroïsme de l'enfance a été assumé, selon Sartre, par un anti-héroïsme héroïque — celui de *révéler* la contingence —, dont on semble assister à nouveau dans *Les Mots* au retournement inflexible, cette fois au nom d'une conversion au réel dont on ne voit que trop qu'elle frise à son tour un nouvel héroïsme de la désillusion⁷.

Mais cette retombée est à nouveau prise en charge par l'ironie de l'ouvrage. Ici, en effet, Sartre « s'anticipe »; il inclut dans l'œuvre « l'erreur » qu'il commet en l'écrivant car cette erreur est comme nécessaire. Il n'y a de vérité sur soi, n'a cessé d'affirmer son œuvre, que celle à laquelle on entreprend de donner consistance en s'effectuant soi-même, et c'est donc *sa* vérité singulière qui l'intéresse en tant qu'il « l'existe », la met en pratique. La « guérison » ne saurait donc qu'être « malade » puisqu'« on se défait d'une névrose, (mais qu') on ne se guérit pas de soi »⁸. On assiste ainsi à une démystification du démystificateur littéraire mais qui sait ses propres pièges et qui ironise par le style sur l'incorrigible styliste d'hier et de demain. Sartre se parodie par une esthétique dont il ne connaît que trop les ornières en même temps que la fascination qu'elle exerce sur l'enfant imaginaire qui demeure en lui. On a pu dire à juste titre que c'est une nouvelle « nausée » qui a lieu dans *Les Mots*⁹, celle de Sartre par rapport aux mots qui lui ont permis jadis de se délivrer de la contingence à travers l'ouvrage de ce titre. Mais la démarche pour traduire cette expérience est bien différente puisque la psychanalyse et le marxisme ont su trouver une place chez ce littérateur honteux, et que c'est non plus comme une pure option morale qu'il discute l'activité littéraire mais à travers un complexe de conditionnements et un vécu singulier. Tout comme *La Nausée* gardait en suspens pour la renvoyer au lecteur l'issue littéraire entrevue par Roquentin, l'ironie des *Mots* veut ressaisir l'enjeu moral de cette névrose littéraire comme le problème d'une liberté toujours à reprendre, qui n'en a jamais fini avec elle-même; mais maintenant cette ironie n'est plus seulement l'expression de l'ambiguïté structurelle de la liberté (la mauvaise foi), elle traduit la saisie totalisante d'une liberté située et de ce qu'elle fait de ce qu'on a fait d'elle.

L'essentiel pour nous ici c'est le cheminement d'une ironie à l'autre, d'un « aveuglement lucide »¹⁰ à l'autre; de celui de Roquentin sur un salut par la littérature à celui de Sartre sur une littérature qui se refuse. De l'une à l'autre, en même temps

6. Et finalement explicite : *Les Mots*, Gallimard, 1964, Folio, p. 213.

7. Sur cet enchevêtrement de la névrose infantile, du démystificateur adulte (de *La Nausée*), puis du démystificateur démystifié (des *Mots*), voir l'excellent article de R. GIRARD, *L'anti-héros et les salauds*, dans *Mercur de France*, n° 1217, mars 1965.

8. *Les Mots*, p. 213.

9. Voir : P. LEJEUNE, *L'ordre du récit dans Les Mots de Sartre*, dans *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

10. *Les Mots*, p. 210.

qu'une profonde continuité, on assiste à un développement considérable car on passe d'une question ouverte à une entreprise totalisatrice, d'une problématisation morale de la littérature à une description de la « praxis littéraire »¹¹.

II. LA LITTÉRATURE MORALISÉE

À partir de l'interrogation de Roquentin, c'est à une véritable moralisation de la littérature que s'attelle Sartre¹². L'entreprise retrouve à sa base la structure d'explicitation théorique de *L'être et le néant* et l'ambiguïté des niveaux ontologique et moral qui la caractérise. Tout comme la mauvaise foi y était définie comme structure fondamentale de la conscience et comme choix de perpétuation de l'échec existentiel, ce sont ces mêmes termes qui sous-tendent l'approche sartrienne de l'activité littéraire et de son utilisation du langage. L'exigence morale se traduit par une distinction nette du sens et de la signification, où le signe est défini par sa fonction désignatrice. La « vocation » de la littérature est ainsi le dévoilement et la communication que permet un langage conçu comme l'instrument d'une effectivité dans le monde, contre toute esthétique pure où le langage ne renvoie qu'à lui-même. La démarche de Sartre va donc s'organiser à travers une tension constante où (comme *La Nausée* le suggérait déjà) cette dimension « poétique » semble toujours à la fois reconnue et dénoncée. Cette dénonciation reçoit son expression théorique la plus rigide dans l'après-guerre (sous la pression des urgences de l'histoire concrète) avec l'exigence d'un engagement de la littérature et la fameuse opposition de la prose et de la poésie — opposition que nous rappellerons rapidement ici car elle permet de repérer la trame du cheminement sartrien. La prose crée un objet irréel par des « analogas » verbaux qui dévoilent au lecteur sa situation et en appellent à sa liberté. La poésie et les autres arts sont par contre « non signifiants » pour Sartre, puisqu'ils ne s'occupent pas de signes qui renvoient au réel mais créent directement des « choses » et recherchent avant tout des résonances, des évocations¹³. Ainsi le problème d'un appel à la liberté du public et donc celui du sens moral ou politique de l'œuvre est différent puisque le rapport à l'imaginaire de ce public est différent. Dans des notes récemment publiées, Sartre résume bien la pertinence morale du problème de la poésie tel qu'il se pose à partir de *L'être et le néant* par rapport à la « conversion radicale » qui y était envisagée pour dépasser la mauvaise foi¹⁴ :

La poursuite de l'Être c'est l'enfer. L'échec peut conduire à la conversion. Il peut aussi être nié de mauvaise foi. S'il est aimé et reconnu à la fois, sans conversion ou en dehors de la conversion, c'est la Poésie. L'homme authentique ne peut pas par la conversion supprimer la poursuite de l'Être, car il n'y aurait plus rien.

11. C'est l'expression que proposent M. CONTAT et M. RYBALKA dans leur bibliographie commentée : *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 262.

12. Cela dès ses premières critiques, dont le fameux : *M. François Mauriac et la liberté* (1939), dans *Situations I*, Gallimard, 1947, coll. Idées.

13. *Qu'est-ce que la littérature?* (QL), dans *Situations II*, Gallimard, 1948, ch. I. Pour Sartre la signification renvoie à une chose extérieure selon un code verbal, alors que le sens est immanent au signe : « ... un objet est signifiant lorsqu'on vise à travers lui un autre objet (...). Le sens par contre ne se distingue pas de l'objet même... » : *L'artiste et sa conscience* (1950), dans *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 30.

14. *L'être et le néant* (EN), Gallimard, 1943, p. 484 n.

Mais il peut aussi aimer se perdre, alors il est poète. Malédiction issue de poésie, c'est-à-dire de l'amour de l'échec. Amour de l'impossible. L'homme authentique ne peut pas faire qu'il ne soit pas par quelque côté poétique¹⁵.

En tant que la poésie recherche l'impossible synthèse de l'être et de l'existence, son objectif est de se donner un moi, c'est-à-dire de faire être en soi le vécu. La poétisation de l'existence est en ce sens, comme chez Roquentin, une réflexion complice ; le vécu est sa fin absolue. Dans le cadre de l'ontologie sartrienne, c'est une contemplation se voulant tout entière au présent, non une conscience négatrice en projet vers ses fins futures ; elle est présence à soi, non arrachement à soi vers le monde.

Ce projet implique de la part du poète un certain rapport au langage qu'il faut comprendre à travers l'ambiguïté sur laquelle jouent les conduites de mauvaise foi. Sartre compare ce rapport de l'homme au langage avec son rapport à son corps¹⁶ : en même temps, je suis mon corps tel qu'autrui me le révèle dans sa dimension facticielle ; *et* j'ai conscience de mon corps en ce qu'il est toujours dépassé par ma conscience autonome¹⁷. La mauvaise foi consiste à jouer sur cette ambiguïté : je peux prétendre nier mon corps, me voir comme pure liberté désincarnée ; ou vouloir me saisir comme corps souverain en voulant nier ma libre conscience. Pareillement le langage tel que je le rencontre est déjà constitué par toutes les significations données par les autres, c'est-à-dire que tout projet est toujours *déjà* langage ; *et* cette totalité est toujours « détotalisée », refaite par moi à travers mes projets. Le langage est vécu et dépassé, subi et déterminé par moi ; je suis toujours à la fois dedans et au-delà. On peut donc tenter de limiter le langage à son aspect utilitaire seulement ou à son aspect de chose ; et c'est à partir de là qu'on voit le sens d'une critique par Sartre de la poésie. Ne prenant pas le langage comme instrument, celle-ci veut réaliser immédiatement la synthèse du mot et de la chose à désigner en prétendant nier leur distinction qui est pour Sartre le fondement même de la recherche de la vérité.

