

Yan HAMEL

Jean-Paul Sartre, entre Richard Wright et Mathieu Delarue

Ce qu'il ira chercher au Connecticut ce n'est pas l'espèce humaine dans sa pureté originelle, c'est le désert et l'inhumanité. Il hait les bourgeois, les Européens, les civilisés : puisqu'il ne peut, incendiant collèges, bibliothèques et musées, anéantir la hideuse culture qu'ils secrètent, il en détruira minutieusement les traces dans sa pensée comme dans son cœur. Combien il les envie ces Indiens qui ne savent ni lire ni écrire ni compter; à leur contact il oubliera tout; peut-être, avec un peu de chance, désapprendra-t-il à parler : alors il retrouvera la nature qu'on lui avait cachée.
(Sartre, 1971, p. 1428-1429)

Dans un récent article qui porte sur la trilogie *Les Chemins de la liberté*, Michel Contat explique pourquoi, selon lui, Jean-Paul Sartre n'a jamais achevé le cycle romanesque en écrivant le quatrième tome, dans lequel le personnage principal, Mathieu Delarue, aurait dû entrer dans la Résistance active et mourir sous la torture : « Sartre était incapable, il l'a reconnu, d'écrire en fiction ce qu'il n'avait pas vécu dans la réalité. L'héroïsme est son tourment, ce n'est pas son fort. » (2005, p. 58-59)

Une telle affirmation présuppose une conception particulière de ce qu'est l'héroïsme pour un homme de lettres au milieu du XX^e siècle. L'écrivain héroïque est, selon le point de vue adopté par Contat, celui qui s'engage dans une lutte, de préférence armée, contre l'injustice, ici contre le nazisme, au risque de sa liberté et de sa vie.

Par ces remarques préliminaires, mon objectif n'est ni, comme l'ont déjà fait nombre de critiques pro- ou anti-sartriens, de réévaluer quels furent les liens réels entre Sartre et la Résistance, ni de chercher à déterminer dans quelle mesure exacte la publication de *L'Être et le*

néant, en 1943, ou la première représentation des *Mouches*, la même année furent des manières de se dresser contre l'occupant. Il ne sera pas question d'en venir, au terme de cette étude, à décréter si oui ou non Jean-Paul Sartre a adopté un comportement héroïque au cours de sa vie, et plus particulièrement entre son évasion du stalag en 1941 et la libération de Paris trois ans plus tard. J'entends plutôt signaler que la perspective adoptée ici sera différente : à partir d'une analyse des textes écrits avant, pendant et peu après la Seconde Guerre mondiale, les rapports qui peuvent être établis entre les notions d'« héroïsme » et de « littérature » chez le principal théoricien de l'engagement seront évalués. Que signifie l'héroïsme de l'homme de lettres chez Sartre?

En vue de répondre à cette question, deux aspects complémentaires de l'œuvre seront examinés séparément avant d'être confrontés.

Je compte tout d'abord m'intéresser à la représentation de l'écrivain que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Il s'agira de déterminer quelle *praxis* particulière est promue par Sartre dans ce manifeste de l'engagement et quelle quête il assigne du coup aux écrivains français de l'après-guerre. Ce faisant, dans la mesure où ceux qui sont chargés de mener à bien une quête sont les héros d'une histoire donnée, il sera possible de saisir quel genre particulier d'héroïsme Sartre s'attend implicitement à trouver chez eux et chez lui-même.

Je me pencherai ensuite sur les premières œuvres de fiction publiées par Sartre, allant de *La Nausée* (1938) jusqu'aux *Chemins de la liberté* (1945-1949), en passant par *Les Mouches* (1943), *Huis clos* (1945) et *Les Mains sales* (1948), étant donné, non pas que ces œuvres donnent à voir des personnages de type héroïque, mais plutôt qu'elles mettent en scène des héros, au sens de personnages principaux, qui sont tous des intellectuels ou des hommes de lettres, et que ces héros-intellectuels se montrent invariablement « tourmentés » par l'héroïsme.

Contre les clercs bourgeois, un héroïsme du « n'importe qui »

Les critiques ont déjà relevé que, pour Sartre, la notion d'engagement désigne non seulement une réalité inévitable pour l'écrivain, toute œuvre littéraire prenant forcément position sur des questions sociales et politiques qui excèdent les problèmes esthétiques, mais aussi un projet particulier qui consiste à assumer en toute lucidité et en toute responsabilité cette prise de position obligée¹. Ceci dit, au cours des années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?* occupe une position centrale dans le champ littéraire et philosophique français, sur quelles questions précises se prononce-t-il? Par le biais de cette œuvre engagée exemplaire qu'est son manifeste de l'engagement, pour quelle cause exacte Sartre prend-il position?

Il se prononce d'abord et avant tout en faveur d'une transformation de la représentation de l'écrivain qui domine dans l'imaginaire de l'époque. Cette représentation, l'homme de lettres engagé doit d'abord se l'approprier avant de la travailler, et ce, de façon à pouvoir ensuite transformer la position réelle qu'il occupe au sein de la société :

[P]ar mon libre projet d'écrire [...] je deviens un homme que les autres hommes considèrent comme écrivain c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale. Quelle que soit la partie qu[e l'écrivain] veuille jouer, il faut la jouer à partir de la représentation que les autres ont de lui. Il peut vouloir modifier le personnage que l'on attribue à l'homme de lettres dans une société donnée; mais pour le changer il faut qu'il s'y coule d'abord. (1948, p. 125)

Cette nouvelle représentation devrait idéalement contribuer à éliminer toute forme de distanciation entre l'écrivain et le reste de la société. Avec *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre prône un monde des lettres qui serait « liminaire », pour reprendre le terme utilisé par Michel Biron (2000) dans son analyse du champ littéraire québécois. Selon Sartre, si

¹ Cf. Benoît Denis (2000, p. 15-99).

