

Roman, théâtre, essais¹

Jacques Lecarme

C'est seulement en 1945 que Sartre passe d'une relative obscurité à une vogue tapageuse qui fait de lui à la fois un maître à penser et un auteur scandaleux. Cette célébrité redoutable, Sartre ne l'a pas recherchée, mais il ne l'a pas refusée non plus. Il en a usé pour élargir le plus possible son audience : à l'écrivain s'est ajouté ou s'est substitué un homme public dirigeant, sinon un groupe, du moins une revue, entouré à la fois d'un grand crédit et d'une extrême malveillance, engagé, non plus seulement dans une œuvre littéraire et philosophique, mais dans une action politique souvent très contestée. Les années 1945 marquent donc une coupure nette et une mutation importante dans l'œuvre de Sartre, mais, pour comprendre son évolution, il est nécessaire de remonter au moins jusqu'en 1938, à la publication de son premier livre, *La Nausée*.

Dès sa première œuvre, Sartre impose son style et son univers avec une assurance magistrale qui semble épuiser le sujet. Il n'était pas absurde, comme le fit un critique, de voir dans *La Nausée* un « testament littéraire ». Les nouvelles du *Mur* (1939) paraissaient si accomplies dans leur agressivité qu'on ne voyait pas comment l'auteur pourrait progresser dans ce genre, et en effet, il n'y est pas revenu. D'une manière générale, Sartre semble avoir atteint d'emblée un degré exceptionnel de maîtrise dans les genres les plus variés. *L'Imaginaire* (1940), *L'Être et le Néant* (1943) imposent le philosophe auprès des spécialistes. Les essais critiques qui seront recueillis dans *Situations I* font preuve d'une perspicacité et d'une vigueur rarement égalées : approuvés ou contestés, ils vont dominer longtemps les recherches de la critique et les débats sur la littérature. Au théâtre, enfin, Sartre rencontre un vif succès, sinon avec *Les Mouches* (1943), du moins avec *Huis Clos* (1944). Une réussite aussi immédiate n'est pas à mettre

1. Ce texte est un extrait de la contribution de Jacques Lecarme à l'ouvrage de J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme et V. Vercier, *La Littérature en France depuis 1945* publié chez Bordas en 1970.

au compte du génie (notion dont Sartre a horreur) : elle est l'aboutissement de vingt ans de littérature clandestine et forcenée dont presque rien n'a été publié. Dès sa plus tendre enfance, Sartre a voué son existence à l'écriture : il y voyait la seule forme possible de salut et de justification. Cette mystique farouche de la littérature, Sartre la dénonce aujourd'hui comme une névrose solitaire, mais elle a donné son accent à ses premières œuvres, et elle apparaît bien à la fin de *La Nausée* : une œuvre d'art, que ce soit un air de jazz ou un récit, sauve l'existence de l'absurdité et lui confère une nécessité. Le jeune Sartre n'est pas alors si loin de Flaubert, auquel il vouera par la suite des sentiments violents et contradictoires.

