

GERALD JOSEPH PRINCE

MÉTAPHYSIQUE
ET TECHNIQUE
DANS
L'OEUVRE ROMANESQUE
DE
SARTRE



LIBRAIRIE DROZ, GENÈVE

1968

MÉTAPHYSIQUE
ET TECHNIQUE
DANS
L'OEUVRE ROMANESQUE
DE
SARTRE

GERALD JOSEPH PRINCE

MÉTAPHYSIQUE
ET TECHNIQUE
DANS
L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE
SARTRE



GENÈVE
LIBRAIRIE DROZ
11, RUE MASSOT

1968

INTRODUCTION

Dans un article sur la temporalité chez Faulkner, Sartre, discutant « les bizarreries de la technique » qu'on rencontre dans un roman comme *Le Bruit et la fureur*, fait remarquer qu'on ne doit pas les prendre « pour des exercices gratuits de virtuosité : une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là »¹. La métaphysique de Sartre romancier a déjà été dégagée et abondamment commentée dans nombre d'excellents ouvrages. Par contre, sa technique romanesque a été relativement négligée, et nous ne connaissons pas d'œuvre de longue haleine qui lui soit consacrée.

Cette lacune, qu'on peut expliquer en partie par le fait qu'on a souvent préféré Sartre philosophe ou dramaturge à Sartre romancier, est assez surprenante quand on pense à l'intérêt dont Sartre a fait preuve pour la technique du roman. Dans plusieurs de ses premiers essais critiques — sur Dos Passos, sur Faulkner, sur Mauriac —, il s'intéresse en particulier à la technique du romancier qu'il étudie, et il souligne l'importance de toujours mettre au point une technique adaptée à la vision qu'on essaie de communiquer. Plus tard, lorsqu'il essaie de lancer l'idée de littérature engagée, il examine la technique du roman en des passages stimulants de *Situations II* et fait ressortir que l'engagement sert l'art : les problèmes toujours nouveaux de l'homme et de la société obligent le romancier engagé à élaborer des techniques nouvelles, capables de les exprimer. Enfin, il suffit de lire les monologues intérieurs de Lulu dans « Intimité » ou de feuilleter un chapitre du *Sursis* pour se persuader que la technique occupe une place primordiale dans les préoccupations romanesques de Sartre. C'est pourquoi nous nous proposons d'étudier sa technique du roman. Nous tâcherons d'en déterminer la nature par l'analyse et tenterons de montrer qu'elle est appelée par une certaine métaphysique.

Il convient en premier lieu de préciser ce qu'il faut entendre par « technique du roman » et d'établir les limites de notre étude par rapport à l'œuvre entière de Sartre. Un roman peut être défini comme

¹ Jean-Paul Sartre, *Situations I* (Paris, 1947), p. 71.

une narration en prose qui fait évoluer, suivant une certaine structure et dans un certain temps et un certain espace, des personnages imaginaires. Une technique du roman étant l'ensemble des procédés employés par l'auteur pour réaliser ses intentions, elle se ramènera surtout à la façon dont il manipule les éléments fondamentaux à tout roman : la *narration*, la *structure* — c'est-à-dire l'ordre dans lequel les événements présentés sont alignés à l'intérieur de certaines limites et la façon dont ils sont reliés pour former un tout —, le *temps*, l'*espace* et les *personnages*.

Notre étude portera sur les œuvres romanesques de Sartre : *La Nausée*, *Le Mur*, et le cycle des *Chemins de la liberté*. En général, nous traiterons les quatre parties qui constituent ce cycle comme des romans individuels et non comme les sections d'un même roman. En effet, chaque partie, y compris *Drôle d'amitié*, a non seulement une forme qui lui est particulière, mais encore se suffit à elle-même. Nul besoin de lire *L'Age de raison* ou *Le Sursis*, par exemple, pour comprendre n'importe quelle section de *La Mort dans l'âme*. La lecture du cycle entier ajoute sans doute au plaisir du lecteur : des échos se prolongent d'une œuvre à l'autre, des personnages se révèlent sous un angle nouveau, enfin, avec le retour des protagonistes, une impression de réalité plus saisissante se dégage du récit, une épaisseur plus palpable se manifeste. Mais il en est de même si on lit la série entière des *Rougon-Macquart* au lieu de lire seulement *La Fortune des Rougon* ou *Le Ventre de Paris*.

