

« Voilà de la nouvelle ». Le dialogue dans *Le Mur*

Esther Demoulin

§I

« [A]nalyste très lucide des formes littéraires, conscient à la fois de leurs enjeux et de leurs limites¹ », Jean-Paul Sartre n'a pas ignoré, dans sa poétique éclatée, la forme du dialogue. La critique de *La Fin de la Nuit* de François Mauriac, publiée en février 1939 dans *La NRF*, peut en effet être considérée comme une poétique existentialiste du dialogue romanesque qui sera strictement respectée dans *Les Chemins de la liberté*. Pour Sartre, et à la différence de Mauriac, il convient de ne pas économiser du temps dans les conversations de ses personnages en subtilisant la voix narrative pour résumer leurs propos. En condensant ainsi les entretiens de ses protagonistes, l'auteur de *La Fin de la nuit* a commis une erreur profonde, car « [d]ans un roman, il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien "sauter"² ». Mauriac a, par cette condensation, imposé sa propre conception temporelle à ses personnages. Or, selon Sartre, qui attachait

¹Gilles Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 17.

²Jean-Paul Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », dans *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 48.

une grande importance à la question du temps dans sa technique romanesque, la temporalité du roman ne doit jamais s'établir à partir de celle du romancier. Au contraire : puisque le temps, tel que le conçoit Sartre dans *L'Être et le Néant*, figure la manière dont la conscience structure le monde, il doit être propre à chaque personnage dans le roman³. En outre, en ôtant de la sorte le droit au lecteur d'assister à l'intégralité du dialogue, Mauriac a empêché la temporalité du lecteur de coïncider avec celle du personnage, pourtant « créée pour lui⁴ ». L'ambition de transparence du roman existentialiste reposant en grande partie sur l'identification du lecteur au personnage, Sartre ne pouvait que réprouber cette pratique mauriacienne. Composées avant la rédaction et la publication de cet article célèbre, les nouvelles du *Mur* ne répondent cependant pas aux reproches adressés à la pratique dialogale de Mauriac, au contraire : la poétique du dialogue attribuée par Sartre à Mauriac semble énoncer le mode d'emploi d'un bon dialogue de nouvelle.

« [...] IL FAUT DE TEMPS EN TEMPS “RACCOURCIR” » : *LE MUR* ET L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DISCURSIVE

§2

La théorie sartrienne du dialogue, ici brièvement résumée, implique la prédilection, au sein des modes de représentation discursive, du seul discours direct, mode discursif le plus largement usité dans *Les Chemins de la liberté* – nous l'avons déjà montré⁵. Mais dans *Le Mur*, le discours direct alterne visiblement avec d'autres modalités, tout particulièrement dans « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » – « La Chambre » et « Intimité » privilégient le discours direct, là où la nouvelle « Érostrate » raréfie les prises de parole, comme l'indiquent les pourcentages de discours direct référencés dans ce tableau⁶ :

« Le Mur »	27 %
------------	------

³Gerald Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, Droz, 1968, p. 60.

⁴Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, suivi d'*Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (août-septembre 1974), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 291.

⁵Esther Demoulin, « Théorie et pratique du dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre », *Sartre Studies International*, vol. 22, Issue 1, Spring 2016, p. 69-82.

⁶Ces pourcentages ont été obtenus en comptant les lignes du roman intégrées dans du discours direct par rapport au nombre total de lignes du roman. Cette méthode est empruntée à la démarche de Claudine Gothot-Mersch, reprise par Sylvie Durrer. Voir C. Gothot-Mersch, « De *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*. La parole des personnages dans les romans de Flaubert », *RHLF*, n° 4/5, juillet-octobre 1981, p. 542-562 ; S. Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

« La Chambre »	29,3 %
« Érostrate »	10,4 %
« Intimité »	25,7 %
« L'Enfance d'un chef »	22,1 %

§3

Bien que la nouvelle « Le Mur » soit, avec « La Chambre », la nouvelle qui présente la plus grande proportion de dialogues en discours direct, elle contient plusieurs discours narrativisés et, chose plus rare sous la plume sartrienne, deux discours indirects : « Ils demandèrent à Tom si c'était vrai qu'il servait dans la Brigade internationale » ; « Il commença à m'expliquer qu'il en avait bousillé six depuis le début du mois d'août [...] »⁷. Quant à la narrativisation des dialogues, elle semble due au fait que Pablo incarne « l'auditeur passif⁸ » évoqué par Sartre dans le *Saint Genet*. Autrement dit, le désintéret du personnage pour les propos de Tom fonctionne comme un « raccourci », défini par Sartre comme un « changement de vitesse dans la narration⁹ » ; il permet à Sartre d'abrégier les dialogues sans imposer pour autant de narration omnisciente.

