

D'une « continuité mystérieuse » dans *Le Mur*

Jean-François Louette

§1 Un recueil de nouvelles se définirait par quatre invariants¹. La pluralité de textes (ou polytextualité) : il en faut évidemment au moins deux. Parmi les publications de la collection « La Renaissance de la nouvelle », chez Gallimard, *Les Extravagants* de Paul Morand (décembre 1936) ne rassemble que « Milady » et « Monsieur Zéro ». Mais dans *Cœurs d'occasion* (juin 1937) d'André Thérive, on lit trente-sept nouvelles de cinq à sept pages. Cinq, comme dans *Le Mur*, et comme les doigts d'une main, s'avère un nombre fréquent : *Jason. Portrait des Tropiques*, de Félix de Chazournes, octobre 1935 ; *Héry*, d'Ignace Legrand, mars 1936 ; *Faux passeports*, de Charles Plisnier, publié chez Corréa en 1937 (et prix Goncourt).

§2 La discontinuité : il s'agit de textes séparés et autonomes. Preuve expérimentale, l'extraction en est toujours possible ; une nouvelle est ce type de texte que l'on peut toujours lire seul : « La nouvelle n'est pas la partie d'un tout ; la nouvelle préexiste à l'ensemble² ».

§3

¹Je suis André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles », *La Nouvelle au Québec, Archives des lettres canadiennes*, tome IX, Fides, 1996, p. 29.

²*Ibid.*, p. 22.

La permutabilité : il est certes possible, mais peu avisé de lire d'abord le dernier chapitre de *La Chartreuse de Parme*, tandis que le lecteur a « tout loisir de décider quelles nouvelles il lira, et dans quel ordre³ ».

§4 Enfin, la contiguïté dans l'épaisseur du volume, laquelle mène à une « *superposabilité* » qui engendre du sens par interaction ; dès lors, « le recueil concourt à produire du sens qui n'est pas dans chacun des textes », ou du moins pas aussi nettement⁴.

§5 Ce sens supplémentaire, comment le désigner ? Si l'on conjoint à l'esquisse théorique le ton fantastique, on écrira : « Tout recueil crée un fantôme : celui du livre comme ensemble clos, uni, homogène. Car telle est la force du *support* (le volume, sa reliure, sa couverture), relayée par la force de la *signature* (l'instance auctoriale, d'un niveau supérieur aux textes réunis) et celle de l'*intitulé* (l'hyperonyme du titre, mécanisme majeur de la mutation de l'hétérogène en homogène)⁵ ». Ou bien l'on se souviendra d'un bel article de Maurice Blanchot à propos de nouvelles de Marcel Arland : « Chacune d'elles exprime tout l'ouvrage, elle est elle-même et tout ce qu'elle deviendra en se composant avec toutes les autres. On en entend la voix unique et on pressent l'harmonie qu'elle doit former dans un chœur encore absent. L'écho est comme antérieur au son primitif [...] » – relevons le goût du paradoxe, bien connu chez le critique, qui poursuit : « Cette continuité mystérieuse entre des moments que l'apparence sépare nous paraît être un des charmes singuliers des recueils de nouvelles [...] »⁶.

§6 « Cette continuité mystérieuse »... a en effet intrigué les premiers lecteurs – je veux dire, les critiques en 1939. Le problème de l'unité du recueil *Le Mur* suscite alors cinq types de réponse⁷. Bien qu'il apprécie fort le livre, André Thérive la juge inexistante, dans un journal très respecté comme *Le Temps*. D'autres critiques parlent d'une hétérogénéité relative : « L'Enfance d'un chef » se situant à part (« une certaine intention sociale, une satire des mœurs » y ramène à un ordre de préoccupations « moins essentiel », plus dépendant des « contingences » – historiques, politiques – que, par exemple, dans « La Chambre »). Mais pour Pierre Loewel, c'est « Le Mur » qui diffère tel le pouce opposable : seul texte dont le héros serait normal. Selon un troisième type de lecture, le recueil suivrait une courbe descendante quant à la qualité des nouvelles. André Rous-

³*Ibid.*, p. 31.