Prose et poésie sont donc toujours présentes ensemble mais représentent toutefois deux registres éthiques entre lesquels l'entreprise littéraire est sommée de choisir : ce sont ceux du narcissisme et de la communication, de l'échec et de l'action effective. Sans doute le poète veut-il « communiquer », mais par la matérialité des mots non par leur caractère conceptuel, par des « phrases-objets » non par des outils de dévoilement. Son langage c'est le « langage à l'envers », vu avec les yeux de Dieu, alors que le prosateur, lui, *se sert* des mots¹⁸. La poésie établit un rapport au lecteur qui semble accidentel, où celui-ci est un témoin ou un révélateur, une médiation entre

15. Extrait des notes pour *La grande morale* (1947), publié dans *Obliques*, nos 18-19, 1979, p. 256. « Chaque poète, écrit Sartre à cette époque, poursuit à sa manière cette synthèse de l'existence et de l'être que nous avons reconnue pour une impossibilité » : *Baudelaire* (1947), Gallimard, 1963, coll. Idées, p. 219. Précisons que c'est exclusivement à la poésie moderne que s'adresse Sartre et surtout à la poésie française de la fin du XIX^e siècle. Dans la mesure où il s'occupe avant tout du symbolisme, il a d'autant plus tendance à vouloir lui opposer son « contraire » c'est-à-dire une illusoire « prose pure ».

16. Voir : *EN*, p. 442 ; *QL*, dans *Situations II*, p. 71.

17. Plus exactement pour Sartre : il y a conscience (de) mon corps, puisqu'il s'agit du corps « passé sous silence », d'une conscience « latérale » du corps au niveau pré-réflexif : *EN*, p. 395.

18. *QL*, dans *Situations II*, p. 70. Mais Sartre nie être « contre » la poésie : autant être « contre l'eau ou l'air », dit-il : *ibid.*, p. 324.

le poète et lui-même, mais où on ne saurait parler de réciprocité. Par contre c'est sur cette réciprocité, cette recherche de reconnaissance que se fonde la prose par son action de dévoilement qui requiert d'être reprise par une autre liberté en situation. La poésie, elle, vise moins à dire qu'à taire ; elle s'engage à échouer par son projet même et c'est de cette impasse qu'elle tire sa force. Son projet est toujours une « quasi-réussite » mais elle ne peut finalement se dissimuler son échec et elle devient insensiblement productrice d'échec, activité d'échec. Naturellement, comme on l'a vu avec *La Nausée*, toute littérature comporte un échec dans le sens où elle prétend « fixer » la réalité humaine, où elle va figer le vécu. Mais ce qui distingue la prose pour Sartre, c'est qu'elle *se veut* communication, qu'elle accepte le défi, qu'elle en assume les contradictions, alors que la poésie émane de ce sentiment d'échec et s'y complaît. Il y a un narcissisme profond à l'origine de toute écriture, mais sans doute est-il plus médiatisé dans la prose car il est dominé par un besoin de communiquer, alors que le poète jouit de ce rapport avec soi et de l'échec constant de ce retour sur soi. Le prosateur demande à être reconnu dans la mesure où il reconnaît la liberté du lecteur ; le poète veut être reconnu sans reconnaître son public. Entre le prosateur et ce public, le langage tend à s'annuler au profit des idées véhiculées, alors que pour le poète le lecteur devient le véhicule du poème, il est « pris » par l'œuvre et l'imagination ne le renvoie plus vers le monde. « L'échec de la communication devient suggestion de l'incommunicable », et l'idéal poétique devient le silence — un silence auquel Sartre veut opposer sans cesse l'optimisme d'un langage qui désigne et communique¹⁹.

Dans cette opposition tout l'accent de Sartre, on le voit, est sur le langage comme instrumentalité. C'est le sens de sa propre guérison qu'il décrit dans *Les Mots* pour se défaire d'une névrose qui lui faisait prendre les mots pour des « châteaux de sable »²⁰ dans le sens où l'enfant pense que les parents ne sont là que pour voir ses châteaux, ou bien, pour l'écrivain, les lecteurs pour lire ses mots comme les témoins d'un langage qui existerait par lui-même. Il s'agit de se débarrasser de cette ornière littéraire où l'on prend les mots pour les choses, où l'on croit non à leur pouvoir de désignation mais à leur pouvoir magique, où le langage renvoie toujours à lui-même dans une esthétique que Sartre associe ici au projet poétique. Se sortir de ce circuit fermé, c'est être renvoyé à l'autre, à l'homme, et ainsi faire de l'écriture une action sur le monde et vers les autres. Si l'œuvre ne vise pas un absolu de liberté qui la dépasse, le lecteur n'est qu'un moyen et l'on se retrouve (comme dans la réflexion impure) dans une situation où toute intention morale se retourne sur elle-même, où tout engagement dans le monde est finalement exclu. Si le langage est sa propre fin, le lecteur ne sert plus qu'à fermer la boucle dans une sorte de solipsisme littéraire et sa liberté est exclue quelles que soient les intentions ultimes de l'artiste. C'est à ce seuil qu'en restait le roman projeté par Roquentin puisque ses lecteurs n'étaient encore que les moyens de son salut personnel. Face à cela, toute l'attention de Sartre dans l'après-guerre se porte sur les conséquences des mots, leur direction politique, et

19. *Ibid.*, p. 86n. Cet idéal c'est celui de « minéraliser l'existence », comme Sartre le dit pour Baudelaire (voir : *Baudelaire*, pp. 133-9) ; de réaliser le projet si bien décrit par Roquentin : « ... vider les instants de leur graisse, les tordre, les assécher, me purifier, me durcir » : *La Nausée*, p. 245.

20. *L'écrivain et sa langue* (1965), dans *Situations IX*, Gallimard, 1972, p. 43-4.

l'essentiel est de réhabiliter le langage comme communication, comme le véhicule d'un engagement social, par-delà l'ineffable et les rêves imaginaires.

Mais cette insistance est polémique et si elle met bien l'accent sur l'enjeu moral de toute littérature, elle est trop rigide. En effet les exigences morales de Sartre font que son explication du langage par l'ambiguïté et la mauvaise foi ne tient pas ses promesses. Il ne réalise pas ou réalise mal la « coordination » des deux aspects du langage²¹. Comme on l'a vu, le langage fait partie de mon être pour autrui, c'est-à-dire du fait que je m'éprouve objet pour l'autre. Dès que je parle, ma pensée devient en-soi par le langage et pour l'autre ; elle devient vulnérable, susceptible de toutes les interprétations ; son sens m'échappe, on me vole ma pensée. Si c'est bien par moi que les significations viennent aux choses, il est vrai aussi que le langage me précède, me dépasse, fait partie de ma facticité comme mon sexe ou mes origines sociales. Mais comme pour le corps cette situation n'est pas une limite à ma liberté ; c'est ce par quoi elle se révèle, ce qu'elle dépasse toujours. Il s'agit donc d'un rapport circulaire de dépendance-transcendance, de « libre détermination de l'existant par le non-encore existant et du non-encore existant par l'existant », comme disait *L'être et le néant*²². En tant qu'il est toujours « pour moi » et « pour l'autre », en tant que je suis toujours « au-delà » et « grâce à », le langage est à la fois l'instrument et le milieu de l'expression. Il use de moi autant que j'use de lui dans une circularité semblable à celle de l'acte et de l'intention, dans une réciprocité de l'un par l'autre. Quand cette circularité est rompue, il en découle deux approches du langage que la perspective sartrienne met sans cesse en opposition : comme libre-projet, un « langage-praxis » ; comme ensemble de lois déjà constitué, un « langage-système »²³ ; ce qui définit à ses yeux deux sensibilités littéraires. D'un côté on fera confiance au langage comme pouvant exprimer la pensée ; leur coïncidence est possible, la communication authentique est accessible et ainsi l'engagement de la littérature selon des valeurs morales et politiques est à entreprendre. De l'autre côté, le langage n'est pas digne de confiance, par une inadéquation fondamentale il écrase l'humain et l'authenticité ne saurait être recherchée que du côté du silence puisque toute communication directe est illusoire. Ces sensibilités ne recourent pas simplement la prose et la poésie bien sûr, mais on voit comment elles se fondent l'une sur la possibilité et l'autre sur l'échec de la communication. À partir de *La Nausée*, Sartre analyse longuement cette problématique de la crise du langage et les littérateurs du silence qui tentent d'y réagir par une exacerbation de cet échec²⁴. Il s'agit d'en dégager la signification morale puisque — dans la fameuse « phrase-programme » de Sartre — toute technique d'écriture renvoie nécessairement à la métaphysique de l'auteur²⁵. Sans entrer dans les détails de ces critiques, le diagnostic est sans équivoque : face à cette maladie qui

21. Dans l'*EN*, c'était une « coordination valable » des deux aspects de la réalité humaine — liberté et facticité — qui permettait de dépasser la mauvaise foi : p. 95.

22. *EN*, p. 601.

23. Voir à ce sujet ses remarques, peu intéressantes il faut en convenir, sur le structuralisme : *J.P. Sartre répond*, entrevue dans *L'arc*, n° 30, 1967, p. 88.