§4

« Genre miniaturisé¹⁰ », la nouvelle ne semble pas propice aux dialogues pâteux¹¹ désirés par Sartre. La proportion des dialogues dans les nouvelles sartriennes est en effet moindre que dans ses romans, à l'exception de *La Nausée* (16,5 %) : 35,5 % pour *L'Âge de raison* ; 31,3 % pour *Le Sursis* ; 40,9 % pour le cycle Mathieu et 55,5 % pour le cycle Brunet de *La Mort dans l'âme*. La critique des dialogues dans les nouvelles d'Hemingway

⁷J.-P. Sartre, « Le Mur », dans *Le Mur* [1939], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 12 et 16.

⁸« Lorsqu'on parle, on ramasse les vocables très vite et n'importe où pour les relancer à l'interlocuteur, on ne prend même pas garde aux outils dont on se sert, bref, on ne s'entend pas. Mais si quelque interdit permanent nous confine dans le rôle d'auditeur passif, les interlocuteurs semblent officier, le langage s'isole à la façon du latin de messe, il fait l'objet d'une intuition esthétique : le jeu de ces volutes sonores semble obéir à une finalité sans fin : le langage *visible* est devenu chose. » (J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 323.)

⁹*Id.*, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 48-49.

¹⁰Geneviève Idt, « Bluettes sartriennes », J. Lecarme et B. Vercier (dir.), *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p. 243.

¹¹J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 50.

par Virginia Woolf le montre bien ; selon elle, « l'usage que M. Hemingway [y] fait du dialogue est assurément excessif¹² ». Les nouvelles du *Mur*, et particulièrement la nouvelle liminaire du recueil, révèlent donc la tension existant entre la poétique sartrienne du dialogue et les traits définitoires du genre de la nouvelle. Pour le dire simplement, la « concentration des moyens et des effets¹³ » qui caractérise la nouvelle interdit, au moins partiellement, le recours aux « redites » et aux « futilités »¹⁴ du dialogue romanesque désiré par Sartre. Dès lors, si la première nouvelle du recueil tente d'exprimer « l'écoulement de la durée et le néant de l'attente¹⁵ », elle ne le fait guère par le moyen de la parole – ce sont au contraire les silences qui, au sein du texte, revêtent cette fonction.

§5

Une exception, cependant : le dialogue entre Lulu et Rirette à la terrasse du Dôme (p. 119-126) est caractérisé par l'infraction au « principe de coopération », mis en évidence par Paul Grice, qui implique « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé¹⁶ ». Le récit de la rupture avec Henri se voit constamment interrompu par les tentatives de Lulu de commander un café-crème (« – Mais comment ça s'est-il passé ? – Où est le garçon ? [...] » ; « – Vous savez, je n'ai rien décidé, dit Lulu modestement, ça s'est décidé tout seul. Elle tapa nerveusement sur la table : “Garçon ! Garçon ! Il m'embête ce garçon, je voudrais un café-crème” », p. 120-121). Outre les interruptions de discours, le dialogue est victime des difficultés d'enchaînement entre les répliques¹⁷ : le récit n'est pas raconté « en ordre » (p. 123), mais avec des redites (« Mais oui, voilà une heure que je vous l'explique » ; « Elle répéta plusieurs fois : “votre mari sur le balcon et les Texier dans le studio...” », p. 123-124)

¹² Virginia Woolf, « An Essay in Criticism », *New York Herald Tribune*, 9 octobre 1927, cité dans A.-M. Harmat, « Quelques citations anglo-saxonnes sur la nouvelle », A.-M. Harmat et alii (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 36.

¹³ Marianne Vidal, « Tentatives de définition d'un genre », dans *ibid.*, p. 25.

¹⁴ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. J.-L. Jeannelle et É. Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I, p. 674.

¹⁵ G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 88.

¹⁶ Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 61.

¹⁷ On retrouve donc ici deux des trois cas d'accidents attribuables à la structure même du dialogue et relevés par Gillian Lane-Mercier dans sa poétique : l'accaparement de la parole par un des locuteurs, les difficultés d'enchaînement des répliques d'un dialogue et les interruptions du discours, qui peuvent être le fait du locuteur lui-même – cas d'auto-interruption – ou de l'auditeur qui peut interrompre la parole du locuteur de manière tacite ou ouverte. Voir G. Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 175.

et des silences (« [...] les mots ne vinrent pas » ; « [...] elles n'avaient plus rien à se dire », p. 126). Parce qu'« Intimité » est le récit d'une occasion manquée, le langage des personnages est, lui aussi, marqué du sceau du tâtonnement.