« la littérature, un jour, doit pouvoir jouir de son essence, l'écrivain, sans classe, sans collègues, sans salons, sans excès d'honneurs, sans indignité sera jeté dans le monde, parmi les hommes, et la notion même de cléricature paraîtra inconcevable. » (p. 195) Dans la mesure où il est possible d'associer l'engagement sartrien à une forme d'héroïsme de l'homme de lettres, il faut dès lors concevoir un type d'héroïsme paradoxal qui renverse les conceptions habituelles que l'on peut se faire du héros comme être exceptionnel, supérieurement courageux et capable. L'homme de lettres engagé doit au contraire pratiquer ce que j'appellerai ici un héroïsme du « n'importe qui »² : un héroïsme qui consiste à éliminer toute forme de distinction entre soi et le commun des mortels.

Les ennemis à abattre pour parvenir à réaliser cette entreprise sont ceux qui promeuvent une conception inverse de l'écrivain et de la littérature. Sartre combat les auteurs qui prétendent que le travail sur les lettres doit être détaché des remous politiques qui agitent la Cité.

² J'ai choisi cette expression en raison de ses résonances sartriennes. L'exergue célinien de *La Nausée* dit : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu. » (1981, p. 1) La quatrième de couverture de la première édition des *Mouches* se termine par les phrases suivantes : « Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n'importe qui. » (2005, p. 73) La même expression revient à quelques reprises dans les descriptions que Sartre donne de la vie et de la société américaines, dont il sera question dans la suite de cette étude. L'auteur écrit notamment que « l'Américain, dans le tramway, quand il enfonce son nickel dans la fente, dans le métro, au bar automatique, se sent n'importe qui » (1949a, p. 83), et, à propos de lui-même, qu'à New York, dans « l'anonymat numérique des rues et avenues, je suis simplement n'importe qui n'importe où » (1949b, p. 118). Quinze ans plus tard, Sartre appliquera encore une fois cette idée à sa propre personne dans l'excipit des *Mots* : « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » (p. 206) Enfin, dans un documentaire de 1967 réalisé par Max Cacopardo pour le compte de la Société Radio-Canada, Sartre explique qu'il peut légitimement présider le tribunal Russell contre les crimes de guerres commis par les Américains au Vietnam étant donné qu'il est « n'importe qui ». Il explique ensuite longuement ce qu'il entend par là et pour quelles raisons devenir « n'importe qui » est une « tâche » que l'écrivain bourgeois se doit de réaliser sans être assuré de pouvoir y parvenir.

Nulle surprise, dès lors, que ses principales bêtes noires soient Julien Benda et la conception du « clerc » définie dans *La Trahison des clercs*, l'un des plus importants pamphlets du XX^e siècle écrits en réaction contre la politisation des écrivains³. Celui que Sartre appelle constamment, avec une prise de distance hautaine et méprisante, « M. Benda »⁴ postule que le « clerc » a pour fonction première de se couper le mieux possible de la société contemporaine afin de se faire le gardien de « valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison » (1977, p. 63). L'auteur de *Qu'est-ce que la littérature?* cherche pour sa part à démontrer que

cette division [entre le clerc et le reste de la société] correspond nécessairement à une aliénation de l'homme et, partant, de la littérature; nos analyses nous ont montré qu'elle tend toujours à opposer aux masses indifférenciées un public de professionnels ou, à tout le moins, d'amateurs éclairés; qu'il se réclame du Bien et de la Perfection divine, du Beau ou du Vrai, un clerc est toujours du côté des oppresseurs. Chien de garde ou bouffon : à lui de choisir. M. Benda a choisi la marotte et M. Marcel la niche; c'est leur droit. (p. 195)

Au-delà du principal représentant d'une manière différente de concevoir le rôle de l'écrivain, les ennemis à abattre sont les structures sociales et les institutions, avec leurs traditions et leurs présupposés idéologiques, qui ont permis à l'image du « clerc » de voir le jour et de dominer dans une large partie du champ. Pour ce faire, Sartre dévalorise l'homogénéité sociale du monde des lettres français qui fait de ses collègues et de lui-même « les écrivains les plus bourgeois du

³ Édité une première fois en 1927, *La Trahison des clercs* a été réédité en 1946, accompagné d'une nouvelle préface, dans laquelle la notion d'engagement est prise à partie. Il faut préciser que, dans cette étude, il ne sera pas question d'analyser l'œuvre de Julien Benda en détail, mais de montrer de quelle façon elle est reprise et utilisée de façon polémique par Sartre.