À partir de la guerre et surtout à partir de 1945, cette mystique qui plaçait l'absolu dans la littérature disparaît peu à peu au contact des événements de l'histoire ; à celle-ci désormais, Sartre accorde toute sa passion. À travers une « littérature engagée », où l'engagement compte plus que la littérature, et une activité politique considérable, il poursuit longtemps dans l'histoire un salut qu'il recherchait auparavant dans les lettres, avant d'admettre qu'il n'y a nulle part d'absolu et que toutes les entreprises sont relatives. « L'absolu est parti, précise-t-il en 1964. Restent les tâches parmi lesquelles la littérature n'est aucunement privilégiée. » Sans rompre avec la littérature, Sartre va entretenir avec elle de curieux rapports d'amour déçu et de haine vigilante. Simone de Beauvoir décrit sans doute cette évolution intérieure, quand elle prête au héros des *Mandarins* ce revirement : « Il condamnait même la littérature... Il opposait au vieil humanisme qui avait été le sien un humanisme plus neuf, plus réaliste, plus pessimiste, qui faisait une large part à la violence, et presque aucune aux idées de justice, de liberté, de vérité ; il démontrait victorieusement que c'était là la seule morale adéquate au rapport actuel des hommes entre eux, mais pour l'adopter, il fallait jeter tant de choses par-dessus bord que personnellement il n'en était pas capable. » En fait, Sartre a bien souvent donné la priorité à la politique sur la littérature plutôt que d'achever *Les Chemins de la liberté*, il rédige *L'Affaire Henri Martin* (1953) ; à la publication de son *Flaubert* depuis longtemps annoncé, il préfère la présentation du *Rapport du Tribunal Russell sur le Vietnam* (1967). Inlassable, Sartre ne cesse de rédiger, à la manière de Zola, le « J'accuse... » qu'il estime nécessaire. De ce fait, toute une partie de ses écrits échappe complètement à la littérature (dont il assure d'ailleurs qu'elle « ne fait pas le poids ») pour relever de l'information ou de l'action politique, même si on y retrouve intacts l'énergie dialectique et l'entraînement persuasif dont il est capable. Cette évolution est plus sensible encore dans *Les Temps modernes* qu'il dirige : revue littéraire en 1945, revue d'études socialistes et révolutionnaires aujourd'hui.

Sartre n'a évidemment pas renoncé à la littérature quand il a cessé d'en faire un absolu. Mais le ton et le rythme de ses écrits se sont modifiés. Le romancier s'est tu depuis 1949, sans avoir accompli la grande refonte des formes romanesques que faisaient espérer les essais critiques de *Situations*. Au théâtre, par contre, Sartre a donné une œuvre abondante, avec des pièces de plus en plus complexes, et de plus en plus ambitieuses, de *Huis Clos* (1944) aux *Séquestrés d'Altona* (1959). Mais c'est dans un usage très libre de l'essai qu'il a réalisé ses livres les plus personnels, avec *Baudelaire* (1948), *Saint Genet comédien et martyr* (1952), *Les Mots* (1963). C'est d'ailleurs de ce côté-là qu'il faut attendre dans les années à venir les développements de cette œuvre, avec l'autobiographie dont *Les Mots* ne semblent être qu'un fragment liminaire, et le *Flaubert* auquel l'écrivain se consacre depuis des années.

1. Les romans (1938-1949)

Comme la plupart des écrivains de sa génération, Sartre s'est senti, d'abord et avant tout, une vocation de romancier, mais il s'est attaché manifestement à remettre en question toutes les formes romanesques. Journal d'un « individu » solitaire qui rompt tous ses liens avec la société de Bouville (Le Havre) pour mettre à nu l'existence, *La Nausée* s'établissait dans une parfaite rupture avec les modèles du roman français. Son héros, Antoine Roquentin, passe par une série de désillusions ; les mythes rassurants qui justifiaient son existence s'effondrent les uns après les autres dans la dérision. Mais ces désillusions sont autant de démystifications : l'illusion des aventures se dissipe, et avec elle le roman tel que le concevait Malraux ; simple leurre que les instants privilégiés et c'est ici le roman proustien qui est récusé. Antoine, en renonçant à écrire la vie du marquis de Rollebon, écarte la narration historique. L'Autodidacte, héros grotesque de la culture, voue sa vie à la lecture systématique des livres de la bibliothèque municipale, selon l'ordre alphabétique, mais il se révèle un pitoyable pédéraste ; l'humanisme traditionnel ainsi caricaturé sombre dans la mauvaise foi. Quant aux gens de bien, engoncés dans leur respectabilité arrogante, paradant à la sortie de la messe ou au musée de Bouville, ils sont démasqués par le narrateur qui voit en eux des « salauds ». S'il arrive à Roquentin lui-même de se laisser aller à quelque lyrisme, ses exaltations passagères se brisent vite : l'horreur de la nature et du monde l'emporte. Tout en effet est de trop, les hommes comme les choses ; d'obscures menaces pèsent sur la ville, et des proliférations monstrueuses surgissent des campagnes environnantes. C'est une véritable apocalypse que nous propose *La Nausée*.