§6

Outre « Le Mur », l'autre nouvelle du recueil à privilégier l'hétérogénéité discursive est, très clairement, « L'Enfance d'un chef », où l'on peut relever pas moins d'une quarantaine d'occurrences de discours transposé et une cinquantaine d'occurrences de discours narrativisé. Aucune autre fiction sartrienne ne présente autant de jeux de variations entre les différents modes de représentation du discours oral. Le discours direct reste cependant le type de discours le plus largement usité, et le personnage de Lucien possède à lui seul 133 répliques en discours direct. D'où vient dès lors cette impression chez le lecteur d'une absence quasi totale de discours rapporté – impression qui fait dire à Gerald Prince que « [l]es *rare*s fois que le discours direct est employé, il est bourré de lieux communs¹⁸ » ? Cette impression semble due à plusieurs artifices mis en place par Sartre dans les dialogues de sa nouvelle.

§7

Si Sartre privilégie le discours direct, c'est qu'il offre, nous l'avons vu, l'avantage de faire coïncider le temps du lecteur avec celui du personnage en vertu de l'isochronie conventionnelle de la scène soulignée par Gérard Genette. Mais l'isochronie dépend en partie du présent du discours attributif. Or, les discours attributifs de « L'Enfance d'un chef » sont tantôt au passé simple (« Il désignait Guignard et Fanny et ajouta : "Nous autres, nobles vieillards..." »), tantôt à l'imparfait :

Il se trouvait toujours quelqu'un pour dire négligemment : « Fleurier qui aime tant les Juifs... » ou bien « Léon Blum, le grand ami de Fleurier... » et les autres attendaient dans le ravissement, en retenant leur souffle, la bouche ouverte. Lucien, devenant rouge, il frappait sur la table en criant : « Sacré nom... ! » et ils éclataient de rire, ils disaient : « Il a marché ! il a marché ! Il n'a pas marché : il a couru ! » (p. 230).

§8

Ce recours à l'imparfait possède la particularité de rendre la parole romanesque itérative en l'insérant dans une mécanisation des rapports sociaux entre Lucien et les autres personnages de la nouvelle. Ce fait est d'autant plus frappant que les temps du passé sont très peu présents dans les romans et nouvelles sartriennes : puisque seul le présent rend possible la nécessaire proximité entre le personnage et le lecteur (« Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n'est romanesque qu'en apparence¹⁹ [...] »), Sartre

¹⁸G. Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 29. C'est nous qui soulignons.

¹⁹J.-P. Sartre, « À propos de John Dos Passos », dans *Situations, I*, op. cit., p. 15.

ne recourt qu'avec parcimonie aux temps du passé.

§9

En outre, le discours direct établit normalement une distance maximale entre le narrateur et le personnage, désormais à même de s'exprimer de manière plus ou moins autonome. Or, le discours direct dans la nouvelle est souvent introduit par un discours transposé qui, en dévoilant l'enjeu du discours, empêche tout effet de surprise chez le lecteur. Ce faisant, l'imprévisibilité du discours des personnages, préconisée par Sartre pour créer l'illusion de la liberté de ses personnages, se voit réduite à néant. Le discours rapporté apparaît alors dans le seul but d'exemplifier le discours :

Ils eurent de longues conversations sur les devoirs du patron et M. Fleurier lui montra que la propriété n'était pas un droit mais un devoir : « Qu'est-ce qu'ils viennent nous embêter avec leur lutte de classes, dit-il, comme si les intérêts des patrons et des ouvriers étaient opposés ! Prends mon cas, Lucien. Je suis un petit patron, ce qu'on appelle un margoulin dans l'argot parisien. Eh bien ! je fais vivre cent ouvriers avec leur famille. Si je fais de bonnes affaires, ils sont les premiers à en profiter. Mais si je suis obligé de fermer l'usine, les voilà sur le pavé. *Je n'ai pas le droit*, dit-il avec force, de faire de mauvaises affaires. Voilà ce que j'appelle, moi, la solidarité des classes. »

§10

En offrant au lecteur un bref extrait du discours du personnage, le discours direct lui permet d'accéder brièvement à la matérialité de l'énoncé, imprégné des discours d'autrui. Cela est particulièrement visible à certains endroits de la nouvelle. Pendant les phases de somnolence de Lucien – périodes de lutte entre l'expérience de la liberté et celle de l'aliénation²⁰ – le discours rapporté est absent. Une fois la phase de sommeil terminée, le discours direct revient et révèle les victoires progressives de l'aliénation. Après la conversation entre Lucien et son père au sujet de la définition de la mission du chef (« Eh bien, quand je serai mort, tu seras le patron de mon usine et tu commanderas à mes ouvriers », p. 165), on observe une absence du discours rapporté pendant environ deux pages, pages dans lesquelles l'abbé Gerromet se plaint à la mère de Lucien de l'indifférence de son fils. L'incursion suivante du discours direct rapporte les paroles de Lucien à la bonne Germaine ; le ton paternaliste et l'injonction de Lucien portent clairement la marque du père de Lucien : « Germaine, ma bonne Germaine ! [...] Je voudrais que vous écriviez sur ce papier : "Lucien Fleurier est une grande asperge" » (p. 167). Après cette incursion,