⁴*Ibid.*, p. 32 et 35.

⁵Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Irène Langlet éd., Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 135.

⁶« L'art de la nouvelle », 21 juillet 1943, *Chroniques littéraires du « Journal des débats »*. Avril 1941-août 1944, Gallimard, 2007, p. 431.

⁷Voir le dossier d'articles que j'ai rassemblés dans *Études sartriennes*, n° 24, Garnier, 2020, p. 131-185.

seaux : « les deux premières sont excellentes, et les deux suivantes moins bonnes, et la dernière fort médiocre ». Même idée chez Jean-Pierre Maxence. On s'étonne que Henri Guillemin, ancien condisciple de Sartre à l'École normale supérieure, défende une position identique : « J'ai retrouvé, après deux ans, en relisant "Le Mur", la même émotion, la même admiration bouleversée que jadis ; mais du "Mur" à "L'Enfance d'un chef", quelle retombée, ou, plus prosaïquement, quelle dégringolade ! ». Jean Vaudal, dans *La NRF*, se montre plus nuancé : « Si "Intimité" ou "La Naissance d'un chef" (*sic*) sont de curieux récits, d'une puissante couleur, nous pouvons placer bien au-dessus "Le Mur", "La Chambre" ». Pour quelques-uns la courbe, quoique globalement descendante, commence par un petit sursaut : Thérive estime que « La Chambre » est « supérieure encore » au « Mur », opinion que partagent Camus et Vaudal. Mais, si l'on écarte les réactions d'ordre politique (Rousseaux, Maxence, très à droite), pourquoi parler de qualité qui diminue ? Selon Guillemin, dans les deux dernières nouvelles, les personnages manqueraient de taille et de force : « Ce que Sartre a précisément voulu peindre, en eux, ce sont des créatures à vau-l'eau, inconsistantes, qui font à la surface de ce monde leur petit bruit dérisoire ; des papillons du néant ». Joue peut-être aussi, explication plus intéressante, le *topos* selon lequel le comique serait d'un ordre inférieur. Or « Érostrate », « Intimité » et « L'Enfance d'un chef » sont des nouvelles moins sérieuses que « Le Mur » et « La Chambre » : il entre dans « Érostrate » du grotesque, et « Intimité » se « développe aussi, la scatologie aidant, sur le plan du bouffon » écrit Vaudal, qui n'a guère dû apprécier les caleçons sales d'Henri, et le gros orteil de Lulu dans son drap troué. Des nouvelles moins tragiques aussi : selon V. S. Pritchett (en 1945), les deux premières nouvelles atteignent une « horreur à vous donner des sueurs froides, et absolument inoubliable ». Quatrième position : il y aurait égalité de niveau... dans la qualité ou l'absence de qualité. Pierre Loiselet fait du titre même du recueil le symbole de sa valeur inaltérable : « Il y a des années que je n'avais pas lu des nouvelles d'une telle densité. C'est plein. C'est dur. Le temps s'y cassera les dents ». En revanche, totale absence de qualité, faute de santé, selon *Combat*, mensuel d'extrême droite : *Le Mur* serait un recueil de nouvelles « où s'échantillonnent divers types de pervers », catalogués dans les traités de psychiatrie. Enfin, beaucoup reconnaissent l'unité du recueil, mais en se bornant à paraphraser la Prière d'insérer rédigée par Sartre. Sauf Camus, dont l'idée est fort intéressante : « *La Nausée*, déjà s'attachait à faire une histoire quotidienne d'un cas exceptionnel », il en irait de même dans *Le Mur*, où Sartre voudrait « démontrer que le plus pervers des êtres agit, réagit et se décrit comme le plus banal », Paul Hilbert comme Lucien Fleurier. Reste que Pablo Ibbieta n'est ni pervers ni banal.

§7

On le voit : le problème de l'unité du recueil est volontiers posé en termes axiolo-

giques. Il faudrait examiner longuement cette question de la valeur, la rattacher à l'équilibre entre variété et unité, rappeler aussi comment le recueil débute par la nouvelle d'allure la plus classique, et se termine par un texte hors normes. Mais pour explorer sa « continuité mystérieuse », on suivra trois voies, ou logiques qui peuvent présider à l'organisation d'un recueil : éditoriale, auctoriale, et « lectorale »⁸.