24. Voir surtout les études sur Parain, Ponge, Camus, ainsi que les références au surréalisme, dans *Situations I*.

25. *Faulkner et la temporalité* (1939), dans *Situations I*, p. 86.

est à déplorer, il ne s'agit ni de mépriser ni d'idéaliser le langage, mais de l'utiliser, de lui faire retrouver son lien avec l'action et la vérité, et cela de toute urgence. C'est cette exigence d'une « littérature de la praxis » qui débouche dans l'après-guerre sur une approche rigide et quelque peu étriquée de l'activité littéraire.

On voit donc que même par rapport à ses propres bases théoriques, lorsque dans cette période Sartre attaque violemment l'incommunicable, il néglige le problème de l'aliénation par le langage et simplifie son fonctionnement, car toute l'orientation de son œuvre est alors l'auto-questionnement de sa propre irresponsabilité littéraire et celle de toute la génération d'avant-guerre. Toutefois Sartre va retrouver l'épaisseur du problème en se tournant vers des études concrètes. Il va revenir à sa manière vers l'essentiel, soit une complémentarité de la prose et de la poésie pour dépasser une opposition sans doute révélatrice et percutante pour le problème moral mais trop tranchée²⁶. Tout comme la liberté se définit de plus en plus dans son œuvre par son enracinement vécu et par ce que chaque homme fait à travers son conditionnement (à l'encontre de l'exigence de pure transparence que semblait dicter l'ontologie), Sartre va s'occuper davantage de « l'homme parlé » et pas seulement du « parleur » par lequel il définissait l'écrivain dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Il va s'intéresser avant tout à des écrivains aliénés aux autres et au langage, car ce qu'ils lui permettent d'étudier — par le négatif — c'est une circularité dialectique entre « l'homme qui parle » et « l'homme parlé », une dialectique de la praxis et du système, de l'homme et des choses, qui se substitue peu à peu dans l'œuvre à la dualité ontologique initiale de *L'être et le néant*. Cette circularité reçoit ses fondements théoriques dans l'analyse du « langage pratico-inerte » dans la *Critique de la raison dialectique*²⁷, et elle est explorée principalement à travers Flaubert et Genet et leur aliénation aux mots d'autrui — le premier parce qu'on lui a fait violence au moment de son apprentissage des mots et qu'il choisit le « silence » du langage comme manière d'assumer le sort de soumission et de vassalité que lui impose sa famille ; le second parce que le langage lui a depuis toujours été interdit et qu'on lui a ensuite permis de « l'emprunter ».

III. L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE : RECHERCHES CONCRÈTES

a) *Genet ou l'homme parlé*

Dans le cheminement sartrien l'étape décisive sera la rencontre avec la littérature de Genet, et cette étude met bien en perspective le sens de la poésie pour Sartre. Elle

26. Même si, comme à son habitude, Sartre n'effectue explicitement aucune révision théorique, ce sont les insuffisances de la théorie de *QL* que va mettre en évidence son cheminement. Nous ne tenterons pas ici de reprendre les critiques qu'on n'a pas manqué d'adresser à cette théorie ; mais en définissant la signification exclusivement comme un rapport entre ces choses désignantes que sont les signes et les choses désignées, il est clair que Sartre ne se donne pas les moyens théoriques d'une discussion des rapports internes du langage requise par la critique littéraire et par cette « prose » qu'est le roman. Si on prend Sartre et sa prose instrumentale à la lettre, ce n'est pas seulement la poésie mais la littérature entière qui semble mise en cause. Mais est-ce justement la *littérature* qui l'intéresse en fait ici, ou plutôt la fonction que décide de lui assigner le moraliste ?

27. Voir en particulier : *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960, pp. 344-9, où Sartre prend l'exemple de l'insulte raciste pour décrire « l'homme parlé ». Cette « idée-exis » ne saurait être une pensée car la pensée est praxis : c'est le langage s'organisant comme activité passive dans le milieu de l'altérité.

« lèpre », comme le Mal l'est du Bien, mais c'est son seul moyen pour se réapproprier les mots et arriver à une parole qui ne soit pas d'emprunt. Cette lente métamorphose est fondamentale aux yeux de Sartre : « Genet a d'abord écrit pour affirmer sa solitude, pour se suffire ; et c'est l'écriture elle-même qui, par ses problèmes, l'a conduit insensiblement à se chercher des lecteurs. Par les vertus des mots et par leurs insuffisances, cet onaniste s'est changé en écrivain »³⁰. Cette utilisation du langage, Genet la maintient en passant à l'écriture de ses romans, bouleversant en cela une interprétation trop rigide des distinctions sartriennes. Mais l'important est de voir que ce que Sartre vise dans l'analyse de cette esthétique, c'est encore, après la question que posait *La Nausée*, ce que visait l'exigence d'engagement de la littérature, c'est-à-dire un travail imaginaire, une négation du réel, un mensonge pour dire la vérité, si l'on veut. Et c'est bien un tel projet qui est à l'œuvre dans la fuite de Genet : « C'est un songe, dit Sartre sur *Notre-Dame des Fleurs*, qui contient son propre réveil »³¹ ; et cette expression est d'autant plus significative chez Sartre qu'il ne cesse dans son œuvre de parler de la mauvaise foi en termes d'un rêve, d'un sommeil, où l'on se laisse glisser sans pouvoir se réveiller³². C'est bien de *l'intérieur* d'une mauvaise foi consolidée, passionnelle, que Genet doit trouver les moyens de son dépassement, c'est du sein de « l'inauthenticité poétique » qu'il invente en ses termes particuliers une communication libératrice ; c'est en donnant aux mots et à son activité imaginaire une effectivité propre à partir de sa situation singulière qu'il invente une « praxis poétique » dont Sartre veut faire reconnaître la portée morale.

C'est la même problématique d'une reconquête poétique du langage qu'illustrent deux autres exemples que nous ne ferons qu'évoquer. Le cas de Gorz d'abord et de son texte autobiographique³³ qui décrit une aliénation de départ proche de celle de Genet. Le « il » dont parle Gorz n'est autre que le « je » qui écrit, mais ils n'arrivent pas à coïncider, pas encore. Gorz est un « homme parlé » et qui à cause de cela n'a rien à dire ; et c'est pour cela qu'il écrit, pour trouver en écrivant. Son texte, dit Sartre, est un « ouvrage en train de créer son auteur »³⁴, car pour parler, pour viser la liberté et la communication entre libertés, il faut d'abord être un homme, et Gorz, au début, n'est qu'un grouillement de mots, un « filet d'eau tiède » comme on l'appelle. Sa conversion sera que de ce grouillement qui est son seul « style », il va faire un dépassement de tous les styles en assumant radicalement cette impossibilité d'écrire. Il va retourner ce piège du « il » au fil des pages. Tout comme chez Genet qui, avant d'écrire, n'est qu'une « vermine qui court, inaperçue, entre les lattes du plancher », l'écriture sera ici le moyen enfin de réaliser un acte. Le second exemple est celui de la poésie africaine et antillaise et du langage de ces autres « parlés » par excellence que sont les colonisés³⁵. Dès 1948 Sartre distingue cette expérience de la vaine quête poétique d'une « minéralisation » de l'existence évoquée plus haut. Ces poètes

30. *Ibid.*, p. 535.

31. *Ibid.*, p. 506.

32. *EN.*, p. 109.

33. A. GORZ, *Le traître*, Seuil, 1958, préfacé par Sartre : *Des rats et des hommes*, dans *Situations IV*.

34. *Ibid.*, p. 61.

35. *Orphée noir* (1948), dans *Situations III*, Gallimard, 1949.

est définie au départ à travers la démarche morale de *L'être et le néant* et son refus des morales de l'être ; puis comme cette démarche va évoluer, s'assouplir, s'enrichir, parallèlement la rigidité sur la poésie va s'estomper ou plutôt s'intégrer à une problématique plus large. *Saint Genet* en est un moment essentiel où (par rapport au *Baudelaire* par exemple) Sartre fait preuve d'une salutaire indulgence envers les méandres d'une existence individuelle et le sens qu'elle peut donner à la création esthétique. La dureté qui découlait de l'ontologie va laisser place à une conception plus profonde de l'engagement littéraire en général, sans pour autant que la fuite imaginaire et l'esthétisme de l'échec en soient davantage épargnés. Aux critères moraux de l'authenticité et de la transparence (qui condamnaient radicalement Baudelaire) vient se substituer une compréhension du projet esthétique dans son contexte socio-psycho-historique. L'essentiel sera moins la forme littéraire comme telle ou la conception du langage qui la sous-tend, que le projet existentiel qui s'y exprime à travers un conditionnement vécu. La question de l'échec de la communication devient non plus une manière de se choisir échouant face au langage — choix incarné par le poète pour Sartre —, mais le problème de toute littérature. Il s'agit de voir comment par l'écriture en général peut s'effectuer une prise en charge radicale de l'échec pour devenir, comme avec Genet, une entreprise de libération.