²⁰ « [...] la somnolence révèle certes "l'expérience existentielle de la liberté", mais elle est moins "perdue dans le néant que dans diverses aliénations" qui progressent dans les espaces de ce sommeil. » (J.-F. Louette, « La dialectique dans "L'Enfance d'un chef" », *Études sartriennes*, IV, 1990, p. 125-151, repris dans *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 187.)

nouvelle absence du discours rapporté. Les Fleurier s'installent à Paris, Lucien part en Angleterre pendant quelque temps et rentre « tout somnolent à Paris » (p. 162). Il fait alors la connaissance des Dessalés au lycée Condorcet. La nouvelle apparition du discours direct pour rapporter les paroles de Lucien se trouve à la page 174 : « Tu piges ? Si tu ne piges pas, mon vieux Riri, n'aie pas peur de le dire, on remettra ça ». Au vocabulaire du père de Lucien (« “Au temps pour moi.” C'était une expression qu'il tenait de M. Fleurier et qui l'amusait beaucoup », p. 174), s'ajoute le langage familier des jeunes lycéens parisiens. L'aliénation a repris le dessus, seul le modèle a changé, et chaque parole en discours direct de Lucien est empreinte des expressions et du style de sa référence du moment.

§II

Outre le temps passé des verbes attributifs, la présence de discours transposés en introduction des discours directs et l'imprégnation du discours d'autrui dans les paroles de Lucien, une quatrième raison semble justifier l'impression de rareté du discours direct dans la nouvelle : l'aspect visuel des dialogues ou, pour reprendre l'expression d'Àron Varga, « la pragmatique “visuelle” du dialogue²¹ », diffère des autres récits sartriens. Alors que dans *La Nausée* et les autres nouvelles, les dialogues étaient essentiellement constitués de répliques en discours direct annoncées par un retour à la ligne et un tiret, les dialogues de « L'Enfance d'un chef » entremêlent des répliques en discours transposé, narrativisé et rapporté dans le corps du texte qui s'apparente de la sorte à une masse compacte, à une « mélodie monotone²² » qui dénie à la parole toute singularité. Ce phénomène textuel sera commenté par Sartre dans sa critique de *L'Étranger* de Camus :

Les dialogues même sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification ; lui donner une place privilégiée, ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, *lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme un odeur*²³.

§I2

²¹ Àron Varga, « Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman », *Littérature*, n° 13, 1994, p. 7.

²² J.-P. Sartre, « Explication de l'étranger », dans *Situations, I, op. cit.*, p. III.

²³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons. Un dialogue fait cependant exception : l'arrivée de Bergère dans la nouvelle suscite un long échange en discours direct avec Berliac puis Lucien ; tirets et retours à la ligne sont utilisés. Cette disposition typographique apparaît-elle seulement pour répondre à un souci de lisibilité ? Est-elle chargée d'une valeur sémiotique qui insisterait sur l'importance de la rencontre avec Bergère dans le parcours du jeune Lucien ?

Dans « L'Enfance d'un chef », le discours direct se voit donc dépourvu des caractéristiques qui, dans la métaphysique de Sartre romancier, lui conféraient sa valeur. En mettant au passé le discours attributif et en imprégnant les paroles de Lucien des mots d'Autrui, Sartre est parvenu à faire du discours direct le lieu de la négation des consciences libres et de la durée. Nous sommes donc loin des ingrédients du roman sartrien, ce que confirme cette déclaration de Sartre à Francis Jeanson au sujet de « L'Enfance d'un chef » : « C'est une longue nouvelle, consacrée à un seul personnage, et ce personnage au fond, ne *prend* pas comme un personnage de roman ; on ne se dit pas : "Qu'est-ce qui va lui arriver²⁴ ?" ».