Le journal de Roquentin, à la fois métaphysique et satirique, semble tout détruire. Il ne dévoile qu'un absolu, et c'est la contingence. Mais il décrit aussi

la libération d'une conscience qui s'arrache à toutes les tentations gluantes du monde, qui se refuse à « être » quoi que ce soit, et qui découvre en l'« existence » comme un défaut de l'« être » : l'homme accepte l'idée que rien ne le justifie, et qu'il n'aura jamais l'opacité et le poids des choses. Finalement, Roquentin constate que, s'il est une justification, c'est celle de l'œuvre d'art, représentée par un vieux disque de jazz entendu dans un café. Roquentin écrira une histoire « belle et dure comme de l'acier, et qui fasse honte aux gens de leur existence ». N'est-ce pas le paradoxe de Sartre lui-même, qui décrit l'absurdité de l'existence et son horreur profonde avec l'allégresse de l'écrivain heureux ? Le récit de cette expérience sinistre, en effet, ne cesse d'inspirer une gaieté tonique.

Le style de *La Nausée* n'est pas un style révolutionnaire. L'influence de Céline est visible : la brutalité, la gouaille, les raccourcis familiers ou argotiques ont leur place. Mais la variété des tons est extrême : satire cynique, dialogues grotesques, vertiges hallucinés, cauchemars contrôlés, méditations métaphysiques situées dans des cafés ou des jardins publics. La fragmentation des scènes et des épisodes, dans ce roman encyclopédique et destructeur, rappelle *Bouvard et Pécuchet*. Mais le roman flaubertien est ici désintégré d'une manière plus radicale encore et Roquentin, différent en cela des héros de Flaubert, découvre sa liberté au terme d'une cascade d'échecs : à l'horreur du monde, il opposera l'héroïsme de l'écriture.

Les nouvelles du *Mur* (1939) réunissent des images de l'aliénation mentale, de l'anomalie sexuelle et de la mauvaise foi. Dans les pires des situations, Sartre retrouve les démarches d'une liberté, il les évoque avec un mélange étonnant de cruauté et de compassion ces brefs récits, à la limite du tolérable, sont peut-être les textes les plus accomplis que Sartre ait jamais écrits. Mais ils ne présentent pas d'innovations considérables par rapport à *La Nausée*. Dans les années qui suivent, le romancier va s'attacher à une incessante réflexion sur l'usage et la théorie des formes romanesques elle se développe depuis les premiers articles sur Faulkner et Dos Passos, jusqu'à celui qu'il consacre dix ans plus tard à Nathalie Sarraute. Après avoir réalisé dans *La Nausée* le roman de l'homme délaissé et asocial, Sartre va concevoir un roman de la participation à l'Histoire : l'expérience de la guerre a été ici décisive. Ce roman évoquera toujours la découverte d'une liberté, mais il s'agira d'une liberté liée à la responsabilité historique, et non plus d'une liberté métaphysique. À la technique du journal intime d'un solitaire succédera celle d'un roman collectif qui fait vivre des consciences multiples. Sartre a fort bien expliqué, en 1947, ce que devait être ce roman assimilant les apports de Joyce, Kafka et Faulkner, il romprait avec la perspective du romancier tout puissant sur ses personnages, il ferait coïncider le lecteur avec la conscience de chaque héros, il montrerait des libertés qui se cherchent et se découvrent dans le devenir historique. « Nous souhaitons,

écrivait Sartre, que chaque personnage soit un piège, que le lecteur y soit attrapé et qu'il soit jeté d'une conscience dans une autre, comme d'un univers absolu et irrémédiable dans un autre univers pareillement absolu, qu'il soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir, investi par leurs perceptions et par leurs sentiments comme par de hautes falaises insurmontables, qu'il sente enfin que chacune de leurs humeurs, que chaque mouvement de leur esprit enferment l'humanité entière, et sont en leur temps et en leur lieu, au sein de l'histoire et malgré l'escamotage du présent par l'avenir, une descente sans recours vers le Mal, ou une montée vers le Bien qu'aucun futur ne pourra contester » (*Situations II*).