L'analyse de la poésie de Genet qui inaugure sa métamorphose littéraire la montre comme révolte ; c'est la révolte du condamné, une révolte qui se détermine d'avance comme échec. Exclu socialement par la barrière du langage, la poésie lui permet de confirmer cette exclusion. Loin d'être un art littéraire chez lui, c'est une manière de survivre ; et la prose qui, elle, est « communication, recherche en commun de la vérité, reconnaissance et réciprocité »²⁸ ne lui sert à rien. Pris dans le manichéisme et la conscience malheureuse, l'esthétique de Genet sera pour lui un moyen de se libérer de cette morale oppressive vers une morale de l'acte. Ce n'est nullement un « art engagé » comme l'envisage *Qu'est-ce que la littérature ?*, car Genet veut utiliser le langage des honnêtes gens non pour communiquer mais pour les piéger à son tour. La clé de sa poésie c'est l'utilisation de ce fait d'être parlé qui structure toute son expérience : il vole les mots qu'on lui a refusés pour faire de la poésie « l'antidote de sa condamnation originelle »²⁹. Avant qu'il ne songe à être lu, le rapport de Genet aux mots est onaniste, dit Sartre. Tout comme il était voleur au début de sa vie devant un public invisible, il jouit de ses voluptés solitaires devant les honnêtes gens en en faisant son public imaginaire. Comme dans la masturbation, il lui est possible avec le mot d'oublier que c'est lui-même qui le prononce et qui en est l'origine — il peut « l'entendre » ; et c'est ce regard imaginaire des autres qui donne leur nouveauté aux mots. Ainsi il jouit, en écrivant, du mépris et de la haine des autres. Mais en jouissant de cette haine, il peut du même coup, quand d'imaginé le public devient réel, « prendre » le lecteur, retourner les rôles ; et dès que le lecteur se prête au jeu en ouvrant le livre, d'objet Genet devient aussi sujet. Dans ce « qui perd gagne » littéraire, le langage de la communication des honnêtes gens — la prose — devient chez lui le moyen de la poésie ; celle-ci est le parasite de la prose, sa

28. *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), Gallimard, 1978, p. 487.

29. *Ibid.*, p. 334.

« animalisent », « végétalisent » l'humain en prenant le contrepied des poètes maudits et en inventant une poésie de la révolte authentique qui montre l'homme en train de « devenir » et non pas comme voulant « être ». Ils volent le langage des oppresseurs pour dénoncer l'oppression. Leurs combinaisons de mots, leurs contrastes et inversions des figures habituelles (tout comme Genet recherche les mots coupés de leurs intentions puisqu'il ne fait que reprendre le langage de l'Autre) constituent une force poétique révolutionnaire qui naît de l'échec de la prose. Ces exclus sont pensés par le langage des autres ; il ne saurait donc être question d'universaliser ce qu'ils ressentent avant de s'être réinventé un langage à partir de cette aliénation linguistique. On ne s'étonnera pas alors que le travail libérateur commence par être *poétique*. On voit donc que s'esquisse un sens éthique positif de la poésie à travers ces études concrètes ; et c'est ce sens que Sartre voudra explorer avec minutie dans le cas de l'écriture de Flaubert.

b) *Flaubert et le style*

L'étude de la proto-histoire de Flaubert nous le montre aussi dans un rapport originellement faussé avec le langage. Enfant, Gustave absorbe les phrases sans reprise critique ; il ne distingue pas le mot comme désignation et le mot comme impératif magique, matérialité, en-soi : les mots pour lui sont d'emblée poésie et non prose selon les catégories sartriennes. Il parle avec des mots pour ne pas parler, pour s'abandonner à leurs effets et au monde de l'en-soi. Le problème de la vérité du langage n'est pas le sien, car la vérité c'est la volonté des autres en lui. Ainsi confond-il constamment le signe et la signification. Dans son apprentissage du langage, l'enfant Gustave est « naïf ». Face à l'ambiguïté du langage, va-t-il « se contenter » des mots qu'il rencontre et accepter par là d'être prévisible ? Ou bien se déterminer à réinventer et à faire sien autant ce qui est ressenti que ce qui est exprimé³⁶ ? Pour Flaubert, ce qui définit sa situation c'est que le discours et le sentiment sont radicalement dissociés. Les mots appartiennent aux autres et il n'a jamais fait que « s'en contenter ». Cependant, tout comme Genet, il va retourner sa malédiction. Son aliénation originelle au langage va devenir la clé et la règle de son art littéraire : le vécu est incommunicable : comment alors communiquer ce qu'il appelle « l'indisable » c'est-à-dire son malheur³⁷ ? Ou, dans un premier temps du moins, comment dire l'indisable ? En ce sens ce qu'il vise c'est bien ce « silence » dont parlait Sartre pour la poésie. Loin que le langage serve à dire quelque chose, il est pris ici comme une fin en soi, il est fétichisé ; on lui cède l'initiative en prenant les mots dans leur matérialité. Flaubert observe le discours comme une chose, il laisse la phrase se former sous sa plume, et de cette manière sa littérature romanesque est tout entière au service de ce silence.

L'entreprise va consister à unir le sens indisable et la signification conceptuelle à travers le style. Il s'agit de « faire passer » l'indisable en unifiant la beauté formelle et la cohérence, l'orientation du discours. Mais l'effort vise toujours moins à exprimer

36. Sartre illustre cette alternative avec l'exemple du mot « amour » : *L'Idiot de la famille (IF)* I, Gallimard, 1971-2, pp. 34-5.

37. Sur cet « indisable », voir : *IF*, I, pp. 190 et 668.

la signification qu'à la faire sentir, la représenter, en utilisant les connotations des mots, leur sonorité, leur désinence masculine ou féminine, leur aspect visuel. Flaubert veut sans cesse subordonner la fonction informative du langage à ce que Sartre appelle sa fonction de « participation » : non pas seulement nommer le « plum-pudding » (selon l'exemple que reprend Sartre) mais le donner à sentir ; et cela en renversant le discours pratique, et « par un plein emploi du signe, de l'amener, en le travaillant dans son être en fonction de l'indisable, à fournir ces *surcommunications silencieuses* qui ne transmettent aucune signification conceptuelle »³⁸. Ce plein emploi du signe, fondement de l'art flaubertien, Sartre l'appelle « imaginarisation » du langage. « Imaginariser un vocable, dit-il, c'est se fasciner sur lui et sans même le voir précisément, le prendre comme tremplin du rêve, saisir sa forme, son goût, sa couleur, sa densité, son visage — caractères eux-mêmes imaginés à partir d'une structure réelle — comme des révélateurs de son être caché, c'est-à-dire de la présence immanente du signifié et du signifiant »³⁹. Pour qu'il y ait communication, pour que le lecteur entende, il faut qu'il se laisse aller à cette irréalisation du langage que produisent le style et l'utilisation par Flaubert de son aspect non utilitaire. Le lecteur doit être infecté par ce travail d'irréalisation pour qu'il s'irréalise à son tour, qu'il se fasse lecteur imaginaire de l'œuvre : « il le faut pour saisir le sens derrière les significations — alors tout l'indisable, y compris la saveur du plum-pudding, lui sera révélé allusivement »⁴⁰. Cet immense travail de faire passer le monde et le langage dans l'imaginaire pour qu'à travers lui une communication ait tout de même lieu, Sartre veut en voir l'origine subjective dans cette aliénation originelle, cette impossibilité vécue de communiquer et de séduire oralement : le stylisme de Flaubert est sa tentative pour répondre à une situation impossible.

On voit que ce que Sartre décrit ici par rapport à ses catégories de l'après-guerre, c'est une *communication par la poésie* (qui a lieu dans des romans), ou encore une communication par la non-communication, où c'est la « manière de dire » qui dépasse comme de l'intérieur l'incommunicabilité première. Une rigide distinction de la prose et de la poésie n'est donc tout simplement pas opératoire puisque le rapport au langage implique l'utilisation simultanée du sens, de la matérialité des mots et de leur signification. Il s'agit donc de comprendre le rapport entre ces « moments éthiques » de la littérature, où le moment poétique est un moment de « respiration où l'on revient sur soi »⁴¹ qui retrouve ce qui semble échapper à la signification, ce sens qui apparaît derrière le premier plan et qui semble inexprimable. La passivité ou la réceptivité du poète et l'activité vers le monde du prosateur, constituent des moments

38. *IF*, II, p. 1987 (je souligne).

39. *IF*, II, p. 2000. Sartre abordait ceci dans *QL (Situations II)*, p. 66) avec l'exemple du mot « Florence » (femme, fleur, ville) qu'il reprend ici. Mais il développe considérablement cette technique par laquelle Flaubert traite le discours écrit comme « un analogon immense de toutes les absences qu'il veut présentifier, de toutes les connaissances qu'il voudrait posséder (...). Les structures matérielles du signe, en présentifiant la chose lui donnent leur physionomie qui devient son sens ». Il faut donc faire subir aux mots un traitement par lequel « dans le moment de l'imaginarisation, la signification devient structure implicite du sens verbal ». C'est ce traitement qui constitue le travail littéraire de Flaubert. Voir : *IF*, I, pp. 928-935.

40. *IF*, II, p. 2003.