§13

L'inspirateur d'une telle technique est le romancier américain John Dos Passos. Au sujet des dialogues dans l'œuvre de ce dernier, Jean-Pierre Morel citait un passage du texte de présentation de Dos Passos mis en tête du volume réunissant, en janvier 1938, *Le 42^e Parallèle, 1919* et *La Grosse Galette* : « *U.S.A.*, c'est avant tout comment parlent les gens (*the speech of the people*)²⁵. » Selon Jean-Pierre Morel, cette expression renvoie à la fois à l'attention de Dos Passos pour « l'intonation » et « le lexique propres à certaines régions ou certains groupes sociaux », mais également au goût de l'écrivain pour la restitution des proverbes, stéréotypes et clichés de l'expression populaire²⁶. Sans surprise, ces deux caractéristiques apparaissent dans le volume, et une nouvelle comme « Intimité » rend compte aussi bien de l'argot de Montparnasse dans le langage de Lulu que des clichés du langage des magazines féminins dans le langage de Rirette²⁷. Car l'intérêt de Sartre pour l'auteur de la trilogie *U.S.A* est ancien. Dans les traductions du *42^e Parallèle* que proposa Beauvoir dans les marges de la conférence sartrienne consacrée à l'auteur américain pour la Lyre havraise en 1932-1933, plusieurs passages rendent compte de la pratique du dialogue chez Dos Passos :

[...] Alice et Janey mirent deux chaises l'une à côté de l'autre et bavardèrent. Un orchestre jouait et on dansait, mais elles ne dansèrent pas à cause des hommes grossiers qui se tenaient autour de l'espace réservé aux danseurs faisant des commentaires. Elles bavardèrent et, en remontant le fleuve pour rentrer, Janey, à voix très basse, penchée sur le bastingage contre Alice, lui parla d'Alec. Alice avait appris sa

²⁴Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 7. Le soulignement était dans le texte.

²⁵Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos*, Paris, Belin, 1998, p. 17.

²⁶*Ibid.*

²⁷Sur ce sujet, voir G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 155 et J.-F. Louette, « À propos d'"Intimité" », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, p. 299-316, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 12-13.

mort par le journal, mais n'avait pas supposé un instant que Janey l'avait si bien connu et avait été à ce point affectée par sa mort. Elle pleura et Janey avait l'impression d'être très forte de caractère en la consolant ; il leur sembla qu'elles allaient devenir amies très intimes après cela. Janey murmura que jamais elle ne pourrait aimer quelqu'un d'autre et Alice dit qu'elle ne pensait pas pouvoir aimer un homme quel qu'il soit, car ils buvaient tous et fumaient et disaient des mots grossiers entre eux et n'avaient qu'une idée en tête²⁸.

§14 Ce passage n'est pas sans faire penser à certains dialogues de la nouvelle, comme la première conversation entre Lucien et Bergère :

Lorsque Berliac fut parti, Bergère se leva et vint s'asseoir sans façon à côté de Lucien. Lucien lui raconta longuement son suicide ; il lui expliqua aussi qu'il avait désiré sa mère, et qu'il était un sadico-anal, et qu'il n'aimait rien au fond, et que tout en lui était comédie. Bergère l'écoutait sans mot dire en le regardant profondément, et Lucien trouvait délicieux d'être compris. Quand il eut fini, Bergère lui passa familièrement le bras autour des épaules, et Lucien respira une odeur d'eau de Cologne et de tabac anglais (p. 189).

§15 Le mélange des modalités discursives (ici le discours narrativisé se mêle au discours transposé), la polysyndète, les clichés de la théorie psychanalytique, très à la mode dans les années 1920, mis en évidence par le recours au discours indirect conjonctionnel, évoquent la pratique du dialogue chez Dos Passos. On est bien loin de la pratique du dialogue telle qu'elle sera pratiquée, quelques mois plus tard, dans *L'Âge de raison* : le discours oral n'y fera que très rarement l'objet d'un jeu stylistique, le discours direct étant presque exclusivement utilisé pour le représenter²⁹.

« SES CRÉATURES PARLENT COMME AU THÉÂTRE » : GYP DANS « LA CHAMBRE »

§16 Là où Genette voyait dans la scène romanesque une « sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique³⁰ », et dans le discours direct une scorie du genre

²⁸John Dos Passos, *Le 42^e Parallèle*, trad. Norbert Guterman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 160.

²⁹Sur ce point, voir G. Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, op. cit., p. 193-194. Selon lui, cette utilisation exclusive par Sartre du discours direct émanerait de la « stratégie réaliste » du roman et aurait pour effet de créer l'« esthétique cinématographique » du cycle. Voir *id.*, « Pour une étude linguistique du discours intérieur dans *Les Chemins de la liberté* : le problème des modalités des discours rapportés », *Études sartriennes*, n° 6, 1995, p. 122-123.

³⁰Gérard Genette, *Discours du récit* [1979], Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 176.

théâtral, Sartre s'attachait dès 1939 à différencier nettement le dialogue théâtral et le dialogue romanesque. En homme pressé, François Mauriac avait choisi de faire s'exprimer ses personnages dans un style très rapide et trop clair qui est propre au théâtre. Grave erreur, selon Sartre, car si, dans le roman, le personnage doit parler avec « le superflu, les redites, les tâtonnements du langage parlé³¹ », le quotidien et le naturel ne conviennent guère au genre théâtral ; ils créent un bavardage là où le théâtre a besoin de « la plus rigoureuse économie de mots³² ».