⁴ Dans la partie de *La Parole pamphlétaire* qui est consacrée aux « figures de l'agression », Marc Angenot analyse le recours au terme « Monsieur » (p. 267). Il signale notamment que, dans *Les Chiens de garde*, Paul Nizan, « qui parle évidemment de Lénine tout court, l'oppose systématiquement à "M. Benda" ».

monde » (p. 204). Il déprécie leur habitus uniforme, et plus précisément leur parcours scolaire, critiquant le fait qu'« en France où le baccalauréat est un brevet de bourgeoisie, il n'est pas admis qu'on projette d'écrire sans être au moins bachelier » (p. 204). Il dénigre la similarité de la culture de base des écrivains, qui incite chacun d'entre eux à concevoir sa personne et son statut à partir des mêmes poncifs :

[N]ous avons connu, dès l'adolescence, les traits mémorables et édifiants des grandes existences, nous avons su dès la quatrième, même si notre père ne désapprouvait pas notre vocation, comment on répond aux parents récalcitrants, combien de temps l'auteur de génie doit raisonnablement demeurer méconnu, à quel âge il est normal que la gloire le couronne, combien de femmes il doit avoir et combien d'amours malheureuses, s'il est souhaitable qu'il intervienne dans la politique et à quel moment : tout est écrit dans les livres [...]. Grâce à ces modèles, à ces recettes, la carrière d'écrivain nous est apparue, dès notre enfance, comme un métier magnifique mais sans surprises où l'on avance en partie grâce au mérite, en partie à l'ancienneté. Tels nous sommes. (p. 206-207)

Enfin, il s'attaque au rassemblement du monde des lettres français autour d'une seule capitale, c'est-à-dire d'une série à ses yeux trop limitée de lieux de sociabilité et d'expériences socioculturelles possibles :

La centralisation nous a tous groupés à Paris; avec un peu de chance, un Américain pressé peut nous joindre tous en vingt-quatre heures, connaître en vingt-quatre heures nos opinions [...]; en vingt-quatre heures un cycliste entraîné peut faire circuler d'Aragon à Mauriac, de Vercors à Cocteau, en touchant Breton à Montmartre, Queneau à Neuilly et Billy à Fontainebleau, compte tenu des scrupules et cas de conscience qui font partie de nos obligations professionnelles, un de ces manifestes, une de ces pétitions ou protestations [...] par quoi nous aimons à marquer que nous sommes du siècle; en vingt-

quatre heures, sans cycliste, un potin fait le tour de notre collège et revient amplifié à celui qui l'a lancé. On nous rencontre tous ensemble — ou presque — dans certains cafés, aux concerts de la Pléiade et, dans certaines circonstances proprement littéraires, à l'ambassade d'Angleterre. (p. 205-206)

À travers ces sarcasmes, Sartre dénonce le nivellement et le conformisme qui non seulement désindividualisent l'homme de lettres, mais le réduisent aussi, malgré ses prétendus partis pris idéologiques et esthétiques, à un rôle d'apparat sans aucun impact réel en dehors de la sphère mondaine.

Pour un écrivain français à l'américaine

En contrepartie, un autre champ littéraire et une autre représentation de l'homme de lettres fournissent à Sartre un modèle idéal de ce que devraient être le monde des lettres et l'écrivain français au sortir de la guerre. Contre « l'écrivain français, le seul qui soit demeuré un bourgeois, le seul qui doive s'accommoder d'une langue que cent cinquante ans de domination bourgeoise ont cassée, vulgarisée, assouplie, truffée de "bourgeoisismes" dont chacun semble un petit soupir d'aise et d'abandon » (p. 202), le théoricien de l'engagement convoque la représentation de

[l]'Américain [qui], avant de faire des livres, a souvent exercé des métiers manuels, il y revient; entre deux romans, sa vocation lui apparaît au ranch, à l'atelier, dans les rues de la ville, il ne voit pas dans la littérature un moyen de proclamer sa solitude, mais une occasion d'y échapper; il écrit aveuglément par un besoin absurde de se délivrer de ses peurs et de ses colères, [...] il songe moins à la gloire qu'il ne rêve de fraternité [...].

Il paraît rarement à New-York [*sic*] et, s'il y passe, c'est en courant ou alors, comme Steinbeck, il s'enferme trois mois pour écrire et le voilà quitte pour une année; une année qu'il passera sur les routes, dans les chantiers ou dans les bars; il est vrai qu'il appartient à des « guilds » et à des Associations, mais

c'est uniquement pour défendre ses intérêts matériels; il n'a pas de solidarité avec les autres écrivains, souvent il est séparé d'eux par la largeur ou la longueur du continent; rien n'est plus éloigné de lui que l'idée de collège, ou de cléricature; on le fête un temps, puis on le perd, on l'oublie; il reparaît avec un nouveau livre pour faire un nouveau plongeon : ainsi, au gré de vingt gloires éphémères et de vingt disparitions, il flotte continuellement entre ce monde ouvrier, où il va chercher ses aventures, et ses lecteurs des classes moyennes (je n'ose les appeler bourgeois, tant je doute s'il existe une bourgeoisie aux États-Unis), si durs, si brutaux, si jeunes, si perdus, qui, demain, feront le même plongeon que lui. (p. 202-203)