41. *L'écrivain et sa langue*, dans *Situations IX*, p. 59.

nécessaires de toute littérature, car pour qu'il y ait communication, la prose doit être plus qu'un pur projet vers le monde. Elle doit se poétiser, acquérir de l'opacité, s'objectiver vers ce « compromis » qu'est justement le style. Une « prose pure » ne serait elle-même au fond que du silence. Certes, comme Sartre le rappelle à ses détracteurs en 1965, il reconnaissait dès l'après-guerre que tout le matériel d'images de la poésie est présent dans la prose et fonde le style⁴². Mais celui-ci était compris comme n'apparaissant que « par-dessus le marché », comme un « débordement » de la simple signification. Maintenant par contre, il est le sujet d'un élargissement théorique important puisque c'est ce style qui donne à voir l'insertion de l'auteur dans le monde et dans le langage, et que c'est par lui que se dévoile une dialectique du langage commun, donné, partagé et du vécu singulier qui le reprend et le réinvente — dialectique qui est le sens même de l'objet littéraire pour Sartre. Il affirme à présent que le langage littéraire possède un aspect de communication non conceptuelle en plus de l'information qu'il transmet. Le récit est un ensemble structuré *et autre chose* qui est du « non signifiant » ; c'est-à-dire qu'un élément de silence est structurellement présent dans l'œuvre littéraire :

Si écrire consiste à *communiquer*, l'objet littéraire apparaît comme la communication *par-delà le langage* par le silence non signifiant qui s'est refermé par les mots bien qu'il ait été produit par eux. De là, cette phrase : « C'est de la littérature » qui signifie : « Vous parlez pour ne rien dire ». Reste à nous demander quel est ce rien, ce non-savoir silencieux que l'objet littéraire doit communiquer au lecteur⁴³.

Cette dimension silencieuse et « poétique » — c'est-à-dire tout ce que porte le langage *malgré* les hommes — révèle l'insertion de l'écrivain en tant qu'il est toujours (comme tout homme) un projet singulier *et* un destin général, et (comme on l'a vu plus haut) qu'il utilise *et* qu'il subit le langage. Le style traduit cette ambiguïté comme une prise en charge singulière de l'universalité, une inscription du singulier dans l'universel de la langue : « (il) constitue l'expression de notre conditionnement invisible par le monde de l'arrière et les significations constituent l'effort pratique de l'auteur ainsi conditionné pour atteindre *à travers ce conditionnement* les données du monde de devant »⁴⁴. Ainsi Sartre n'hésite pas à *définir* maintenant l'engagement de l'écrivain par ce travail de communication de l'incommunicable, c'est-à-dire qu'à travers l'ambiguïté de l'être-au-monde de l'auteur qui est le moyen de sa littérature, il fait un appel à la liberté du lecteur (comme le réclamait *Qu'est-ce que la littérature ?*) de saisir son propre être-au-monde, de retrouver comme exigence esthétique l'unité du singulier et de l'universel. Ce que ces études concrètes d'écrivains semblent permettre petit à petit à Sartre (y compris son travail sur lui-même où il élucide son propre « indisable »), c'est ainsi de comprendre ce rapport de réciprocité du lecteur et de l'auteur dans toute l'épaisseur qu'elle requiert par-delà des critères trop directement

42. Voir le débat : *Que peut la littérature ?* avec J. Ricardou et al., U.G.E., coll. L'inédit, 10-18, 1965, p. 117, où Sartre renvoie à une note sur le style dans *QL*, dans *Situations II*, pp. 87-88 ; voir aussi p. 75.

43. *Plaidoyer pour les intellectuels* (3^e conférence : *L'écrivain est-il un intellectuel ?*) (1965), dans *Situations VIII*, Gallimard, 1972 p. 437. Sartre donne dans ce texte quelques fondements théoriques de ce qui sera décrit dans *l'IF*. Notons qu'il n'hésite pas à faire sienne ici la distinction de Barthes entre « l'écrivain » et « l'écrivain », ce qui indique le chemin parcouru depuis *QL*.

44. *Ibid.*, p. 451.

politiques ou moraux. Cette problématique de l'universel singulier est la clé d'une telle compréhension et se déploie dans toutes ses dimensions dans *L'Idiot de la famille*.

c) *L'Art-Absolu*

En décrivant un cas singulier à travers sa situation vécue, Sartre assouplit donc considérablement en les dialectisant ses catégories de l'après-guerre. Cela va s'approfondir dans l'approche du contexte historique de la littérature de Flaubert, de son rapport au public et plus généralement de ce que Sartre appelle la « névrose objective » du Second Empire à laquelle s'imbrique la « névrose subjective » de Flaubert. On va assister chez lui et pour toute la génération d'écrivains post-romantiques français à une absolutisation de l'activité esthétique dont on comprend qu'elle va intéresser Sartre. L'héritage reçu du XVIII^e siècle par cette génération est celui de l'universalisme et de l'autonomie absolue de la littérature : celle-ci permettait un déclassement radical. Mais à partir de 1830 et surtout de la répression de 1848 et du Second Empire, la littérature est au service de la classe bourgeoise contre les anciens aristocrates et la classe ouvrière montante. Objectivement une littérature détachée, autonome n'est plus possible car la bourgeoisie n'est plus une classe révolutionnaire. Au milieu du XIX^e siècle, cet idéal est vécu comme une interdiction de faire de la littérature de classe. Pour les jeunes bourgeois comme Flaubert, ce déclassement et cet idéal seront donc réalisés *par l'imaginaire* : c'est la seule issue face à des exigences qui dictent en même temps ce que l'écrivain doit être et ce qu'il ne peut être. Flaubert se retrouve en train de valoriser ce qui est objectivement miné, bouché. L'artiste, pour Sartre, est un « échec objectif », il est rejeté par le réel : il n'aura d'autre solution que de se faire « Chevalier du néant ». Refusant de servir les intérêts de la bourgeoisie, l'écrivain se réfugie dans la non-communication et se coupe de tout public. En effet, l'homme bourgeois c'est l'homme universel, et cet homme les post-romantiques le haïssent en même temps qu'ils ne peuvent dépasser leur classe sociale. Celle-ci « figure » la nature humaine *et* elle incarne pour Flaubert la « bêtise ». Alors si le public bourgeois c'est la bêtise, il s'agit d'inventer une littérature qui y échappe quoiqu'elle y ait son origine. La littérature tentera donc de « se passer » du public, et une littérature d'échec sera la seule manière de vivre cette soumission à la bourgeoisie tout en la contestant. On fera de la littérature le moyen de rompre avec le public ! On aperçoit ainsi l'esthétique contradictoire qui découle de cette situation impossible : la littérature — entreprise de communication en principe — doit échouer comme communication. Il s'agit d'écrire c'est-à-dire d'être lu, *et* de faire que ce rapport au public échoue.

De cette manière la structure objective de cette esthétique rejoint la démarche subjective de Flaubert face au langage : c'est le « qui perd gagne ». L'art est impossible et cette impossibilité devient à cette époque le critère et la condition de tout art. Puisque la littérature n'a plus de sens, de valeur, d'utilité et est abandonnée à elle-même, ses critères seront donc justement la gratuité, l'inutilité, l'échec. Il s'agira d'échouer à tous les niveaux pour satisfaire aux exigences de « l'esprit objectif »⁴⁵.

45. Échecs de l'artiste, de l'homme, de l'œuvre, dit Sartre : *IF*, III, pp. 145-201.

L'écrivain va s'aliéner complètement à sa production littéraire et à une recherche du Beau dont le critère unique est la rupture totale avec la réalité. Si le bourgeois est aliéné à des moyens à travers son étroite idéologie scientiste (comme le père de Flaubert), l'Artiste, lui, s'aliène à une fin : le Beau ; et il se définit comme le moyen vers cette fin. Flaubert veut universaliser un impératif qui consiste à se traiter lui-même, les autres et son œuvre comme les moyens d'une catastrophe, de la victoire du non-être, de la démoralisation universelle. On ne vise aucun lecteur car on écrit « pour l'Art, pour Dieu, pour soi, pour rien, contre tous »⁴⁶. Cet Art comme seul absolu implique la condamnation de toute entreprise pratique car il n'a de fin que lui-même. L'écrivain y cherche son propre salut dans son refus d'être homme, et ce point de vue de la mort sur la vie s'objective dans l'inhumanité de cet « Art-Absolu ». Pour Flaubert en l'occurrence, cet impératif inhumain du Beau devient l'incessant travail de bouleverser l'usage des mots afin de dire l'indisable, et cette quête de l'absolu en vient à s'identifier à un retour systématique à la plaie originelle de son enfance et à son aliénation subjective.

L'ironie c'est que ces écrivains vont trouver un public malgré tout, et Flaubert plus que tout autre avec *Madame Bovary*. Alors que toute la conception de l'œuvre selon Sartre est le refus du public et de toute communication, que s'y étale la misanthropie de Flaubert, la bourgeoisie va justement y reconnaître ses problèmes. À « l'Art-névrose » va répondre la « lecture-névrose », car les lecteurs de 1857 trouvent dans cette œuvre « l'image des fatalités qui firent naître et mourir souillée la Seconde République ». Le public y trouve le seul type de littérature qu'il peut admettre à cette époque : une œuvre de « fascination »⁴⁷. La bourgeoisie y trouve sa propre méchanceté exprimée (et refoulée) dans la répression de 1848. Elle trouve dans ce rapport de rupture de l'auteur et du lecteur l'écho de sa propre névrose, c'est-à-dire sa haine de soi et de sa réalité de classe. Dans la lecture-névrose chacun assouvit sa haine de tous et justifie sa misanthropie tout en irréalissant sa culpabilité personnelle. Le succès de Flaubert c'est que ses œuvres « donnent à sentir » ce goût du vécu : il est pour ses lecteurs « l'instrument d'un mensonge à soi »⁴⁸. L'Art-Absolu déhistoricise la culpabilité de l'homme bourgeois en en faisant le sens de *toute* vie ; la haine de soi n'est plus située mais universelle. On voit donc l'espèce de méprise de l'Artiste post-romantique dans son rapport au public bourgeois, puisqu'il « a refusé la condition humaine pour échapper à sa condition bourgeoise sans se rendre compte que l'essence de la bourgeoisie à l'époque était de fonder la hiérarchie sociale sur le refus de la condition humaine »⁴⁹. Mais seule l'analyse de cette méprise et du rôle spécifique qu'y joue l'écriture de Flaubert, permet de comprendre la réciprocité particulière qui s'établit entre lui et ses lecteurs.