§17 Les dialogues dans *Le Mur* ne sont pourtant pas dénués d'un caractère théâtral, deuxième infraction, après le mélange des modalités discursives, à la poétique du dialogue élaborée en 1939. C'est d'ailleurs en vertu de cette théâtralité qu'il a été reçu par la critique immédiate. L'article d'André Thérive, le seul à souligner la qualité des dialogues du recueil, insiste en effet sur le talent de dramaturge dont a fait montre Sartre :

La verve de M. Jean-Paul Sartre y est inimitable ; son art des dialogues, frappant dans chacun de ses récits, pourrait faire de lui un excellent dramaturge : il s'est sûrement diverti à peindre là certaine vulgarité prétentieuse assez propre à nos contemporains et certaine bohème bourgeoise³³.

§18 Cette maîtrise théâtrale est illustrée par la nouvelle « La Chambre », organisée, comme l'ont montré Michael Issacharoff, Geneviève Idt, Jean-François Louette³⁴, sur un modèle théâtral. Outre la référence à *Phèdre*, le texte s'organise autour des entrées et sorties de ses personnages qui rythment les dix scènes et les deux (ou trois ?) « actes³⁵ » de la nouvelle. Surtout, le texte de Sartre indique l'autrice ici parodiée, à savoir Gyp. Plusieurs éléments invitent à le penser.

§19

³¹Jean-Paul Sartre, *Situations, II* [1948], Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

³²Jean-Paul Sartre, « Forger des mythes », dans *Un théâtre de situations* [1973], éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 67.

³³André Thérive, *Le Temps*, 30 mars 1939, p. 3, cité dans le dossier de réception du volume complété par J.-F. Louette dans *Études sartriennes*, n° 24, 2020, « Sartre et Beauvoir : lectures en miroir », J.-F. Louette (dir.), p. 166.

³⁴Michael Issacharoff, « “La Chambre” ou les séquestrés de Sartre », dans *L'Espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, p. 75 ; G. Idt, « Le Mur » de Jean-Paul Sartre. Techniques et contexte d'une provocation, op. cit., p. 73. ; J.-F. Louette, « *La Chambre* de Sartre ou la folie de Voltaire », *Poétique*, n° 153, 2008, p. 41-61, repris dans *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 14.

³⁵Si Geneviève Idt et Jean-François Louette voyaient deux actes dans la nouvelle, Michael Issacharoff en voyait en revanche trois.

La chambre est, chez Sartre, un lieu sexué, marqué par la féminité et le souvenir³⁶, ce que confirment les quelques pages consacrées à Mme Darbédac. La sensation des grains de sucre du rahat-koum à la rose – qu'elle déguste à l'écart de son mari, en engageant un « schéma corporel³⁷ » proprement féminin – sur son livre rappelle celle des grains de sable sur les pages de *Petite Madame* d'André Lichtenberger, qu'elle avait autrefois emporté sur la plage d'Arcachon (p. 234). Sartre parodie en fait la fin du roman de Lichtenberger, qui raconte le ménage de Jacques, sous-chef adjoint de service à la Banque Lyonnaise, et de sa femme Jotte qu'il a récemment épousée. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, Jotte tombe malade, ce qui l'oblige à s'aliter. Le roman insiste alors sur son engraissement progressif : « [...] Jotte engraisse que c'est un vrai scandale » ; « Ce n'est pas très drôle d'être si vite essoufflée et d'être devenue si grasse et si lourde³⁸. » Par ailleurs, la chambre est déjà, dans le roman de 1912, le lieu du souvenir :

Et quelquefois, un peu lasse, elle se rejette en arrière et songe. Est-ce que ce qui se passe n'est pas un rêve bizarre et prodigieux ? Mais c'est hier qu'elle était une écolière en sarrau au doigts tachés d'encre, que dis-je, une fillette en chaussettes, agacée de ses jambes nues³⁹ !