Après un examen de Sartre romancier philosophique, qui tentera d'établir que Sartre est un romancier à part entière et non pas seulement un philosophe déguisé, nous étudierons en des chapitres successifs les différents aspects de sa technique du roman — les modes de narration, les structures qu'il échafaude, l'expression du temps, celle de l'espace, enfin la conception des personnages — en renvoyant à sa métaphysique et à ses essais critiques chaque fois qu'il y aura lieu. En conclusion, nous essaierons de dégager les raisons possibles pour lesquelles Sartre, malgré des réussites indéniables, a abandonné la forme romanesque.

Nous tenons à exprimer notre gratitude au professeur Albert Salvan dont les conseils éclairés, la patience infatigable et la gentillesse pleine de tact ont rendu notre travail à la fois beaucoup plus simple et beaucoup plus agréable. Nous aimerions aussi remercier le professeur Reinhard Kuhn pour l'aide qu'il nous a apportée et les encouragements qu'il nous a prodigués durant la rédaction de cette thèse.

CHAPITRE I

SARTRE ET LE ROMAN MÉTAPHYSIQUE

On a souvent vu en Jean-Paul Sartre un philosophe écrivant des romans, simples prétextes à l'illustration de ses thèses ; et on a souvent étudié ces romans comme s'ils n'étaient que des « addenda » à son œuvre philosophique et comme si la possession de la clef existentialiste était indispensable à leur compréhension. Philip Thody écrit au sujet du *Mur* : « Each one of the stories... has a conciseness which comes from being written to illustrate a particular philosophical point.¹ » Paul West reproche à Sartre d'avoir confondu littérature et philosophie dans *Les Chemins de la liberté*², tandis que Jean-Louis Bruch pense qu'il désirait répandre sa métaphysique et qu'il écrivit des romans pour toucher le grand public³. De même, Maurice Nadeau se demande de quelle utilité autre que de vulgarisation est le roman sartrien⁴. D'autre part, Jacques Salvan écrit que les romans de Sartre « can only be fully understood in the light of [his] philosophy »⁵ et Francis Jeanson révèle qu'il a dû se tourner vers les ouvrages philosophiques de Sartre avant de pouvoir se plonger dans ses romans⁶. Enfin, Nelly Cormeau s'écrit : « La fiction tout entière [des romans de Sartre] ne serait pas sans nous abasourdir, si nous ne savions bien que, pour les comprendre, il faut nous référer d'abord à la métaphysique existentialiste.⁷ »

Si la connaissance des œuvres philosophiques de Sartre ne retranche rien de la lecture de son œuvre littéraire, nous ne pensons pas qu'elle

¹ Philip Tody, *Jean-Paul Sartre. A Literary and Political Study* (London, 1960), pp. 37-38.

² Paul West, *The Modern Novel* (London, 1963), p. 164.

³ Jean-Louis Bruch, « *La Mort dans l'âme de Jean-Paul Sartre* », *Escorial*, XX, n° 63 (nov. 1949), 879.

⁴ Maurice Nadeau, « A propos de Louis Guilloux et de Jean-Paul Sartre. Le romancier et ses personnages », *Mercure de France*, CCCVII, n° 1036 (nov. 1949), 702-703.

⁵ Jacques Salvan, *To Be or Not To Be : An Analysis of Jean-Paul Sartre's Ontology* (Detroit, 1962), p. XXXI.

⁶ Francis Jeanson, *Le Problème moral et la pensée de Sartre* (Paris, 1947), pp. 17-18.

⁷ Nelly Cormeau, *Littérature existentialiste. Le roman et le théâtre de Sartre* (Liège, 1950), p. 18.