*

* * *

46. *IF*, III, p. 153.

47. *IF*, III, p. 421.

48. *IF*, III, p. 423.

49. *IF*, III, p. 310.

Avec cet Art-Absolu flaubertien, Sartre est clairement à l'extrême opposé de sa théorie littéraire de l'après-guerre et de ses exigences morales. Mais l'essentiel est que cette expérience esthétique est saisie « de l'intérieur », à travers toutes les médiations sociales et psychologiques qui permettent de décrire les rapports entre une écriture (avec son style) et une liberté en situation. Dans ce contexte (comme on le pressentait déjà avec Genet) les oppositions strictes entre sens et signification, prose et poésie, communication et échec, fuite et engagement n'ont ni la force morale ni la clarté explicative qu'elles semblaient avoir. Non que Sartre abandonne ces catégories pour d'autres ; son problème reste celui d'une moralisation du projet littéraire. Mais elle s'effectue dans *L'Idiot de la famille* par une description totalisante où Sartre discute le langage par-delà sa pure fonction désignatrice, la communication littéraire dans le contexte psycho-historique où elle s'inscrit, et l'engagement de l'art (à la fois au niveau de la forme littéraire et à celui de la situation de l'écrivain singulier) selon des critères plus « compréhensifs ». En saisissant la liberté à travers son conditionnement, Sartre décrit un engagement originel et non choisi par les écrivains, et par cette description il déchiffre le sens particulier de leur engagement littéraire⁵⁰. Dans *L'Idiot de la famille* en particulier, à travers sa propre névrose littéraire et à l'aide de tous les instruments pour comprendre l'aliénation élaborés dans la *Critique de la raison dialectique*, Sartre intègre ce projet esthétique (et la définition que lui donnaient ses œuvres de l'après-guerre) à une dialectique totalisante de l'écrivain en situation. On pourrait suggérer que dans *Qu'est-ce que la littérature?* le problème était abordé comme si « l'essence » de l'écrivain précédait son « existence » c'est-à-dire son engagement. En l'abordant maintenant à travers son enracinement vécu (familial, socio-historique), Sartre découvre qu'il y a dans l'imaginaire une effectivité particulière qui est à l'œuvre, ce qui lui permet d'envisager ces « héros de l'échec » au niveau d'une praxis littéraire qui dépasse les questions de responsabilité morale, et au niveau d'une effectivité littéraire qui déborde le langage de pure communication.

Tout en fustigeant ses positions politiques, Sartre loue l'engagement de Flaubert, qu'il faut comprendre selon lui en des termes non directement politiques comme une assumption du monde entier dans une tentative de sauver sa vie : Flaubert est « le plus radical désengagé qui se trouve dans la littérature française (mais son) désengagement furieux (n'est que) l'envers d'un engagement total qui a commencé dès l'enfance »⁵¹. « Flaubert (...), dit-il encore, me sert à montrer que la littérature, prise comme un art pur et tirant ses seules règles de son essence, cache une prise de position farouche sur tous les plans — y compris le plan social et politique — et un engagement de son auteur »⁵². Il y a en effet un tranchant moral dans l'Art-Absolu de Flaubert. Ce projet radical de rendre compte de l'univers du point de vue du néant n'en est pas moins un certain appel à la liberté, même si le rapport au lecteur est complètement faussé (c'est-à-dire faussement réussi comme on l'a vu) par la névrose

50. C'est cette prise en charge progressive que dessinent *Baudelaire*, *Saint Genet* et *l'IF*, où le tranchant moral de la critique sartrienne décroît avec l'ampleur croissante des descriptions situationnelles. Non que les jugements de Sartre sur Flaubert soient moins durs que ceux portés sur Baudelaire, mais ils s'intègrent à une description empathique du vécu qui devient l'essentiel pour le lecteur.

51. Texte inédit, enregistré sur disque par Sartre (1963), cité par CONTAT et RYBALKA, *op. cit.*, p. 429.

52. *Les écrivains en personne* (1960), dans *Situations IX*, p. 14.

objective de l'époque. La quête de l'indisable de Flaubert et sa haine de son père opèrent comme une contestation de la « bêtise », c'est-à-dire de l'esprit analytique bourgeois qu'incarnent la science et l'indifférence paternelles. En faisant du réel le tremplin du Beau, et de l'Art la recherche de l'inutile, Flaubert s'enfonce bien sûr dans l'aliénation en tournant le dos à toute praxis, mais il le fait à une époque où la praxis se réduit à la glorification aveugle de l'utilité et où l'idéologie dominante est une mensongère valorisation du progrès. Pendant qu'il esthétise l'échec, c'est aussi tout cela qu'il ébranle en en saisissant les dessous honteux à partir de sa propre névrose. La « maladie » de Flaubert et la praxis littéraire qu'elle engendre ont une portée morale qu'il faut savoir reconnaître à travers la haine et le ressentiment ; et aussi à travers l'aveuglement historique qu'incarne cette littérature à une époque où les forces sociales capables de forger une issue (le prolétariat bien sûr pour Sartre) ne se sont pas encore affirmées. Dans une situation personnelle et historique impossible, il s'agit de discerner, à travers même son reniement de toute liberté effective, la revendication totale et désespérée de la liberté que représente néanmoins l'Art-Absolu flaubertien.

Dans le cadre de l'exploration sartrienne, la limite ultime de cette absolutisation de l'art est atteinte par la poésie de Mallarmé, avec laquelle Sartre entretient à nouveau un rapport complexe : « Notre plus grand poète », dit-il⁵³. Cette poésie se veut une parfaite déréalisation du monde, la recreation par l'imaginaire d'une parfaite nécessité pour laquelle le hasard apparaît comme un résidu de réalité qu'il faut éliminer, pour arriver à ce que chaque mot dans le poème ne puisse être différent de ce qu'il est, ne puisse être là par hasard, ce qui ruinerait la déréalisation. Celle-ci doit témoigner de la seule affirmation possible de l'homme — l'acte par lequel il s'anéantit — et le poème doit incarner ce travail de destruction : « C'est le mouvement même du suicide, dit Sartre, qu'il faut reproduire dans le poème »⁵⁴, qui pour être parfait doit être un échec total. C'est évidemment le comble de la mauvaise foi, puisqu'on veut exister comme pure négativité, pure transcendance à vide en éliminant toute facticité, alors qu'il s'agit toujours pour Sartre d'assumer dans l'action cet élément de hasard pour l'intégrer à sa libre-transcendance vers un objectif. Ce serait là en effet le sens d'une littérature engagée qui viserait des transformations concrètes dans un monde que l'on sait pétri de hasards et dont on prend en charge les exigences. D'où l'enjeu éthique de cette poésie : d'un côté se crispier face au réel et le condamner tout entier comme aliénant en voulant éliminer tout le contingent de la poésie ; de l'autre agir dans le réel et donner sa place au contingent au sein de la forme de la création humaine qu'est l'art : « Il faut que l'écrivain, dit Sartre, envisage son œuvre comme le but particulier de son action et qu'il accepte sans réserve, mais non sans contrôle, la collaboration du hasard »⁵⁵. Le travail de l'écriture n'est finalement rien d'autre que cette dialectique où s'échangent hasard et nécessité, et la théorie littéraire de Sartre veut traduire une assomption de cette dialectique et un refus de toutes les tentatives d'éliminer la contingence pour « être » — ce désir qui inaugure avec

53. *Ibid.* « Il fut tout entier poète », dit Sartre : *Mallarmé (1842-1898)* (1966), dans *Situations IX*, p. 201.

54. *Ibid.*, p. 197.

55. *IF*, III, p. 191.

Roquentin toute sa démarche. Cela dit, la tentative mallarméenne d'une œuvre qui résorberait totalement le monde est *ironique*. Elle se sait impossible, elle connaît sa vanité et elle laisse entendre que l'œuvre « vraie » est encore à venir, que le « Livre » se prépare... Cette attitude est naturellement une mystification pour Sartre ; mais une « mystification par la vérité ». Mallarmé est un mystificateur « lucide et triste » chez qui se cache, au sein de ce projet de destruction critique de la poésie par elle-même, un engagement radical qui est de vivre jusqu'au bout l'angoisse de « ce couple de contraires sans synthèse qui perpétuellement s'engendre et se repousse »⁵⁶ : la contingence et la nécessité, ce drame qui est celui de l'homme moderne délaissé par la mort de Dieu.