§20

Et il n'est pas jusqu'aux visites de Jacques avec son journal que Sartre ne reprenne dans « La Chambre⁴⁰ ». Ces reprises ne sont pas innocentes, Sartre jouant ici avec le

³⁶ Alors que Mme Darbédac et Marcelle y sont cloîtrées, Mathieu semble étonnamment ne pas avoir de chambre : « À part ce bureau, [...] il y a dans l'appartement une cuisine et une salle de bains. » (J.-P. Sartre, *L'Âge de raison*, dans *Œuvres romanesques*, éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 710). Dans *La Nausée*, Roquentin se souvient qu'Anny emportait autrefois dans ses valises suffisamment de souvenirs de voyages pour revêtir la plus vide des chambres d'hôtel d'« une personnalité lourde et sensuelle, presque intolérable » (p. 161). À l'inverse, Daniel insiste dans *L'Âge de raison* sur le fait que son affection pour sa propre chambre repose précisément sur son impersonnalité : « Une seconde, Daniel se laissa flotter dans la chambre stagnante, puis il regarda autour de lui : il aimait sa chambre parce qu'elle était impersonnelle et ne le livrait pas, on aurait dit une chambre d'hôtel. Quatre murs, deux fauteuils, une chaise, une table, une armoire, un lit. Daniel n'avait pas de souvenirs. » (p. 481).

³⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 210-214.

³⁸ André Lichtenberger, *Petite Madame*, Paris, Plon, 1912, p. 239 et 241.

³⁹ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁰ Il convient d'insister sur l'importance de cet intertexte pour le roman *L'Âge de raison*, car la maladie de Jotte est en fait... une grossesse, ce que le chapitre en question tente de ménager comme un ultime coup de théâtre. Le chapitre final du roman tire les conclusions parodiées dans le roman de 1945 : « Auparavant, c'étaient des enfants insoucieux, vivant chacun sa vie nomade et provisoire de jeune animal. Maintenant, les voilà fondus tous deux en un être nouveau, le couple, qui, tout le temps qu'ils ont à passer sur cette

stéréotype, lui aussi féminin, du *romanesque* ou du *bovarysme* – car le lecteur familier de l'histoire de *Petite Madame* est incité à voir dans la lecture de Mme Darbédât la cause de son mal futur. Cette mise en abyme confirme le procédé sur lequel repose la nouvelle et sur lequel Geneviève Idt avait déjà insisté : « les personnages eux-mêmes citent les noms des écrivains et le titre d'une œuvre que le texte parodie⁴¹ ». Outre *Petite Madame*, Mme Darbédât lit également les romans de Gyp (p. 41), qui inspirent la pratique du dialogue romanesque dans la nouvelle.

§21

Dans une note de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre contestait le « recours curieux au style de théâtre qu'on trouve à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci chez Gyp, Lavedan, Avel Hermant, etc. » Ce style de théâtre, Sartre le définissait par le recours exclusif au dialogue et aux didascalies : « [...] les gestes des personnages, leurs actes sont rapportés en italique et entre parenthèses »⁴². La nouvelle « La Chambre » est celle qui, dans le recueil, présente le plus de discours direct. À cela s'ajoute le fait que les répliques des personnages se voient entrecoupées de diverses indications scéniques, déjà relevées par Geneviève Idt : « M. Darbédât entra sur la pointe des pieds... Mme Darbédât haussa les sourcils... Il se tourna vers le miroir... Il s'était planté devant la fenêtre⁴³... ». Pour Sartre, ce double procédé théâtral révélait le désir de l'autrice « d'échapper au mythe de la subjectivité première⁴⁴ ». Mais, Sartre le montre, cette ambition est un leurre, car le langage des personnages est déjà tout imprégné de leur subjectivité. Mme Darbédât « rêvait de vivre dans le commerce de personnes fines et précises qui l'eussent toujours comprise à demi-mot » (p. 46). Pas de chance, son mari, qui incarne avec Franchot le rationalisme positiviste dans la nouvelle, ne comprend pas l'implicite, figuré dans le texte par l'italique : « Eh bien, j'ai appris [...] qu'elle tient *beaucoup* à lui » ; « Mais je veux dire [...] qu'elle y tient *autrement* que nous ne l'imaginions » (p. 46). Au discours allusif de Mme Darbédât se voit donc opposé l'explicite du rationalisme de M. Darbédât :

Écoute, Jeannette, dit-il d'une voix grave, je vais te parler franchement ; eh bien, si elle a des sens, j'aimerais encore mieux qu'elle prenne un amant !
– Charles, tais-toi ! cria Mme Darbédât (p. 47).

terre, demeurera uni dans les jours heureux et dans les jours tristes. À leur âme individuelle s'est substituée une âme collective, un égoïsme à deux. Et combien vient encore de s'enrichir, de s'élargir, de se fortifier leur dignité, maintenant qu'ayant un fils, ils ont fondé la famille, cellule sacrée de la société humaine ! » (*Ibid.*, p. 251-252.)

⁴¹G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 155.

⁴²J.-P. Sartre., *Situations, II* [1948], op. cit., p. 199.

⁴³G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 73.

⁴⁴J.-P. Sartre, *Situations, II*, op. cit., p. 199.