En plus de cette représentation d'un idéal type, qui reprend plusieurs poncifs de l'époque et qui ne tient aucun compte de la complexité et de la diversité réelle de la vie littéraire aux États-Unis, Sartre décrit à plusieurs reprises la situation et le parcours d'un écrivain américain particulier, Richard Wright, qui est lui aussi érigé en modèle de ce que l'écrivain français devrait chercher à devenir. Comme le philosophe du XVIII^e siècle, cet autre idéal sartrien, Wright a eu l'insigne mérite de parvenir à s'adresser simultanément à deux publics distincts : celui des Noirs opprimés, d'où il est lui-même issu, et celui des « Blancs de bonne volonté ». À la différence du « clerc » français, Wright a pris la plume, non pas parce qu'il appartenait d'emblée au monde des lettres, mais parce qu'il était personnellement confronté à une situation inique qui devait être dénoncée aussi bien parmi les membres de son propre groupe social que dans le reste de la société, ce qui assure à son œuvre une valeur à la fois politique et esthétique : « [C]haque mot renvoie à deux contextes; à chaque phrase deux forces s'appliquent à la fois, qui déterminent la tension incomparable de son récit. [...] Wright, écrivant pour un public déchiré, a su maintenir, à la fois, et dépasser cette déchirure : il en a fait le prétexte d'une œuvre d'art. » (p. 128)

Avec *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre entreprend rien de moins que de révolutionner le champ dans son ensemble en imposant à ses contemporains une série de critères « à l'américaine » et en se posant lui-même comme instance de légitimation. Le théoricien de

l'engagement milite en faveur d'une décentralisation du champ littéraire, d'un désenbourgeoisement de l'écrivain, d'une déprofessionnalisation de l'écriture, en vue de voir apparaître une littérature véritablement autonome par rapport à la sphère du pouvoir, une littérature susceptible de toucher non seulement un public restreint de spécialistes — comme c'est encore le cas en 1947 —, mais aussi des lecteurs appartenant aux classes exploitées. Dans cette perspective, l'homme de lettres français héroïque serait celui qui parviendrait à se faire le plus semblable possible à l'écrivain des États-Unis en général et à Richard Wright en particulier :

Si nos souhaits pouvaient se réaliser, l'écrivain du XX^e siècle occuperait, entre les classes opprimées et celles qui les oppriment, une situation analogue à celle des auteurs du XVIII^e entre les bourgeois et l'aristocratie, à celle de Richard Wright entre les Noirs et les Blancs : lu à la fois par l'opprimé et par l'opprimeur, témoignant pour l'opprimé contre l'opprimeur, fournissant à l'opprimeur son image, du dedans et du dehors, prenant avec et pour l'opprimé, conscience de l'oppression, contribuant à former une idéologie constructrice et révolutionnaire. Il s'agit malheureusement d'espoirs anachroniques. (p. 266)

Cette évocation du futur dans lequel le champ littéraire doit se projeter pour s'autolégitimer à partir des critères posés par Sartre se termine sur une note désenchantée qui me paraît révélatrice. Par rapport à la situation de l'écrivain du XVIII^e siècle, Sartre reconnaît lui-même que ses espoirs sont « malheureusement anachroniques ». En ce qui concerne la référence à Richard Wright, c'est plutôt sur le plan géographique et socioculturel que se situent les distorsions, pour le moins aussi importantes, bien qu'elles ne soient pas explicitées par l'auteur. L'écrivain français ne peut en effet pas davantage en revenir à la situation de Diderot ou de Condorcet qu'il ne peut en venir, du jour au lendemain, à changer de classe sociale, à modifier ses propres dispositions et à transformer l'espace des possibles déjà offerts par le champ dans lequel il doit se positionner. Au moment où il affiche le plus clairement ses ambitions, Sartre laisse paraître que son idéal

héroïque du « n'importe qui » est entravé dès le départ par les structures sociales et les habitus qu'il a par ailleurs décrits lui-même avec une ironie sarcastique. L'utopie de l'homme de lettres français à l'américaine, et donc l'idée même de l'engagement, dont la possibilité dépend pour l'essentiel de la réalisation de cette utopie, sont ainsi à toutes fins pratiques reléguées dans la catégorie des vœux pieux⁵.

⁵ À partir d'ici, il serait possible de développer l'idée selon laquelle l'héroïsme particulier de Sartre, considéré en tant qu'écrivain engagé, consiste à s'acharner en toute lucidité, et à parvenir dans une mesure non négligeable à tenir une position intenable. Cet autodéchirement auquel Sartre se contraint en critiquant impitoyablement son propre habitus est décrit de façon tout à fait explicite dans la préface qu'il a donnée au *Portrait de l'aventurier* (1950) de Roger Stéphane. Dans ce texte, où il est abondamment question d'héroïsme, Sartre ne promeut plus l'écrivain américain prolétarisé contre l'écrivain français embourgeoisé, mais le « militant » discipliné contre l'« aventurier » anarchisant, et ce, sans jamais perdre de vue que, par son mode de vie et ses œuvres, il est lui-même beaucoup plus proche du second que du premier. Sans cesser de souhaiter le triomphe du « militant », il reconnaît qu'une révolution victorieuse marquerait inévitablement le moment de sa propre disparition : « L'aventurier avait tort : égoïsme, orgueil, mauvaise foi, il avait tous les vices de la classe bourgeoise. Pourtant, après avoir applaudi à la victoire du militant, c'est l'aventurier que je suivrai dans sa solitude. Il a vécu jusqu'au bout une condition impossible : fuyant et cherchant la solitude, vivant pour mourir et mourant pour vivre, convaincu de la vanité de l'action et de sa nécessité, tentant de justifier son entreprise en lui assignant un but auquel il ne croyait pas, recherchant la totale objectivité du résultat pour la diluer dans une absolue subjectivité, voulant l'échec qu'il refusait, refusant la victoire qu'il souhaitait, voulant construire sa vie comme un destin et ne se plaisant qu'aux moments infinitésimaux qui séparent la vie de la mort. Aucune solution de ces antinomies, aucune synthèse de ces contradictoires. Abandonné à lui-même, chaque couple se déferait, les deux termes s'annulant l'un l'autre. Pourtant, au prix d'une tension insupportable, cet homme les a maintenus ensemble et tous à la fois, dans leur incompatibilité même; il a été la conscience permanente de cette incompatibilité. Je le regarde s'éloigner, vaincu et vainqueur, déjà oublié dans cette cité où il n'a pas de place et je pense qu'il témoigne à la fois de l'existence absolue de l'homme et de son impossibilité absolue. Mieux encore : il prouve que c'est cette impossibilité d'être qui est la condition de son existence et que l'homme *existe* parce qu'il *est* impossible. » (1964b, p. 20-21)