On voit aussi dans cette perspective toute l'importance d'un écrivain comme Gide pour Sartre (qui revient sur son cas en maintes circonstances), car ce qui lui importe (comme pour Genet) c'est le *cheminement* de l'écrivain. Formé à l'école mallarméenne de l'Art-Absolu et du refus de « travailler dans le contingent », Gide tente — comme dans cette « ironie authentique » de Mallarmé — de « devenir sa vérité » en se sortant justement de « l'ornière symboliste » vers une prise de conscience sociale. Et c'est ce travail qui fait toute la valeur de son engagement singulier, par-delà des critères politiques sur l'irresponsabilité de sa littérature dont la réflexion de Sartre sur son propre parcours littéraire lui montre l'insuffisance. Comme il le démontre pour lui-même dans *Les Mots*, ce qui importe c'est de saisir à l'œuvre, non pas nécessairement les balbutiements d'une prise de conscience politique ou d'un questionnement de la littérature absolutisée, mais un travail imaginaire, une praxis littéraire qui totalise à sa manière les contradictions sociales de l'époque et celles de l'écrivain singulier qui les « existe » selon sa situation particulière, dans un effort créateur dont l'effectivité est aussi fondamentale que celle de l'action proprement dite dans le monde. C'est à nos yeux à ce niveau que *Saint Genet* est l'œuvre-charnière chez Sartre puisqu'il y découvre comment Genet réussit à faire de l'imaginaire une « arme offensive », un « moyen d'agir sur autrui »⁵⁷. Ce qui apparaît ici c'est une positivité de l'imaginaire où son pouvoir de négation du réel se dévoile aussi comme un dépassement réel dans la production de l'objet irréel. Cette efficace de l'onanisme de Genet, Sartre la retrouve et la développe considérablement à travers « l'activité-passivité » de Flaubert et sa fixation imaginaire. Mais l'essentiel est l'impulsion théorique acquise : celle d'une démarche totalisatrice où l'action et l'imaginaire, la « littérature-praxis » et la « magie poétique », deviennent des termes indissociables d'une conception de la praxis littéraire, et plus généralement d'une problématique morale renouvelée de la liberté en situation. La littérature est comprise à présent comme la prise en charge des deux faces de l'être-au-monde, la manifestation à la fois de l'enracinement et du dépassement, c'est-à-dire d'une circularité que décomposait et que figeait l'analyse de la mauvaise foi, et qui devient son domaine propre — celui de l'universel singulier.

56. Mallarmé (1842-1898), dans *Situations IX*, p. 199.

57. *Saint Genet*, p. 411.

IV. LA PRAXIS LITTÉRAIRE DE SARTRE

C'est en rapport avec ces études concrètes que Sartre saisit peu à peu toute la complexité de son propre engagement littéraire, dans l'ironie — « lucide et triste » également — des *Mots*, et dans ce mouvement de compréhension totalisatrice qui se développe jusqu'à *L'Idiot de la famille*. Cette reconnaissance progressive de l'idée de praxis littéraire à travers ces écrivains si opposés à Sartre et cette esthétique de l'absolu, fonctionne à la fois au niveau de ses théories esthétiques et à celui de sa propre démarche littéraire et politique. *La Nausée* est sans doute l'expression de la névrose littéraire de Sartre, mais c'est surtout, à travers la crise de Roquentin, l'expression de sa « crise littéraire », dans ce même sens où Sartre parle de la littérature de Genet comme d'une suite de crises à travers lesquelles il s'arrache à ce qu'on a fait de lui. Si Sartre dit avoir pris les mots pour les choses dans son enfance, Roquentin fait avant tout l'expérience de l'effondrement de leur relation⁵⁸ : la crise est ouverte, et elle ne se refermera pas, *L'Idiot de la famille* le montre bien, même si le « réveil » des *Mots* en modifie considérablement la teneur. Dans les premières œuvres et à partir de l'opposition ontologique de *L'être et le néant*, l'art est avant tout une fuite imaginaire. Mais l'ambiguïté de l'imagination — fuite irréelle et expression première de la liberté — fait qu'elle est aussi porteuse d'un sens moral positif. C'est ce versant, celui d'un appel à la liberté du public pour qu'il reprenne sa situation pour la transformer, que veut développer *Qu'est-ce que la littérature ?* en insistant sur la nature particulière du langage prosaïque et par la théorie de la littérature engagée. Cette théorie est en ce sens complémentaire des premières œuvres comme *L'imaginaire*, mais de manière polémique, par une sorte d'exigence inverse. C'est ce qui produit en partie la distinction rigide de la prose et de la poésie qui donne à l'activité littéraire un cadre trop formel où l'engagement et la communication n'apparaissent pas dans leur enracinement et leur histoire, où la liberté est pur projet, le langage simple signification. C'est cet enracinement que commencent à prendre en charge les études sur Genet et Mallarmé dans les années '50, puis l'ironie des *Mots* à travers la névrose et l'enfance de son auteur où le style retrouve l'unité conflictuelle de l'écriture qu'avait décomposée auparavant l'opposition des genres. Parallèlement, des textes théoriques à la même époque⁵⁹ tentent d'articuler la dialectisation de ce qui demeurerait trop antinomique. Enfin cette prise en charge de la « dimension poétique » de toute littérature et du problème du style trouve son expression la plus achevée dans la description critique de la genèse de l'Art-Absolu chez l'individu Flaubert, où tous les instruments de la « guérison » de Sartre sont mis au service d'une compréhension de cette dimension d'échec qui est à la source de toute praxis littéraire.

Il y a, semble finalement dire Sartre, une dimension d'Art-Absolu, une « plongée poétique », inscrite dans toute littérature, comme cette dimension d'échec qui est inscrite dans toute existence et dont voulait rendre compte l'idée de mauvaise foi ; et c'est une dimension qu'il ne s'agit ni de prétendre nier ni à laquelle s'abandonner mais qu'il faut assumer en la contestant de l'intérieur au niveau du retour de

58. On songe en particulier à l'épisode du tramway, où les mots refusent « d'aller se poser » sur les choses : *La Nausée*, p. 177.

59. *Plaidoyer pour les intellectuels* et *L'écrivain et sa langue*, cités plus haut.

l'imaginaire au réel. Sartre tente d'apporter une réponse totalisatrice à cette ambiguïté, de penser cette tension de l'art-fuite et de l'art engagé à partir de sa contestation de lui-même et de son « Art-névrose ». Cette contestation prendra finalement la forme d'une véritable fascination pour Flaubert dans *L'Idiot de la famille*, dans un double mouvement d'admiration et de recul face à une littérature dont Sartre se sent partie prenante autant qu'il la combat. « Comme elles sont tristes les guérisons », dit-il dans *Les Mots*. En effet, car il s'agit pour lui de se guérir de cette « foi inconditionnelle dans le Beau et qu'il ne séparerait pas de l'Art » (comme le dit S. de Beauvoir parlant du Sartre des années '30)⁶⁰; il s'agit de s'attaquer à cette esthétique qui lui faisait faire de la littérature une religion, une création sous le regard de Dieu — tout comme Flaubert avec son véritable « culte » de l'art et la nature « sacrée » qu'il accordait au langage littéraire. Cette fascination se maintient tout au long de la violente dénonciation de Flaubert, et c'est une dénonciation qui reste toujours « compréhensive », « empathique ». Flaubert, affirme Sartre, c'est « le contraire de moi-même »; son Art représente « l'opposé exact de ma propre conception de la littérature »⁶¹; d'où cet acharnement contre ce qui demeure la « face cachée » du cheminement sartrien, cette esthétique qui le hante et qu'il veut combattre ici par une volonté de transparence. Comme le dit fort bien Sicard : « Cette tentation de l'Art (et du Style) demeure la tenace obsession commune à Flaubert et à Sartre : la décrire patiemment par la voie de l'analogie sera la conjurer »⁶². En allongeant Flaubert sur le divan⁶³, en lui appliquant le scalpel méticuleux de l'analyse de sa correspondance et de ses contes de jeunesse, c'est bien plutôt l'analyste qui se décharge de ses fantasmes et de ses obsessions. Les rôles s'inversent et Sartre devient sans cesse l'objet implicite de la description de cet écrivain resté prisonnier de l'imaginaire⁶⁴. L'aspiration au rigoureux et à l'exhaustif dans *L'Idiot de la famille* fonctionne comme un règlement de compte avec « l'Art pour l'Art », et comme une revanche de Sartre sur lui-même, sur ce qu'il a été ou est encore, sur ce dont il ne cesse d'avoir à se dépendre. « J'ai désinvesti, dit-il dans *Les Mots*, mais je n'ai pas défroqué »⁶⁵: la littérature reste en lui comme cette religion refusée et toujours renaissante, comme le lieu et la garantie pour l'écrivain Sartre d'une tension morale toujours renouvelée.

La Nausée est écrite sous le signe de ce problème du « silence » que Sartre combatta tant⁶⁶, de ces « surcommunications silencieuses » évoquées plus haut pour Flaubert, et d'une exploration des secrets incantatoires et magiques du langage qui font d'ailleurs toute la saveur de l'œuvre. Mais ce style a le même rapport ambigu au

60. S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 30.

61. *Sartre par Sartre*, (1970), dans *Situations IX*, pp. 116-7.