§22

Ce désir d'implicite parodie une nouvelle fois la poétique de Gyp, dont les romans dialogués illustraient selon Sartre « la société policée des années 1900⁴⁵ ». Aux mœurs élégantes de la vie parisienne fin de siècle, Sartre substitue dans les années 1930 l'incommunicabilité des consciences : M. Darbédac ne comprend pas Mme Darbédac (« Je ne comprends pas un traître mot à tout ce que tu me racontes », p. 46) qui ne comprend pas Ève (« [...] d'ailleurs je ne la comprends pas », p. 47) qui ne comprend pas Pierre (« [...] jusqu'à quel point *croit-il* aux statues et aux nègres ? », p. 68) qui ne comprend pas Ève (« Pourquoi m'aimerais-tu ? Je dois te faire horreur [...] », p. 69).

§23

Cette dimension théâtrale dépasse cependant la seule nouvelle « La Chambre⁴⁶ ». Geneviève Idt avait déjà insisté sur le fait que l'ambition sartrienne de placer ses personnages devant un choix existentiel était une ambition plus proprement dramatique que romanesque⁴⁷. À cela s'ajoute que le théâtre, selon Sartre, repose sur une distance entre le spectateur et l'acteur⁴⁸, et le narrateur sartrien se distancie des personnages du *Mur* lorsque ceux-ci tombent dans la mauvaise foi⁴⁹ : on retrouve ici une technique empruntée à Dos Passos, mais on peut également y voir l'annonce d'une future pratique théâtrale. Enfin, la condensation du genre de la nouvelle favorise sa théâtralité. Pour André Maurois, la nouvelle serait « plus proche du théâtre que du roman⁵⁰ », et si « une certaine dimension théâtrale se manifeste dans presque toutes les nouvelles du XX^e siècle⁵¹ », les nouvelles du *Mur* ne font donc pas exception.

CONCLUSION

§24

En février 1939, Jean-Paul Sartre définissait sa poétique du dialogue romanesque par opposition à celle développée par Mauriac dans *La Fin de la Nuit*. Cette poétique mauriacienne, Sartre l'associait dans son article à celle de la nouvelle : « M. Mauriac, lui,

⁴⁵*Ibid.*, p. 46.

⁴⁶Parodie qui, elle-même, dépasse la seule pratique des dialogues : le récit « Lui et elle » de Gyp, qui « jou[e] sur les différences de perception genrées d'une situation », évoque le fonctionnement des points de vue dans la nouvelle : la transmission du point de vue, de Mme Darbédac à M. Darbédac et de M. Darbédac à Ève, repose bien sur une alternance sexuée. Voir A. Krykun, « L'école des femmes-écrivains du dernier tiers du XX^e siècle », *RHLF*, n° 3, juillet-septembre 2020, p. 656.

⁴⁷G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 133.

⁴⁸J.-P. Sartre « Le style dramatique », dans *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 25.

⁴⁹Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette, 1993, p. 89.

⁵⁰Cité par Michel Viegnes dans le chapitre « Aux confins du théâtre et de la poésie » de *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York/Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989, p. 161.

⁵¹Andrée-Marie Harmat, « La nouvelle entre narrativité et théâtralité », A.-M. Harmat et alii (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, op. cit., p. 190.

est pressé, sans doute s'est-il juré que ses ouvrages n'excéderait pas jamais les dimensions d'une longue nouvelle : je cherche en vain dans *La Fin de la Nuit* les longs entretiens balbutiants, si fréquents dans les romans anglais, où les héros ressassent indéfiniment leur histoire⁵² [...] ». Mais si « M. Mauriac n'est pas un romancier⁵³ », M. Sartre, dans *Le Mur*, non plus, et il est possible de relire les critiques énoncées par Sartre dans son article comme autant de préceptes à suivre pour l'écriture des dialogues de ses nouvelles. Ainsi l'hétérogénéité discursive et la théâtralité se virent-elles théoriquement condamnées dans le genre romanesque en février 1939, mais pratiquées entre 1936 et 1938 dans le recueil du *Mur*.

Quelques mots à propos de : Esther Demoulin

Normalienne, agrégée de lettres modernes, Esther Demoulin a soutenu à l'automne 2021 une thèse de doctorat, dirigée par Jean-François Louette, sur le couple littéraire formé par Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, auteurs auxquels elle a consacré plusieurs articles. Elle est actuellement ATER à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 où elle assure, avec Pierre-Marie Héron, le cours d'agrégation portant sur *Le Mur* de Sartre.

Pour citer cet article

Esther Demoulin, « « Voilà de la nouvelle ». Le dialogue dans *Le Mur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/669>.

⁵²J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 49.

⁵³*Ibid.*, p. 52.