Les problèmes du héros-intellectuel dans la fiction

Cette contradiction interne prend une importance accrue dès lors que l'on considère ce que Sartre dit de l'homme de lettres et de son rapport à la société dans ses œuvres de fiction. On l'a vu, les intellectuels qui y remplissent la fonction de personnage principal sont nombreux. Dans *La Nausée*, Antoine Roquentin pratique le « métier d'historien » (1981, p. 8). Il écrit une étude sur le marquis de Rollebon ainsi qu'un journal intime qui constitue *La Nausée* et qu'il abandonne afin d'écrire un troisième texte : le roman qui devrait idéalement lui permettre de dépasser l'expérience de la contingence. Le personnage écrit lui-même : « un livre : je ne sais rien faire d'autre. » (p. 209-210) Dans *Les Mouches*, le pédagogue, sorte de mélange entre Anatole France, Julien Benda et Paul Morand, prodigue à Oreste un idéal en tous points comparable à celui du « clerc » : il se plaît à vanter les vertus d'un « scepticisme souriant » (2005, p. 11), des « fruits de [l]a sagesse et [d]es trésors de [l']expérience », de la lecture de « tous les livres », ainsi que de la connaissance de « la diversité des opinions humaines » acquise par de nombreux voyages. Il a ainsi fait de son élève un jeune homme « jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire. » (p. 14) Arrivé dans l'enfer de *Huis clos*, Garcin se présente comme un « publiciste et homme de lettres » (2005, p. 96) qui dirigeait, lorsqu'il était vivant, un journal pacifiste (p. 103). Dans *Les Mains sales*, Hugo Barine s'occupe d'abord du journal du parti communiste dont il est membre. Hoederer, à la fois son patron et l'homme qu'il doit assassiner, remarque à propos de lui qu'il « parle comme un livre. » (2005, p. 281) Enfin, dans *Les Chemins de la liberté*, Mathieu Delarue est un professeur de philosophie qui se définit lui-même comme l'un de ceux qu'il nomme des « écrivains du dimanche : des petits bourgeois qui écriv[ent] annuellement une nouvelle ou cinq ou six poèmes pour mettre un peu d'idéal dans leur vie. Par hygiène. » (1981, p. 474)

Les sociologues de la littérature, comme Anna Boschetti (1985, p. 118-152) et Pierre Bourdieu (1992, p. 344-350), qui se sont jusqu'à présent intéressés au sens socio-idéologique de ces personnages, ont parlé tantôt de nietzschéisme, tantôt d'aristocratism intellectuel, tantôt d'une forme modernisée de prophétisme romantique⁶. Boschetti trouve notamment dans le personnage de Roquentin une « idéologie orgueilleuse qui relègue dans l'inhumain toutes les autres catégories sociales » (p. 131), laquelle révèle selon elle les traces manifestes d'une pensée mandarinale préparée par toute l'histoire du champ littéraire. Ce type de lecture lui permet de situer l'engagement et l'ensemble du projet littéraire sartrien du côté d'une stratégie développée par l'auteur afin de valoriser implicitement ses propres dispositions, de façon à pouvoir acquérir une position dominante dans le champ littéraire.

Il me semble toutefois que ce type d'analyse ne fait pas pleinement justice aux héros sartriens. Dans l'ensemble des œuvres romanesques et théâtrales que j'ai mentionnées, l'homme de lettres est moins un crypto-nietzschéen qu'un individu qui cherche à réaliser à sa façon les ambitions exposées dans *Qu'est-ce que la littérature?* Aspirant à délaisser l'isolement dans lequel le relègue son intellectualisme, il cherche à rejoindre une communauté d'exploités en devenant parmi eux « n'importe qui ».

Si Roquentin s'isole volontairement des bourgeois de Bouville en général et tout particulièrement de l'Autodidacte, ce « clerc d'huissier » (1981, p. 8) avec lequel il refuse de partager les valeurs humanistes, il rêve en revanche d'une forme de fraternité avec les prolétaires de la culture que sont la « Nègresse » qui chante et le Juif qui a composé *Some of these days* : « Je suppose que ça ne lui ferait ni chaud ni froid, à ce type [le compositeur], si on lui disait qu'il y a, dans la septième ville de France, aux abords de la gare, quelqu'un qui pense à lui. Mais moi je serais heureux, si j'étais à sa place; je l'envie. » (p. 209) Cependant, la relation imaginée par Roquentin n'est pas réciproque : alors qu'il s'intéresse au compositeur de jazz new-yorkais, il prête à celui-ci une

⁶ Pour une analyse attentive du rapport complexe que Sartre entretient avec la figure de Victor Hugo, voir Benoît Denis, 2003, p. 163-174.

indifférence complète à son endroit à lui, comme si son rêve de fusion et de fraternité ne pouvait trouver aucun répondant chez celui vers qui il se tourne néanmoins avec espoir.