soit nécessaire à sa compréhension. Ce serait une erreur de croire que Sartre est avant tout un philosophe et qu'il est romancier seulement par accident. Au contraire, il semble que le roman l'ait très tôt attiré. Au cours d'une interview avec Madeleine Chapsal, Sartre a déclaré : « J'ai voulu écrire des romans et du théâtre bien longtemps avant de savoir ce qu'était la philosophie. ⁸ » Et dans *Les Mots*, il a raconté comment la littérature fut d'emblée pour lui l'équivalent de la religion et comment, très jeune, il se mit à écrire des romans qui lui « tenaient lieu de tout » ⁹. A dix-huit ans — il est alors élève de première supérieure au lycée Louis-le-Grand —, il collabore à chacun des quatre numéros de la petite *Revue sans Titre*, fondée avec quelques camarades de classe, dont Paul Nizan. Au premier numéro, il donne une nouvelle, *L'Âge du morbide*, et dans les autres, il fait paraître trois chapitres d'un roman, *Jésus la Chouette, professeur de province*, sous le pseudonyme de Jacques Guillemin ¹⁰. On remarque déjà dans ces pages bien des traits qui deviendront célèbres. Le héros de *L'Âge du morbide*, Louis Gaillard, est un intellectuel déclassé, comme Roquentin et Mathieu, qui finit par devenir un « salaud » honoré, et la nouvelle, « avec une application encore maladroite, exhale déjà ces miasmes dont on lui [à Sartre] tiendra tellement rigueur plus tard » ¹¹. En 1927, bien avant de s'atteler à des ouvrages philosophiques, Sartre écrit un roman intitulé *Une Défaite*, inspiré des amours de Nietzsche et de Cosima Wagner, qui est refusé par Gallimard ¹². Enfin, vers 1930, il écrit le premier chapitre d'un roman où il projette de raconter la mort de Zaza, amie intime de Simone de Beauvoir ¹³.

Quand Sartre subit l'influence de Husserl et de Heidegger, quand il commence à écrire des ouvrages philosophiques, son intérêt pour la forme romanesque ne diminue pas pour autant. Si *La Nausée*, sur le chantier dès 1931 ¹⁴, est publiée après *L'Imagination* et *La Transcendance de l'ego*, elle vient avant *L'Imaginaire* et *L'Être et le Néant*. Les nouvelles du *Mur* précèdent aussi le chef-d'œuvre philosophique de Sartre et paraissent la même année que *l'Esquisse d'une théorie des*

⁸ Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne* (Paris, 1960), p. 209.

⁹ *Les Mots* (Paris, 1964), p. 121.

¹⁰ Voir l'article de Jean Gaulmier, « Quand Jean-Paul Sartre avait dix-huit ans... », *Le Figaro Littéraire*, n° 637 (5 juillet 1958), 5 ; et l'ouvrage de Marc Beigbeder, *L'Homme Sartre. Essai de dévoilement préexistantiel* (Paris, 1947). On trouvera des extraits de *L'Âge du Morbide* dans ce dernier ouvrage.

¹¹ Marc Beigbeder, *L'Homme Sartre...*, *op. cit.*, p. 16.

¹² Refus judicieux, d'après Simone de Beauvoir. Voir *La Force de l'âge* (Paris, 1960), p. 41.

¹³ Voir *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Voir *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 111.

émotions, en 1939¹⁵. Quant au cycle des *Chemins de la liberté*, qui devait s'intituler *Lucifer*, Sartre en trouve le sujet dès 1938, et il termine *L'Age de raison* en 1941¹⁶. En outre, sa production critique durant les années trente et quarante montre la place très haute qu'il accorde au roman parmi les différents modes d'expression. Témoin, ses articles de 1938 sur *Sartoris* et *1919*, ses études sur François Mauriac et sur *Le Bruit et la fureur* en 1939, son « Explication de *L'Etranger* », et sa discussion d'*Aminadab*¹⁷. Témoin aussi *Qu'est-ce que la littérature ?*, une de ses œuvres les plus importantes, où il s'appuie surtout sur le roman pour expliquer sa conception de la littérature.

Sans doute Sartre écrit-il des « romans philosophiques », mais il n'y a pas de contradiction inhérente dans ce terme. Accuser un romancier de n'être qu'un philosophe déguisé parce qu'il écrit de tels romans, c'est oublier que bien des romanciers, parmi les plus grands et pas tous « philosophes », en ont écrit de très beaux. Il y a toujours eu des romanciers qui, ne se contentant pas de raconter simplement une histoire ou d'analyser un comportement humain, ont voulu que leurs romans présentent une certaine philosophie. Le XVIII^e siècle est très riche en romans philosophiques, *Jacques le fataliste*, par exemple, et *Justine*, *La Nouvelle Héloïse*, *Tristram Shandy*. On dirait, comme l'écrit Joseph Warren Beach, que « in its origins, the novel were not well differentiated from philosophy... »¹⁸. Et que sont, au XIX^e siècle et au XX^e, *Notre-Dame de Paris* et *Crime et Châtiment*, *Der Zauberberg*, et les romans de Kafka ?