Ce programme ambitieux, *Les Chemins de la liberté* ont tenté de le réaliser. Dans *L'Âge de raison* (1945), Sartre construit une intrigue entrecroisée qui prend successivement le point de vue de Mathieu, de Boris, de Daniel. Empêtrés dans les faux problèmes de leur vie privée, inconscients de l'imminence de la guerre, ils cherchent leur liberté dans des chemins qui sont autant d'impasses. Avec *Le Sursis* (1945), qui évoque le coup de tonnerre de Munich en 1938 et la guerre désormais inévitable, la technique change : les personnages se multiplient, le cadre, limité dans le précédent volume au Paris de la rive gauche, éclate aux dimensions du monde. Un procédé simultanériste associe dans la même phrase des personnages disséminés dans le monde entier. Le recours très apparent aux techniques de Dos Passos domine le roman, mais il confine à l'exercice : plutôt que l'atomisation des existences individuelles, brassée et désintégrées par les soubresauts de l'histoire, le lecteur retiendra l'habileté acrobatique du romancier à circuler dans le labyrinthe des innombrables consciences. *La Mort dans l'âme* (1949) avec des techniques plus discrètes, proches de celles que Zola met en œuvre dans *La Débâcle*, tente de donner une vision globale de la défaite de 1940. Une telle diversité de techniques et de personnages appelait un dernier volume qui fût à la fois un aboutissement moral et une synthèse formelle. Mais Sartre, pour achever son roman, ne pouvait qu'engager ses héros dans la Résistance, et l'après-guerre que vivait le romancier posait des problèmes beaucoup plus complexes que la simple alternative entre la Résistance et la collaboration. À l'intellectuel, elle n'imposait plus un choix évident et un engagement sans restriction. *Les Chemins de la liberté*, qui proposaient une reprise en charge de l'histoire par des consciences, se trouvaient ainsi en porte à faux et devaient rester inachevés... Comme le note Michel Zérafra, « par son non-achèvement, cette œuvre évoque une phase d'une civilisation où le héros est conscient de sa responsabilité devant l'histoire mais n'a pas assez de puissance pour faire l'histoire... ».

Les Chemins de la liberté tireront sans doute plus tard leur prix de ce qu'ils expriment fort bien les problèmes et les ambitions d'une époque, mais le talent de Sartre, ses obsessions, sa passion y apparaissent moins que dans *La Nausée* ou *Le Mur*. Comme Aragon avec *Les Communistes* et Camus avec *La Peste*, Sartre a entrepris un roman de la condition humaine, qui réconcilierait l'humanisme et l'histoire ; mais la réalisation évoque moins *La Condition humaine* de Malraux que *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. Cet échec relatif a coïncidé chez Sartre avec un renoncement, qui semble définitif, au roman.

2. Le théâtre

Sartre n'est pas venu au théâtre sous l'effet d'une passion de la scène ou d'une vocation impérieuse, mais pour toucher de la manière la plus directe et la plus efficace un large public, comme l'exigeaient les impératifs de la littérature engagée. Enfant, il a découvert avec émerveillement le cinéma, cet art où les « délires d'une muraille » suffisent à fasciner les foules. Mais ce n'est point dans les dialogues et les scénarios que l'écrivain concevra pour l'écran qu'il faut aller chercher l'image la plus complète et la plus accessible de son univers, c'est dans son œuvre théâtrale. Elle commence dans des conditions assez surprenantes : détenu dans un camp de prisonniers en 1941, Sartre écrit une pièce... sur la Nativité, avec l'approbation des prêtres : *Bariona* se proposait de faire, un soir de Noël, « l'union la plus large des croyants et des incroyants ». Cet essai serait peut-être resté sans lendemain si Charles Dullin n'avait encouragé Sartre à écrire pour le théâtre et mis en scène sa première pièce « publique », *Les Mouches*, en 1943. Ainsi commençait une production dramatique qui devait dominer pendant dix ans le théâtre de l'après-guerre.