Dans *Les Mouches*, Oreste se sait « exilé » (2005, p. 14); il veut renier les valeurs enseignées par le pédagogue afin de s'intégrer à la communauté des citoyens d'Argos par un « acte » visant à les libérer. Les membres de cette communauté lui refusent toutefois la possibilité de les rejoindre, ce qu'Électre, la sœur d'Oreste, exprime de manière particulièrement explicite : « Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu'un étranger, plus seul que sur une grande route. Les gens te regarderont de coin, entre leurs paupières mi-closes, et ils baisseront la voix quand tu passeras près d'eux. » (p. 38)

La situation de Garcin est légèrement différente : ce personnage dit clairement avoir apprécié la compagnie des hommes de lettres dans les salles de rédaction quand il était vivant. Ce sont les autres hommes de lettres qui finissent par l'oublier après sa mort, l'acculant à la seule compagnie des deux autres damnées avec lesquelles il passera l'éternité, et notamment d'Inès, une employée des postes qui se charge de le confronter à sa lâcheté et au mensonge de toute son existence.

Dans *Les Mains sales*, Hugo voudrait accomplir un « véritable » travail afin de pouvoir rejoindre les autres militants du parti communiste, qui sont, à ses yeux, « de la même espèce. De la *bonne* espèce. Celle des durs, des conquérants, des chefs. » (2005, p. 352) Tous issus du monde ouvrier, ces personnages refusent cependant de lui accorder leur confiance; ils lui reprochent son habitus bourgeois, son ignorance de la souffrance réelle, de l'exploitation et de la faim, son indiscipline, son inefficacité, son manque de réalisme et de pragmatisme. Chacun à leur manière, ils sont d'accord avec Louis, l'un des chefs du parti qui se représente Hugo comme « un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pens[e] qu'à prendre des attitudes, un bourgeois qui travaill[e] quand ça lui chant[e] et qui laiss[e] tomber le travail pour un oui, pour un non. » (p. 254-255)

Tout au long de la trilogie *Les Chemins de la liberté*, Mathieu Delarue souffre lui aussi de se sentir « séparé » (1981, p. 963). Il aspire à réduire ce qui l'isole des personnages qui ne sont pas des intellectuels, mais toujours en vain. Ceux-ci portent en effet presque invariablement sur lui un jugement négatif, exposé dès le premier tome de la trilogie et la première description de Mathieu, qui est déléguée à Lola, une chanteuse de music-hall :

[I]l met les gens mal à l'aise parce qu'il n'est ni chair ni poisson, il trompe son monde. Tiens, regarde ses mains.

[...]

C'est des grosses mains d'ouvrier. Elles tremblent toujours un peu comme s'il venait de finir un travail de force. [...] Mais c'est qu'il n'est pas ouvrier. Quand je le vois refermer sa grosse patte sur un verre de whisky, ça fait plutôt dur et jouisseur, je ne déteste pas, seulement ensuite, il ne faut pas le voir en train de boire, avec cette drôle de bouche qu'il a, cette bouche de clergyman. Je ne peux pas t'expliquer, je le trouve austère et puis si tu regardes ses yeux, on voit trop qu'il a de l'instruction, c'est le mec qui n'aime rien simplement, ni boire, ni manger, ni coucher avec les femmes; il faut qu'il réfléchisse sur tout, c'est comme cette voix qu'il a, une voix coupante de monsieur qui ne se trompe jamais [...] je comprends qu'on soit tout l'un ou tout l'autre, une bonne brute ou alors le genre distingué, instituteur, pasteur, mais pas les deux à la fois. Je ne sais pas s'il y a des femmes à qui ça plaît, il faut bien croire que si, mais moi je te le dis franchement, ça me dégoûterait qu'un type comme ça me touche, je n'aimerais pas sentir sur moi ses pattes de bagarreur pendant qu'il me doucherait avec son regard glacé. (p. 419-420)

Outre les multiples points de vue dépréciatifs qui sont portés sur les héros-intellectuels par ceux-là même avec qui ces héros voudraient fraterniser, l'idée selon laquelle les personnages principaux de Sartre seraient mis au service d'un intellectualisme triomphant est invalidée par l'excipit de chacune des œuvres. À la fin des textes, les différentes entreprises qui ont été menées par les héros afin de franchir la distance qui les sépareit des exploités de leur entourage les conduisent au