D'ailleurs, si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il n'est pas de grande œuvre véritablement gratuite, qu'il n'est pas de grande œuvre qui ne suppose une métaphysique, qui ne soit philosophique dans son essence même. Ainsi que l'a dit Sartre : « Une chose me fait toujours rire : on semble oublier que tout homme qui écrit un roman le fait pour donner sa conception de la vie. Est-ce que toute littérature,

¹⁵ Notons ici que « Le Mur » fut publié dans la *N.R.F.* en juillet 1937, « La Chambre » dans *Mesures* en janvier 1938, et « Intimité » dans la *N.R.F.* en août de la même année.

¹⁶ Voir *La Force de l'âge*, *op. cit.*, pp. 334, 354, 497 et passim.

¹⁷ « Sartoris », *N.R.F.*, L, n° 293 (février 1938), 323-28 ; « A propos de John Dos Passos et de *1919* », *N.R.F.*, LI, n° 299 (août 1938), 292-301 ; « M. François Mauriac et la liberté », *N.R.F.*, LII, n° 305 (février 1939), 212-232 ; « A propos de *Le Bruit et la fureur* : La temporalité chez Faulkner », *N.R.F.*, LII, n° 309 (juin 1939), 1057-1061 et LIII, n° 310 (juillet 1939), 147-151 ; « Explication de *L'Etranger* », *Cahiers du Sud*, XIX, n° 253 (février 1943), 189-206 ; « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », *Cahiers du Sud*, XIX, n° 255 (avril 1943), 299-305 et n° 256 (mai 1943), 361-371. On retrouvera ces articles dans *Situations I*.

¹⁸ Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel. Studies in Technique* (New York, 1932), p. 55.

à toute époque, ne s'est pas référée aux idées philosophiques du temps ? ¹⁹ »

Sartre a sans doute poussé très loin le projet d'écrire un roman métaphysique : il a entrepris de faire de vérités et de sentiments métaphysiques la substance même de ses romans. Entreprise qui lui a été facilitée par la nature de sa philosophie, car l'existentialisme et la méthode phénoménologique se prêtent admirablement à l'expression romanesque. En effet, l'existentialiste se révolte contre les abstractions, qui déforment l'expérience vécue en la figeant. Au lieu de se cantonner dans un système, il se tourne vers les choses, vers le monde, vers les hommes, et cherche à manifester concrètement la réalité. Pensons à ces merveilleuses descriptions de comportements qu'on trouve dans *L'Être et le Néant*, celle de la femme qui s'est rendue à un premier rendez-vous, celle du garçon de café qui joue sa condition pour la réaliser ; ou encore, à l'analyse du mode d'être symbolisé par le visqueux, à l'analyse de la caresse ; pensons enfin à la langue même de l'ouvrage, si souvent concrète, si souvent chargée de métaphores. Comme le dit Sartre : « ... la métaphysique n'est pas une discussion stérile sur des notions abstraites qui échappent à l'expérience, c'est un effort vivant pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité. ²⁰ » Or, pour une pensée qui s'efforce de saisir l'essence au cœur du concret, qui se base sur une méthode phénoménologique dont le but est d'étudier comment la réalité nous apparaît, y a-t-il meilleure forme que le roman pour « évoquer dans sa liberté complète, singulière, temporelle, le jaillissement originel de l'existence » ? ²¹ Après tout, le romancier a toujours été un homme qui décrit plutôt qu'un homme qui explique, il a toujours compris que la réalité humaine ne pouvait être appréhendée que dans ses manifestations concrètes ²².

Nombre de critiques rétorqueront qu'ils reprochent à Sartre non d'écrire des romans philosophiques, mais d'en écrire de mauvais. C'est-à-dire de tomber dans le piège qui menace tout romancier à tendance

¹⁹ Gabreil d'Aubarède, « Rencontre avec Jean-Paul Sartre », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 1222 (1^{er} février 1951), 6.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *Situations II* (Paris, 1948), p. 251.