Les quelque dix pièces que Sartre a écrites de 1943 à 1965 ont connu à vrai dire des fortunes diverses : les plus appréciées du public ont souvent été les moins ambitieuses, celles que l'auteur avait conçues et rédigées dans la hâte, comme *Huis Clos* (1944) ou *La Putain respectueuse* (1946). Deux seuls échecs véritables, tous deux liés à des œuvres dont l'engagement politique était assez agressif : *Morts sans sépulture* (1946) et *Nekrassov* (1955). Mais aussi, pour ses trois tentatives les plus hardies et les plus complexes, un accueil souvent mitigé : *Les Mains sales*, *Le Diable et le Bon Dieu*, *Les Séquestrés d'Altona*, desservis en général par des mises en scène timides, ont à la fois passionné et écrasé les spectateurs. Il n'en demeure pas moins que l'auteur dramatique, fidèle à l'esprit de sa première tentative, a toujours voulu « réaliser l'unité de tous les spectateurs ». C'est ce qui explique que ses pièces, loin de rompre avec les lois du genre, s'y conforment avec beaucoup d'entrain. Le dramaturge, absolument différent sur

ce point du romancier, ne remet jamais en question la règle du jeu théâtral, mais cherche au contraire à en tirer les effets les plus sûrs. En cela, ses pièces restent traditionnelles et n'annoncent en rien le renouvellement des formes qui va s'accomplir avec Beckett, Ionesco et Genet : on aurait même quelque peine à leur trouver une esthétique commune. Le goût de l'imitation et de l'adaptation y est toujours sensible : l'auteur des *Mouches* adoptait en 1943 la plupart des procédés en vogue au théâtre d'alors, le ton de Giraudoux, le recours ironique à l'antiquité. À propos de pièces beaucoup plus ambitieuses comme *Les Mains sales* (1948) ou *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), les critiques, mais aussi l'auteur lui-même ont évoqué Victorien Sardou : ce rappel du XIX^e siècle n'est nullement injurieux, si l'on pense à la construction et au langage dramatique. Dans *Les Séquestrés d'Altona* (1959), Sartre, apparemment très sensible à la vogue de Bertolt Brecht, recherche d'une manière explicite l'effet de « distanciation » et impose à sa pièce une « forme épique ». Quant aux dialogues, peut-être est-ce dans *Kean* (1953) et dans *Les Troyennes* (1965), où il adapte avec autant de liberté que de fidélité enthousiaste Alexandre Dumas et Euripide, que l'écrivain a su donner toute sa mesure.

L'originalité de ce théâtre, qui n'est pourtant pas douteuse, tient en fait beaucoup moins aux formes qu'aux thèmes, et à la permanence d'un même projet : le drame sartrien évoque des « libertés qui se choisissent dans des situations », et plus précisément « le moment qui engage une morale et toute une vie ». Après *Les Mouches* qui montrent une conscience se découvrant elle-même dans la révolte, l'engagement et la violence, après *Huis Clos* qui évoque le problème des relations avec autrui, et de l'impossibilité d'y échapper, *Les Mains sales* (1948) mêlent le problème moral de la fin et des moyens au problème historique du communisme soviétique. En prise directe sur l'actualité, cette pièce évoque, en effet, la conquête du pouvoir par les communistes dans un pays d'Europe centrale qui ressemble fort à la Hongrie. C'est la fin de la guerre et l'armée soviétique va occuper ce pays, dont le gouvernement fasciste s'est allié à l'Allemagne d'Hitler. Le Parti communiste est divisé : doit-il prendre seul le pouvoir, au risque de passer pour un gouvernement imposé par les armées étrangères ? Doit-il provisoirement, au risque de trahir ses principes, s'allier aux fascistes et aux libéraux pour partager le pouvoir ? Un des leaders, Hœderer, est en train de faire prévaloir la deuxième solution. Ses adversaires au sein du Parti chargent un jeune intellectuel, Hugo, de le tuer après s'être introduit auprès de lui comme secrétaire et avoir capté sa confiance. (On reconnaît ici le souvenir de l'assassinat de Trotsky, tué dans des conditions analogues.) Après beaucoup d'hésitations, Hugo finira par tuer Hœderer pour lequel il éprouve pourtant de l'amitié et de la reconnaissance, mais il le fera dans des circonstances telles qu'il peut s'agir aussi bien d'un crime passionnel que d'un meurtre politique.