désespoir et/ou à la mort. Loin de dominer les classes non-intellectuelles, les héros sartriens sont anéantis, aussi bien par leurs dispositions négatives à l'endroit de leur héritage et de leur position que par leur incapacité à intégrer le groupe social qu'ils valorisent. *La Nausée* se termine sur la décision que Roquentin prend d'écrire un roman. L'entreprise avorte s'il faut en croire le début du texte qui montre que des « éditeurs » disposent de ses papiers, comme si le personnage était mort ou qu'il avait disparu, et ce, sans laisser derrière lui l'œuvre rédemptrice qui aurait dû lui faire partager la condition des jazzmen américains. L'« acte » d'Oreste est un double meurtre, qui ne lui fait pas connaître le sort des gens d'Argos, mais qui le contraint au contraire à fuir la ville, poursuivi par des Erinyes sanguinaires. Garcin est condamné pour l'éternité à subir le regard d'une ouvrière pour le moins hostile. Après avoir commis un meurtre (comme Oreste), Hugo se suicide. Il se jette vers des sbires du parti qui sont venus pour l'assassiner en se proclamant « non récupérable » (2005, p. 354). Enfin, pour parvenir à partager le sort des simples soldats qui ne « l'aiment pas beaucoup » (1981, p. 1255), avec lesquels il a fait la Drôle de guerre, Mathieu Delarue décide de joindre un groupe de tirailleurs qui refusent l'armistice de 1940. Il continue le combat dans une sorte de jubilation meurtrière absolument inefficace jusqu'à ce qu'il soit abattu dans un clocher par un char de la Wehrmacht.

Paradoxalement, les fictions sartriennes reproduisent une société équivalente à celle que décrit Julien Benda. On y trouve des « clercs » et des « laïques » qui semblent séparés par une barrière infranchissable. Si les premiers se montrent toujours insatisfaits de leur position et s'ils cherchent tous à la quitter pour rejoindre les seconds dans une communauté de sort et d'action, leur entreprise n'aboutit jamais qu'à un acte destructeur, soit le meurtre, soit le suicide, soit un mélange ambigu des deux. Malgré ce que prône Sartre dans son manifeste de l'engagement, ses fictions montrent qu'il n'y a pas de communion possible entre les deux groupes. Tout se passe comme si théâtre et romans apportaient un *exemplum* négatif servant à contester les théories défendues dans les essais et comme si les héros-intellectuels de Sartre étaient en fait des antihéros de l'engagement.

Quelques ambiguïtés de l'engagement

Les remarques précédentes conduisent à deux conclusions. La première, c'est que la représentation de l'homme de lettres américain s'accorde parfaitement avec ce que Marc Angenot appelle « le ton de la "rêveuse bourgeoisie" des années trente qui rêve d'échapper aux faux-semblants de sa classe en s'inventant une "expérience sociale" » (1982, p. 232-233). Pour utiliser les concepts élaborés par Sartre dans *L'Imaginaire*, la référence à l'écrivain des États-Unis remplit, dans la théorie de l'engagement, une fonction imageante, c'est-à-dire qu'elle joue le rôle de l'un de ces « objets irréels » qui « nous offrent d'échapper à toute contrainte de monde, ils semblent se présenter comme une négation de la condition *d'être dans le monde*, comme un anti-monde. » (1940, p. 261) D'un côté, cet « anti-monde » qu'est la vie littéraire américaine figurée dans *Qu'est-ce que la littérature?* permet de prendre du recul par rapport à la situation réelle qu'est pour Sartre la vie littéraire parisienne. De cette manière, il lui est possible de la penser comme un manque, comme un futur à réaliser, et ce, afin de pouvoir agir sur elle. Mais d'un autre côté, la figuration de la vie littéraire américaine apparaît aussi comme un déni du réel strictement négatif. Alors que l'engagement appelle à une réconciliation entre l'écriture et le travail concret, la mise en scène littéraire de l'écrivain américain est en fin de compte essentiellement étrangère à toute forme de travail sur la personne réelle de l'écrivain français qui doit agir dans sa situation propre à partir d'un héritage et d'un ensemble de dispositions inchangeables. Reste une forme de fascination non dépourvue de complaisance devant la représentation d'un « héroïsme du n'importe qui » qui demeure en bout de course inatteignable⁷.

⁷ Ce désir d'échapper à sa propre condition par une représentation totalement imaginaire de la vie et de l'homme américains a joué, chez Sartre, un rôle important au cours des années 20 et 30. Dans les *Carnets de la drôle de guerre*, l'auteur se remémore par exemple cette songerie récurrente : « [J]e rêvais d'un autre homme, qui eût été beau, hésitant, obscur, lent et probe dans ses pensées, qui n'eût pas eu de grâce acquise mais une grâce sourde et spontanée; je ne sais pourquoi je le voyais ouvrier et vagabond dans l'Est américain. Comme j'eusse aimé sentir se former en moi, lentement, patiemment, des idées incertaines, comme j'eusse aimé bouillir de grandes colères obscures, défailir de grandes tendresses sans cause. Tout cela, mon ouvrier américain (il ressemblait à Gary

Entre la volonté d'apporter un changement positif par la pratique de l'écriture et le domaine négatif de l'imagination dans lequel la littérature reste cantonnée, la mise en scène de l'écrivain américain se situe au carrefour des principales ambiguïtés auxquelles est confrontée la théorie de l'engagement⁸.