UNE LOGIQUE ÉDITORIALE

§8 La forme « recueil de nouvelles » possède évidemment une histoire, qu'on peut résumer ainsi : « Jusqu'au XIX^e siècle le seul mode de publication de la nouvelle est le recueil. À partir du XIX^e siècle l'habitude est de faire paraître la nouvelle d'abord dans une revue de littérature générale (la *Revue de Paris*, la *Revue des deux mondes*), dans un collectif (les *Keepsake* à l'époque romantique), dans les journaux (Maupassant). Prépublication qui n'est qu'une étape : après la parution de plusieurs textes, l'auteur les réunit en volume⁹ ». Dans les années trente, la publication de nouvelles dans la presse devient plus rare. Le recueil ne s'en trouve que plus nécessaire.

§9 Certes, le grand siècle de la nouvelle, c'est le XIX^e (et Sartre a lu, pour se borner à la tradition française, Mérimée et Barbey, Maupassant, Villiers et Schwob). De 1925 à 1939, *La NRF* donne au total cent deux nouvelles, mais « aucun article de fond sur la nouvelle, son esthétique, sa place dans l'histoire littéraire » : par cette « place de second ordre », il se confirmerait qu'au XX^e siècle la nouvelle entre dans un « purgatoire »¹⁰. La situation se modifie pourtant quelque peu dans les années trente. À preuve deux indices. Dans le *Mercur de France* du 1^{er} mai 1931, John Charpentier ouvre ainsi son compte rendu d'un recueil de nouvelles signé Jean Pallu, *L'Usine*¹¹ : « La nouvelle, genre si longtemps discrédité, trouverait-elle un regain de faveur ? Voilà plusieurs fois, en tout cas, que depuis quelque temps, des recueils de courts récits paraissent, et qui ne se composent pas seulement de ceux-là qui ont paru dans les journaux et dont on fait tant bien que mal un

⁸René Audet, *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 15-17.

⁹René Godenne, « Les revues de nouvelles d'expression française au XX^e siècle (1911-2000) », *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Bruno Curatolo et Jacques Poirier éd., Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 149.

¹⁰Yvon Houssais, « Nouvelles et nouvellistes dans *La NRF* de 1925 à 1939 », *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, p. 145 et 146. Mais dans plus d'une note ou même notule de *La NRF*, durant cette période, sont suggérés des principes du genre : ainsi fait Marcel Arland dans son compte rendu du recueil d'Ignace Legrand, *Héry*, *La NRF*, 1^{er} juin 1936, p. 968-970.

¹¹Rieder, 1931, rééd. La Thébaïde, 2018.

bouquin ». D'autre part, en 1934 Paul Morand se voit confier par Gallimard la direction de cette collection nommée « La Renaissance de la nouvelle », qui vivra jusqu'en 1939¹². En 1935-1937, Beauvoir, la première, et Sartre, qui a fini l'essentiel de *La Nausée*, écrivent respectivement les cinq nouvelles de *Primauté du spirituel*¹³ et les cinq nouvelles du *Mur*. Sans doute tous deux sont-ils sensibles à une certaine renaissance du genre. Faut-il aller jusqu'à dire qu'ils misent sinon sur la possibilité d'être accueillis dans la nouvelle collection que dirige Morand (mais ils n'ont jamais eu d'affinités avec lui), du moins sur le phénomène éditorial en cours ? Un Bourdieu ou une Boschetti aurait sûrement défendu cette idée.