Quand Hugo sortira de prison, deux ans plus tard, les communistes ont précisément adopté la politique d'Hœderer, et ne songent qu'à se débarrasser d'un assassin encombrant et trop bavard. Hugo choisit de donner un sens politique à son meurtre, acceptant ainsi de mourir de la main de ses camarades. Sur une intrigue qui rappelle le *Lorenzaccio* de Musset, Sartre a construit sa pièce d'une manière rigoureuse et presque impersonnelle, ne se permettant qu'un long retour en arrière : Hugo, à sa sortie de prison, revit les événements qui l'y ont mené, tandis qu'il attend la venue de ceux qui vont le tuer ou l'épargner, selon qu'ils le jugeront ou non récupérable. La voix de l'écrivain se fait ici anonyme, elle ne tend qu'à une rigueur pédagogique et dramatique, prêtant autant de force au jeune révolté avide d'effacer ses origines bourgeoises qu'au militant assumant les responsabilités d'une stratégie révolutionnaire. En s'appuyant ainsi sur une situation historique réelle, dont la gravité devait entraîner bientôt toute une série de crises, Sartre exprimait au mieux les conflits permanents de la morale et de l'action révolutionnaire.

C'est encore de la morale et de sa vanité dans un univers régi par les rapports de force et les luttes violentes, que traite *Le Diable et le Bon Dieu*. Les onze tableaux de cette pièce, qui est au théâtre de Sartre, toutes proportions gardées, ce que *Le Soulier de satin* était au théâtre de Claudel, mettent en scène les guerres civiles impitoyables et confuses qui ont marqué en Allemagne les débuts de la Réforme luthérienne, et les soulèvements de paysans qui y ont été associés. Jouant jusqu'au bout le jeu du drame romantique et baroque, lui donnant parfois l'allure d'une superproduction historique, Sartre crée une figure mythique, mais c'est pour mieux la démystifier : à travers Goetz, les pièges de la morale, de la sainteté et de l'absolu sont en fait dénoncés et l'on retrouve dans cette pièce beaucoup d'échos des recherches que Sartre avait menées dans son étude sur Jean Genet. Goetz, condottiere tout-puissant, met l'Allemagne à feu et à sang, se voue au mal et à la trahison, affirmant ainsi, contre Dieu, son propre univers. Mais alors qu'il est sur le point de massacrer tous les habitants d'une ville, voici qu'il se convertit au bien sur un coup de dés. Il donne aux paysans ses terres, fonde une cité du bonheur, se consacre à la sainteté. Cette entreprise pleine de bonnes intentions précipite en fait la révolte des paysans. Goetz cherche vainement à les dissuader de courir au massacre. Dans le bien comme dans le mal, tous ses projets se seront réduits à des jeux de destruction incohérents qui n'affectent même pas l'ordre établi. Découvrant que Dieu n'existe pas, Goetz reprend sa place parmi les hommes : « Je resterai seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête, puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec tous. » Et il se met à la tête des paysans révoltés, sans illusions sur leurs chances de réussite.