La seconde conclusion concerne la division du travail discursif au sein de l'œuvre sartrienne. Tandis que, par son idéologie manifeste, l'essai se situe du côté de l'idéalisme, de la tentative de travailler, par le biais de l'écriture, « à l'avènement futur de la société concrète des fins » (1948, p. 297), la fiction se situe davantage du côté de l'autocritique, de

Cooper) pouvait le faire et le sentir. Je le voyais assis sur un talus du chemin de fer, las et poussiéreux; il attendait le wagon à bestiaux où il sauterait sans se faire voir, et j'aurais aimé être *lui*. J'inventai même avec le Castor un personnage charmant (à mes yeux), le petit Crâne, qui pensait peu, parlait peu et faisait toujours ce qu'il fallait. » (1995, p. 515) Rien n'interdit de penser que la mise en scène de l'écrivain américain que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature?* est une résurgence de ce fantasme initial qui a subi un léger déplacement (au sens freudien). Remarquons au passage que les *Carnets* montrent un Sartre semblable à ses personnages de fiction. Celui qui se décrit comme « le produit monstrueux du capitalisme, du parlementarisme, de la centralisation et du fonctionnarisme » (p. 537) revient à plusieurs reprises sur le mépris que lui inspirent les soldats issus de sa propre classe sociale, et tout particulièrement les autres professeurs et les anciens normaliens. En revanche, il décrit pour le moins crûment l'attitude complaisante qu'il adopte devant un soldat d'origine prolétaire : « Grande conversation hier soir avec Grener. Avec ce gros homme brutal et grossier, qui rote et pète comme il respire, je fais la putain parce qu'il est ouvrier. [...] Malgré une certaine répugnance physique pour son odeur et sa graisse, je veux lui plaire » (p. 617).

⁸ Ces ambiguïtés ne se trouvent pas uniquement dans la mise en scène de l'écrivain américain. Elles travaillent le théâtre sartrien et l'idée de l'engagement dans leurs fondements même, comme l'a démontré John Ireland : « [L]'entreprise théâtrale de Sartre recouvre un conflit dont les ramifications s'étendent à toute la littérature engagée. Au cours des années quarante, Sartre s'efforce de purger l'écriture, lieu de la conscience solitaire au profit d'un nouveau modèle de communication qui s'inspire de la parole, canal privilégié de la réciprocité et de l'action collective. Mais l'essentiel de la pensée sartrienne continue obstinément à se chercher et à se définir dans l'écrit. La littérature engagée est profondément marquée par ce clivage qui finit par engendrer deux projets critiques et même, implicitement, deux philosophies du langage. » (1994, p. 42)

la désillusion et d'un désespoir certain en face de ce que l'avenir réserve à l'intellectuel européen. Dans l'une des études qu'il a consacrées à Sartre, Denis Hollier remarque fort à propos :

L'écrivain engagé sait que la parole est action — mais tout se passe comme si Sartre avait jalousement gardé ce savoir pour lui seul. Comme s'il n'avait pas voulu en faire part à ses personnages ou, peut-être, n'avait pas su être assez convaincant pour les en persuader : les personnages sartriens, contrairement aux convictions de l'auteur, continueront indéfiniment à penser que l'action commence là où la parole s'arrête. Alors que Sartre veut entrer dans l'action par le langage, ils veulent sortir du langage par l'action. (1993, p. 44)

Mais on pourrait aussi renverser cette dialectique entre ambition de l'écriture engagée et échec des personnages de la fiction : ce sont tout aussi bien ceux-ci, les personnages de fiction, qui montrent au théoricien de l'engagement et à son public, non seulement que la littérature est insatisfaisante pour celui qui veut agir concrètement, mais que des dispositions pour l'écriture sont accompagnées par une prise de distance apparemment infranchissable avec le reste du social. Du coup, Roquentin, Oreste, Garcin, Hugo et Mathieu laissent voir que les États-Unis sont loin de la France et que « M. Benda » s'est finalement montré un adversaire avec lequel il est plus difficile d'en découdre qu'il n'y paraissait de prime abord.

Bibliographie

ANGENOT, Marc. 1982, *La Parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés ».

BENDA, Julien. 1977, *La Trahison des clercs*, Paris, Bernard Grasset.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

Yan HAMEL, « Jean-Paul Sartre, entre Richard Wright et Mathieu Delarue », dans Y. HAMEL et Mawly BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, hiver 2006

BOSCHETTI, Anna. 1985, *Sartre et Les Temps Modernes : une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».

BOURDIEU, Pierre. 1992, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

CACOPARDO, Max. 1967, *Sartre-De Beauvoir* [film], Canada, Société Radio-Canada.

CONTAT, Michel. 2005, « Sartre, romancier cinéaste : *Les Chemins de la liberté* », dans Mauricette Berne (dir.), *Sartre*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, p. 52-59.

DENIS, Benoît. 2000, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

—, 2003, « Le Cabotin sublime et les pisse-froid : Sartre, Hugo et la modernité », dans Maxime Prévost et Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo 2003-1802 : images et transfigurations*, Montréal, Fides, p. 163-174.

HOLLIER, Denis. 1993, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

IRELAND, John. 1994, *Sartre, un art déloyal : théâtralité et engagement*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces ».

SARTRE, Jean-Paul. 1940, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

—, 1948, « Qu'est-ce que la littérature? », dans *Situations, II*, Paris, Gallimard, p. 55-330.

—, 1949a, « Individualisme et conformisme aux Etats-Unis », dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, p. 75-91.

Yan HAMEL, « Jean-Paul Sartre, entre Richard Wright et Mathieu Delarue », dans Y. HAMEL et Mawy BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @nalyses*, hiver 2006

—, 1949b, « New York, ville coloniale », dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, p. 113-124.

—, 1964a, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—, 1964b, « Portrait de l'aventurier », dans *Situations, VI : problèmes du marxisme, 1*, Paris, Gallimard, p. 7-22.

—, 1971, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie ».

—, 1981, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—, 1995, *Carnets de la drôle de guerre : septembre 1939 - mars 1940*, Paris, Gallimard.

—, 2005, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».