²¹ Simone de Beauvoir, « La Littérature et la métaphysique », *Les Temps Modernes*, n° 7 (1^{er} avril 1946), 1160. Dans cet article remarquable, Simone de Beauvoir rappelle que dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel doit recourir à des mythes littéraires tels que Don Juan et Faust pour exprimer le drame de la conscience malheureuse, et que Kierkegaard, « dans *Crainte et tremblement...*, recrée l'histoire du sacrifice d'Abraham sous une forme qui touche à la forme romanesque, et, dans *Le Journal d'un séducteur...*, livre dans sa singularité dramatique son expérience originelle ».

²² Au sujet des rapports entre existentialisme et roman, consulter : Maurice Blanchot, « Les Romans de Sartre », *L'Arche*, III, n° 10 (octobre 1945), 121-134 ; Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris, 1948), pp. 51-81 ; Michel Butor, « Le Roman comme recherche », *Cahiers du Sud*, 334 (avril 1956), 350.

philosophique prononcée et d'écrire des romans à thèse. Claude-Edmonde Magny pense que la faiblesse de *La Nausée* lui vient « des passages où l'auteur semble vouloir 'démontrer', par des moyens littéraires, une thèse philosophique »²³. Jean Guiguet ressent le même malaise : à l'en croire, devant la racine, Roquentin remplit dix pages qui ne sont pas très convaincantes²⁴. H. A. Mason trouve que, dans *Les Chemins de la liberté*, l'idée de liberté ne naît pas des romans eux-mêmes mais leur est imposée du dehors, ce qui détruit leur cohérence artistique²⁵. De son côté, Catharine Savage prétend que la volonté de prouver y est trop fréquemment ressentie²⁶, alors que Marcel Arland voit dans *La Mort dans l'âme* une leçon généreuse mais une leçon quand même, qui « pèse sur les personnages, sur l'action et sur l'architecture de l'œuvre »²⁷. Pour Pierre de Boisdeffre, les romans de Sartre sont constamment dominés par l'auteur et prennent l'aspect d'une démonstration²⁸. De même, André Rousseaux les appelle des romans à thèse où « il s'agit d'analyser et de démontrer », et il compare Sartre à Bourget²⁹. C'est aussi ce que fait Jacques Laurent dans un livre où méchanceté et mauvaise foi brillent d'un éclat particulier³⁰. Louis Bolle, enfin, écrit que les romans de Sartre sont de « gigantesques démonstrations appuyées sur un système »³¹.

Avant d'examiner rapidement la validité de ces accusations, il faut essayer de déterminer ce qu'est un roman à thèse. Il est évident que ce n'est pas simplement une œuvre « signifiante » qu'on vise avec ce terme, car toute œuvre « signifie » quelque chose. De même, il est absurde de reprocher à une œuvre d'être partielle, de dire que *L'Age de raison*, par exemple, est un roman à thèse parce que Mathieu est plus sympathique que Jacques : nul auteur ne peut réussir à créer une œuvre parfaitement impartiale, du fait même qu'il ne peut tout montrer, qu'il traite d'un sujet particulier, qu'il choisit de peindre ce person-

²³ Cl.-E. Magny, *Les Sandales d'Empédocle ; essai sur les limites de la littérature* (Neuchâtel, 1945), p. 33.

²⁴ Jean Guiguet, « Deux romans existentialistes : *La Nausée* et *L'Étranger* », *French Review*, XXIII, n° 2 (December 1949), 89.

²⁵ H. A. Mason, « *Les Chemins de la liberté* », *Scrutiny*, XIV, n° 1 (Summer 1946), 3.

²⁶ Catharine Savage, *Malraux, Sartre and Aragon as Political Novelists* (Gainesville, 1964), p. 39.

²⁷ Marcel Arland, *Lettres de France* (Paris, 1951), p. 136.

²⁸ Pierre de Boisdeffre, *Métamorphoses de la littérature* (Paris, 1936), vol. II, p. 213 et passim. Voir aussi du même auteur : *Où va le roman ?* (Paris, 1962), pp. 128-131.

²⁹ André Rousseaux, « Romans sartriens », *France-Illustration*, n° 5 (3 novembre 1945), 127.

³⁰ Jacques Laurent, *Paul et Jean-Paul* (Paris, 1951).