§10

Par ailleurs, l'organisation du *Mur* s'éclaire un peu si l'on examine le jeu entre les trois ordres des textes : de rédaction, de prépublication, et lors de la parution du livre. D'une part, Sartre ne s'en tient pas, pour son recueil, à l'ordre de la rédaction. Il a écrit « Érostrate » en 1936, et plus précisément à partir de l'été 1936¹⁴. Il a ébauché « La Chambre » en 1935 ou 1936, mais ne l'a terminée qu'en mai 1937¹⁵. « Intimité » est achevée lorsque Sartre rend visite à Paulhan le 30 avril 1937¹⁶. Il en va de même pour « Le Mur¹⁷ ». Quant à « L'Enfance d'un chef », Sartre est en train de l'écrire à Pâques 1938 et l'achève au début ou courant juillet 1938¹⁸. S'il avait fait paraître ses nouvelles dans l'ordre de leur rédaction (achevée), avec « Érostrate » en ouverture, la continuité avec la satire antihumaniste de *La Nausée* aurait été encore plus visible. Quant à la fin, qui aurait fait suivre « Le Mur » par « L'Enfance d'un chef », de ce recueil virtuel, elle aurait en-

¹²Premier titre : Edgar Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, a. i. du 17 octobre 1934. Le livre s'ouvre par une brève préface de Morand, réflexion sur le genre de la nouvelle, mais sans un mot sur la question du recueil.

¹³Refusées par Gallimard en 1937, par Grasset l'année suivante. Publiées en 1979 sous le titre *Quand prime le spirituel*, elles le seront à nouveau sous le titre *Anne, ou quand prime le spirituel*, Gallimard, Folio, 2006.

¹⁴*La Force de l'âge, Mémoires*, Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone éd., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2018, p. 619, et Geneviève Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, Larousse, 1972, p. 11.

¹⁵*La Force de l'âge, op. cit.*, p. 511 et lettre au Castor du 11 mai 1937, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Gallimard, 1983, t. 1, p. 149. Tous les textes de Sartre cités dans cette étude sont publiés chez Gallimard.

¹⁶Voir la lettre de Sartre à Beauvoir, 30 avril 1937, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷Que Lionel de Roulet lit en même temps que « Dépaysement » et « Érostrate » en avril 1937, *Lettres au Castor, op. cit.*, t. 1, p. 111.

¹⁸Voir *La Force de l'âge, op. cit.*, p. 656 et 659 ; *Lettres au Castor, op. cit.*, t. 1, p. 210 ; lettre de Beauvoir à Bost, 31 juillet 1938, Beauvoir, Bost, *Correspondance croisée 1937-1940*, Gallimard, 2004, p. 37 ; ainsi que de Sartre à Paulhan, 1^{er} août 1938 : « Je viens de finir ma nouvelle "L'enfance d'un chef" » (*Situations, I*, nouvelle édition, 2010, p. 379).

core plus nettement – mais de façon un peu manichéenne ? – marqué le basculement de l'auteur vers la politique.

§II D'autre part, si l'on met de côté « Érostrate » et « L'Enfance d'un chef », qui n'en ont pas connu, pour les trois autres nouvelles les prépublications en revues – « Le Mur » dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} juillet 1937, « La Chambre » dans *Mesures*, 15 janvier 1938, « Intimité » dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août et 1^{er} septembre 1938 – ont eu lieu selon un ordre qui, lui, sera reproduit tel quel lors de la publication en recueil en février 1939. D'où se tirent deux minces conclusions : le lecteur amateur retrouve ces nouvelles dans l'ordre même selon lequel il a pu les découvrir, bénéficiant d'un certain effet de familiarité ? Mais deux nouvelles sur cinq sont inédites à la parution du recueil : argument de vente.

§I2 Dernière remarque, sur ce plan de la logique éditoriale : le rôle de Jean Paulhan est grand. Ce n'est plus Brice Parain qui chez Gallimard s'occupe de Sartre, comme pour *La Nausée* (lui demandant moins d'obscénité et moins de populisme). C'est Paulhan en personne. Il le lance, comme l'a montré Geneviève Idt¹⁹ ; Paulhan veut que « Le Mur » soit « la première œuvre » (littéraire) de Sartre à paraître en revue : un coup de maître pour un début²⁰ ; et le directeur de *La NRF*, dans ses lettres, fait l'éloge du « Mur » – ainsi à Gaston Gallimard, à Marcel Arland, à Francis Ponge.