62. M. SICARD, *La critique littéraire de Sartre*, n° 1, Objets et thèmes, A.L.M., n° 159, Minard, 1976, p. 40.

63. C'est l'image psychanalytique que Sartre propose lui-même : *IF*, préface, p. 8.

64. Sartre a évoqué son goût tenace pour la séquestration de l'écrivain (comme Flaubert à Croisset), en commentant son personnage des *Séquestrés d'Altona* : « (Frantz) au fond, dit-il, c'est le négatif d'un de mes rêves : être dans une cellule et pouvoir écrire tranquillement. Je nourrirai ce beau rêve jusqu'à la mort » : *Les écrivains en personne*, dans *Situations IX*, p. 27.

65. *Les Mots*, p. 212.

66. On le voit dès le « Feuillet sans date », qui précède le récit de Roquentin, avec ses « blancs » : *La Nausée*, pp. 9 et 12.

réel que Sartre a décortiqué dans *L'Idiot de la famille*. Il incarne d'un côté cette suggestion de l'incommunicable, de l'indisable à dire et donc d'un salut compensatoire par un art coupé du réel ; mais en même temps c'est par ce style que s'opère une critique vitriolique des salauds, de toutes leurs fuites face à l'existence, de leur art mensonger ; et en ce sens le style a un rapport démystificateur au réel. Dans cette tension, nous l'avons dit au départ, le récit semble fonctionner comme l'anticipation du roman de Roquentin qui doit à la fois dire à chacun la « vérité » de l'existence et laisser deviner quelque chose « au-dessus de l'existence »⁶⁷. Si plus tard chez Sartre c'est bien l'action qui apparaît comme le moyen d'assumer la contingence, on voit ici à quel point il est pénétré d'une conception de l'art pur comme cette totalisation parfaite — « belle et dure comme de l'acier »⁶⁸ — qui semble être une issue à l'existence nauséuse, conception dont le fameux épisode du « jardin public » dans *La Nausée* demeure comme le symbole pour toute son œuvre. À sa lecture, cet épisode pourrait apparaître paradoxalement comme l'un des « moments parfaits » d'Anny tant sa composition semble rigoureuse, alors que tout son sens est de démontrer l'absurdité des choses et la fadeur de l'existence. Par cette ironie et par les différents niveaux de sensibilité qui se mêlent ainsi sans cesse, *La Nausée* fonctionne déjà comme un certain appel à la générosité et à la liberté du lecteur. Cette littérature pure a déjà, en ce sens particulier, une dimension communicative par le questionnement où elle accule son lecteur sur le sens de sa lecture.

La confiance en l'Art est donc « en suspens », « en sursis » dans *La Nausée*. Elle est nettement dénoncée dans l'après-guerre. Puis elle est explicitée et assumée par le style parodique des *Mots* où, à nouveau, la relation de connivence établie avec le lecteur est comme une mise en pratique au second degré de la réciprocité de libertés qu'exigeait *Qu'est-ce que la littérature ?* Œuvre stylisée à l'extrême, *Les Mots* ne sont donc pas moins « engagés » que *Les Chemins de la liberté* par exemple, mais ils ont pris en charge la dimension imaginaire de la praxis, l'enracinement de l'entreprise littéraire, et le rapport au lecteur se fait à présent à travers cette reprise totalisatrice, en l'occurrence par l'autobiographie. En d'autres termes *Les Mots* veulent totaliser la question sans réponse de *La Nausée* et la réponse trop rigide de *Qu'est-ce que la littérature ?* Certes, comme *La Nausée*, *Les Mots* se terminent dans les livres et dans l'ironie, mais d'une décision timide, mal assurée, encore au seuil de toutes les difficultés de sa mise en pratique et de son rapport à l'action effective (celle de Roquentin), Sartre est passé à une assomption lucide de son rapport aux mots c'est-à-dire de son enfance, et le coup de maître est de nous faire voir le cheminement difficile de cette praxis littéraire précisément à travers un récit d'enfance.

Nous pouvons à présent conclure sur nos trois œuvres d'« anti-littérature » et le problème de la totalisation du parcours sartrien qui y est en jeu. La mystique de l'Art de Flaubert a, face aux bourgeois qu'il déteste, son équivalent dans le sarcasme de Roquentin face aux salauds, et fonctionne pour Sartre comme le rappel constant de ce fantasme esthétique qui demeure en lui. Mais dans *Les Mots* il s'en prend à sa propre névrose littéraire en des termes qui rappellent ceux qui dénonçaient jadis ces

67. *Ibid.*, p. 248.

68. *Ibid.*, p. 249.

salauds. C'est ce double rapport où Sartre se reconnaît et se refuse en Flaubert qui est la clé de son approche totalisatrice : Sartre se reconnaît lui-même dans une posture de démystificateur qu'il déchiffre à travers Flaubert, sa posture d'Artiste, de « Chevalier du néant ». C'est par sa propre lucidité que Sartre s'était enfoncé dans une névrose dont Flaubert lui renvoie l'image caricaturale. Mais comme nous l'avons suggéré plus haut, Sartre court d'emblée le risque de s'enfermer maintenant dans un nouveau « culte » à partir de son adieu à la littérature et de sa critique de l'Art-Absolu, celui du démystificateur retournant à nouveau sa névrose en un culte de la littérature-praxis et de l'engagement politique. On peut d'ailleurs considérer que les simplifications de la théorie de l'engagement de la littérature procèdent justement d'une telle « inversion » volontariste, tout comme Sartre analysait sa névrose comme une « inversion » du sérieux où le démystificateur professionnel se retrouvait lui-même chez les salauds⁶⁹. Mais ce que nous avons tenté de dire c'est que la force des *Mots* et de *L'Idiot de la famille* est de n'avoir nullement « inversé » la mystique littéraire, mais d'avoir tenté une approche totalisante du projet d'écrire, d'abord en faisant sentir par le style le vécu et le contexte de ces basculements chez Sartre, et ensuite en décrivant dans le détail la dialectique de l'universel et du singulier par la méthode « progressive-régressive » appliquée au cas de Flaubert. En des formes très différentes, il s'agit pourtant bien ici de deux œuvres de totalisation qui procèdent d'une même aspiration : rendre compte de cette distance entre l'écrivain et son projet d'écrire, entre une liberté en situation et l'œuvre où elle s'objective et s'aliène à la fois, et resaisir à *travers cette compréhension* dans toutes ses dimensions l'enjeu moral d'une praxis littéraire. Il est d'ailleurs significatif que l'un et l'autre ouvrages aient été mûris et rédigés par Sartre sur une longue période. Pour nous en tenir ici aux *Mots*⁷⁰, soulignons que le livre est écrit au début des années '50 puis remanié dans les années '60, c'est-à-dire qu'il est conçu au cœur de l'engagement politique de Sartre auprès des communistes et repris lorsque cet engagement a révélé ses limites. Si Sartre n'a pas publié l'œuvre en 1954, nous confie-t-il⁷¹, c'est que son rejet de la littérature y était excessif. L'adieu à la littérature va certes rester son sens, mais Sartre s'est rendu compte que les écueils de l'engagement politique pouvaient être aussi dangereux que ceux de la « belle littérature », que l'un et l'autre peuvent impliquer une névrose, que l'on n'est pas davantage « sauvé » par l'un que par l'autre. C'est précisément par ce double mouvement que se structure sans cesse le cheminement sartrien, où d'abord l'Art-Absolu, la littérature d'échec sont contestés par l'exigence d'action effective et d'engagement de l'art ; puis cette exigence et ses limites sont elles-mêmes contestées par un incessant retour à la problématique de l'imaginaire et d'un salut par la littérature. On voit de cette manière que sur ce terrain littéraire (comme sur les autres

69. C'est précisément ce problème qu'explicitait l'idée de mauvaise foi dans l'*EN*, où la sincérité et la bonne foi étaient toujours « ressaisies » par la mauvaise foi : p. 111n.

70. En ce qui concerne l'*IF*, l'histoire de sa genèse s'identifie au développement de l'œuvre entière de Sartre, mais les repères principaux sont connus : annoncée dès l'*EN* (p. 663), la recherche démarre en 1954 suite au défi de Garaudy de comparer sur un cas les méthodes existentialiste et marxiste (voir : *Sur L'Idiot de la famille* (1971), dans *Situation X*, Gallimard, 1976, p. 92), s'esquisse brièvement dans *Questions de méthode* (1957), se prépare à travers le détour de la *Critique de la raison dialectique*, et se rédige enfin en ayant intégré les acquis de l'auto-questionnement des *Mots*.

71. J.P. Sartre s'explique sur *Les Mots*, dans *Le Monde*, 18 avril, 1964.

de l'œuvre), toute la force de la problématique de la mauvaise foi se maintient comme une exigence permanente pour la liberté de se reprendre. Mais cette structure a en même temps révélé sa rigidité et est remise en cause puisqu'il ne s'agit plus de viser son dépassement définitif par une improbable « conversion » : le problème est devenu pour Sartre celui de la praxis de toute une vie.