³¹ Louis Bolle, *Les Lettres et l'absolu. Valéry - Sartre - Proust* (Genève, 1959), p. 84.

nage plutôt que cet autre. Comme le dit Wayne C. Booth dans un livre important : « *Hamlet is not fair to Claudius. The Greeks never said that there was no basic distinction between men like Œdipus and Orestes on the one hand, and knaves and fools on the other.* »³² Mais il y a une grande différence entre « signifier » et démontrer, il y a tout un monde entre une partialité née de la nécessité d'adopter un certain angle de vision et une partialité si poussée qu'elle détruit toute ambiguïté dans la réalité présentée. Le roman à thèse démontre au lieu de montrer. Il démontre, c'est-à-dire qu'il veut aboutir à une conclusion univoque, qui trahit et appauvrit l'existence en n'en respectant pas l'ambiguïté, c'est-à-dire qu'il veut imposer une vérité dont il connaît par avance le visage, « qui éclipse toutes les autres et qui arrête la ronde indéfinie des contestations »³³. Pour imposer cette vérité, le romancier est obligé de fausser l'enchaînement des circonstances, de le camoufler en nécessité, de lui donner l'autorité d'une démonstration.

Sartre lui-même s'est opposé au roman à thèse : si l'art d'écrire « devait se tourner en pure propagande... la société retomberait dans la bauge de l'immédiat, c'est-à-dire dans la vie sans mémoire des hypnoptères et des gastéropodes »³⁴. Et ses romans n'émanent pas d'une pensée satisfaite, s'appuyant sur des vérités bien établies, et qui dirige irrémédiablement le lecteur vers une solution : l'univers du roman sartrien est un univers de contingences, un univers dans lequel l'existence précède l'essence. On peut évidemment partir d'un tel univers pour arriver à une solution unique mettant fin à toutes les questions, un peu comme dans certains romans de Mauriac où le héros est délivré de l'incertitude par la grâce. Mais ce n'est pas le cas dans les romans de Sartre : si rien au début n'y est acquis, tout y est encore possible à la fin ; et la seule nécessité qui se dégage des événements présentés est une nécessité interne, une nécessité esthétique.

En quoi la fin de *La Nausée* ressemble-t-elle à une démonstration ? Quand Roquentin comprend l'existence, quand il la décrit, il n'y a rien de changé : « La révélation ne l'éclaire pas, car elle n'a pas cessé de lui être donnée, et elle ne met fin à rien parce qu'elle est dans ses doigts qui palpent et dans ses yeux qui voient, c'est-à-dire continuellement absorbée par son être qui la vit. »³⁵ Quant aux commentaires qui, pour Claude-Edmonde Magny, ne se fondaient pas dans le roman et formaient plutôt un traité de philosophie, une démonstration, ils constituent un des éléments essentiels du roman, car *La Nausée* a pour sujet l'effort de Roquentin pour *comprendre* ce qui lui est arrivé : « ... à

³² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), p. 78.

³³ Simone de Beauvoir, *La Force des choses* (Paris, 1963), p. 289.

³⁴ *Situations II*, op. cit., p. 316.

³⁵ Maurice Blanchot, « Les Romans de Sartre », *L'Arche*, op. cit., p. 125.

chaque instant du récit, il y a transmutation de l'histoire en expérience grâce à et pour la réflexion. C'est là l'office [du] commentaire, dont on comprend qu'il soit constitutif de l'œuvre ; l'intérêt du roman est dans le commentaire, qui n'est pas surajouté, mais constitué comme une dimension supplémentaire du roman.³⁶ » D'ailleurs, le commentaire met l'accent sur le côté subjectif de Roquentin, ce qui souligne le caractère romanesque de l'œuvre.

Passons aux nouvelles du *Mur*, et en particulier à « L'Enfance d'un chef ». Pierre de Boisdeffre, dans un passage qu'il vaut la peine de citer comme modèle d'une certaine critique anti-sartrienne, écrit à propos de Lucien Fleurier :

Bébé, « adorable dans son petit costume d'ange », il se sent « moite et chatouillé », poisseux, gluant ; il existe. Il s'endort sur son pot ? « Attente obscène », « pressentiment ontologique » où il éprouve la facticité de sa chair. Il rencontre une mouche à caca ? Encore l'élucidation d'un complexe : cette « odeur du défendu, puissante, putride et tranquille », c'est la révélation de l'existence. Il donne des coups de pied dans les arbres ? Il y a entre lui et les éléments une « épaisseur non-conductrice ». Pauvre Lucien ! Si jeune et déjà existentialiste...³⁷