§I3 D'autre part, l'écrivain et son éditeur discutent ensemble. De l'audace générale : ces nouvelles sont « un peu... heuh... heuh... libres. Je touche aux questions en quelque sorte – sexuelles », dit Sartre à Paulhan²¹, lequel fera paraître « Intimité » dans *Mesures*, qui ne constitue pas la vitrine officielle de Gallimard comme *La NRF*. Ils discutent aussi de chaque nouvelle ? En tout cas, à l'automne 1938, du contenu de « L'Enfance d'un chef » que Paulhan vient de lire²². Et, ce qui ici nous importe avant tout, ils débattent de l'ordre dans lequel les nouvelles vont être données à lire. Dans la même lettre de l'automne 1938, Sartre écrit : « L'ordre me paraît devoir être : *Le Mur* – *Érostrate* – *La Chambre* – *Intimité* – *L'Enfance d'un chef*. En tout cas je tiens à 1-3-5, pour 2 et 4 on peut évidemment renverser leur ordre. Pourtant j'aimerais mieux qu'*Intimité* vînt après *La Chambre*, à cause de je ne sais quelle priorité du tragique sur le grotesque ». Sont associées 2 et 4, point important, auquel on reviendra. Quant à 1-3-5, Sartre y tient, mais... pas

¹⁹Dans un article fort important : « L'émergence du "phénomène Sartre" de la publication du "Mur" (juillet 1937) à l'attribution du prix populiste (avril 1940) », *La Naissance du phénomène Sartre. Raisons d'un succès 1938-1945*, Ingrid Galster éd., Le Seuil, 2001, p. 47-85.

²⁰Lettre au Castor, mai 1938, *op. cit.*, t. 1, p. 146.

²¹Il le raconte à Beauvoir dans sa lettre du 30 avril 1937, *op. cit.*, t. 1, p. 115.

²²Lettres au Castor et à quelques autres, *op. cit.*, t. 1, p. 218.

tant que ça, à voir l'ordre définitif. Est-ce donc Paulhan qui a eu l'idée de placer *Érostrate* au cœur du recueil, entre *La Chambre* et *Intimité* ? Quoi qu'il en soit, il y a un peu de flottement, je n'ose dire de la contingence.

§14

Enfin, toujours dans cette même lettre, Sartre demande à Paulhan son avis sur la « courte préface » qu'il pense rédiger, pour répondre aux critiques, suscitées par la parution de *La Nausée* et que celle du *Mur* risque de raviver, selon lesquelles il se complairait dans la fange : « Auriez-vous la bienveillance de me dire si vous pensez qu'il faut "s'expliquer" ou qu'il vaut mieux laisser dire et se taire ? ». Paulhan l'a donc encouragé à écrire ce qui deviendra une Prière d'insérer, dans laquelle Sartre va en fait insister non point sur son peu de goût pour la fange, mais sur l'unité du recueil selon un axe philosophique. La philosophie contre la fange : geste platonicien en un sens, Sartre se montrant plus assuré que Socrate, embarrassé par Parménide qui lui demandait s'il existe des Idées du poil, de la crasse, etc.

UNE LOGIQUE AUCTORIALE

§15

Un recueil autographe de nouvelles est censé répondre à une intention d'auteur-architecte, qui construit sa composition d'ensemble. Les deux maîtres du genre, dans les années trente, y insistent. Morand ouvre ainsi sa brève préface à son recueil *Rococo* (Grasset, 1933) : « Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue perspective d'un sujet central, capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman ». Et de même Arland lorsqu'il rédige, pour son recueil *Les Plus Beaux de nos jours* (Gallimard, avril 1937), une Prière d'insérer que Sartre avait aussi pu lire dans les Annonces de *La NRF*²³ : « Voici douze nouvelles d'inspiration commune, qui tendent à composer un livre. / Chacune d'elles est construite autour d'une journée, parfois autour d'une heure, choisie dans la vie de mes personnages ».

§16

C'est en soulignant lui aussi l'unité d'inspiration du *Mur* que Sartre rédigera sa propre Prière d'insérer. Mais la question est délicate. Certes, « [...] j'ai toujours pensé à faire une "œuvre", c'est-à-dire une série d'ouvrages reliés les uns aux autres par des thèmes communs et reflétant tous ma personnalité », écrit Sartre en 1939²⁴. Mais est-ce que cette anticipation est allée jusqu'à penser le plan d'ensemble d'un recueil de nouvelles avant même de se mettre à les rédiger ? Et puis une assez longue genèse plaiderait en faveur

²³Par exemple dans la livraison du 1^{er} juin 1937, p. 211.