Si M. de Boisdeffre a trouvé une thèse existentialiste dans les pages qu'il résume ainsi, c'est qu'il l'y a mise lui-même. Nous ne trouvons pas en effet dans ces pages les termes d'attente obscène, de pressentiment ontologique, de révélation de l'existence, d'épaisseur non-conductrice, en un mot d'éléments imposés au récit du dehors. Au contraire, chaque incident auquel le critique fait allusion est intégré dans le récit. L'image du bébé dans son petit costume d'ange, par exemple, annonce celle des parents de Lucien en robe d'ange et apparaît au héros devenu adolescent³⁸. Bien mieux, elle s'allie parfaitement à nombre de thèmes et motifs essentiels à la nouvelle : thème de la crise d'identité, thème de la métamorphose, motif de la petite poupée, thème du jeu.

Si nous examinons maintenant *L'Age de raison*, *Le Sursis*, *La Mort dans l'âme*, nous n'y découvrons pas de thèse, de leçon irréfutable. Il n'y a rien dans ces romans qui affirme, ou alors c'est pour mettre l'affirmation en doute, et leurs fins demeurent ouvertes. A la fin de *L'Age de raison*, Mathieu est aussi embarrassé de sa liberté qu'au début et nous continuons à nous demander avec lui ce qu'il en fera. Dans *Le Sursis*, les conclusions auxquelles aboutissent certains personnages

³⁶ Jean Pouillon, *Temps et roman* (Paris, 1946), pp. 267-268.

³⁷ Pierre de Boisdeffre, *Métamorphoses de la littérature*, op. cit., vol. II, 257.

³⁸ « L'Enfance d'un chef », « Le Mur » (Paris, 1939), pp. 136-137 et p. 145. Toutes nos références aux nouvelles seront à cette édition et nous indiquerons dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

ne sont qu'un nouveau point de départ : « Je resterai libre », pense Mathieu³⁹. Et la fin de *La Mort dans l'âme* projette le lecteur dans le futur : « Demain viendront les oiseaux noirs.⁴⁰ » De même, il n'est pas vrai que les actions des personnages soient si prévisibles qu'elles donnent à ces romans l'aspect d'une démonstration. Au contraire, il est surprenant de voir Daniel épouser Marcelle, de voir Mathieu faire le coup de feu. Ce dernier épisode montre d'ailleurs très bien à quel point certains critiques se sont trompés parce qu'ils voulaient prouver à tout prix l'existence d'une thèse dans *La Mort dans l'âme*. Maurice Nadeau prétend qu'on peut facilement prévoir le dernier acte de Mathieu : un héros sartrien doit finir par s'engager⁴¹. Mais Nadeau n'a pas vu que cet acte n'est pas un acte d'engagement ; c'est, au contraire, un acte « pour rien », manifestation d'une liberté terroriste, non responsable : « Il tirait sur l'homme, sur la Vertu, sur le Monde : la liberté, c'est la Terreur... » (p. 193).

Les critiques qui ont refusé à Sartre le titre de romancier et ne lui ont accordé que celui de romancier à thèse sont donc comme ce lecteur dont parle Simone de Beauvoir, « qui refuse de participer sincèrement à l'expérience dans laquelle l'auteur tente de l'entraîner : il ne lit pas comme il réclame qu'on écrive, il craint de prendre des risques, de s'aventurer ; avant même d'ouvrir le livre, il lui suppose des clés, et au lieu de se laisser prendre par l'histoire, sans cesse il cherche à la traduire ; ce monde imaginaire qu'il devrait vivifier, il le tue, et se plaint qu'on lui ait donné un cadavre »⁴².

³⁹ *Le Sursis* (Paris, 1945), p. 349. Toutes nos références seront à cette édition et nous indiquerons dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

⁴⁰ *La Mort dans l'âme* (Paris, 1949), p. 293. Toutes nos références seront à cette édition et nous indiquerons dans le texte les pages auxquelles elles renvoient.

⁴¹ Maurice Nadeau, « A propos de Louis Guilloux et de Jean-Paul Sartre... », *Mercur de France*, *op. cit.*, p. 701.

⁴² Simone de Beauvoir, « La Littérature et la métaphysique », *Les Temps Modernes*, *op. cit.*, p. 1162.