²⁴*Carnets de la drôle de guerre*, 2 décembre 1939, « *Les Mots* » et autres écrits autobiographiques, J.-F. Louette éd., Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 361.

d'un ordre trouvé *a posteriori* : la première nouvelle publiée (« Le Mur ») l'est en juillet 1937, alors que la dernière n'est pas encore écrite (« L'Enfance d'un chef ») et ne sera achevée qu'un an plus tard, et au moins deux ans après la première à avoir été rédigée complètement, à savoir « Érostrate ». Enfin, comme on a vu, selon les discussions avec Paulhan, l'ordre n'était pas tout à fait arrêté, sauf, en fait, pour les nouvelles 1 et 5.

§17

Néanmoins, non seulement Sartre a revendiqué l'unité globale de son œuvre, mais aussi l'unité à l'intérieur de chaque œuvre. Il adopte la « loi esthétique formulée par Valéry, selon laquelle un élément quelconque d'une œuvre d'art doit toujours entretenir une pluralité de rapports avec les autres éléments²⁵ ». Cette loi définit aussi bien le style, travail qui « ne consiste pas tant à ciseler une phrase qu'à conserver en permanence dans son esprit la totalité de la scène, du chapitre, et, au-delà, du livre entier. Si vous avez cette totalité, vous écrivez la bonne phrase. Si vous ne l'avez pas, votre phrase détonnera ou paraîtra gratuite²⁶ ». Il arrive aussi à Sartre de citer un texte célèbre de Mallarmé rêvant d'un « livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard²⁷ ».

§18

Persistance d'un principe classique ? Non point. D'une part, Sartre se situe implicitement du côté du baroque lorsqu'il déclare que son œuvre est « *en mouvement* », et qu'il faut apprendre à la lire comme telle, c'est-à-dire à « voir toujours dans l'idée exposée à un moment donné la suite en transparence de cette même idée dans les œuvres suivantes²⁸ ». D'autre part, il opposera, dans le troisième tome de *L'Idiot de la famille*, la théorie romantique de l'inspiration (l'artiste prend « pêle-mêle le tout-venant ; que de diamants mais que de scories ! »), aux rigoureux principes qu'adoptent, après 1850, les pères de la modernité littéraire, Flaubert puis Mallarmé : le hasard étant exclu du texte littéraire, aucun mot, aucune phrase, aucun paragraphe ne doit y être remplaçable ; dès lors « chaque élément du discours doit entretenir à tous les niveaux avec tous les autres éléments et avec la totalité signifiée le plus grand nombre *possible* de relations intention-

²⁵ « M. François Mauriac et la liberté », *Situations, I, op. cit.*, p. 54. De Valéry, voir par exemple « Littérature » (1941), repris dans *Tel quel* : « Toutes les parties d'une œuvre doivent "travailler" », « Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil ».

²⁶ « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations, X*, 1976, p. 138.

²⁷ *L'Idiot de la famille*, t. 3 [1972], rééd. 1988, p. 185 ; voir aussi t. 1, 1971, p. 971, où Sartre précise que pour que cette définition de la beauté ne se réduise pas à un formalisme, encore faut-il que la diversité liée dans l'unité ne soit pas « quelconque ».

²⁸ Entretien avec Sartre, « L'écriture et la publication » [1979], Michel Sicard, *Essais sur Sartre*, Galilée, 1989, p. 350. En vertu de quoi j'ai essayé de lire « Le Mur » en fonction des textes de Sartre qui reviennent sur cette nouvelle, voir « Sartre et la mort : "Le mur" et après », *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019.

nelles²⁹ ».

§19

Comment parvenir à cette unité, dans le cas du *Mur* ? Sartre écarte les procédés traditionnels de l'unification par un narrateur premier d'un récit-cadre, ou celui de la discussion entre devisants³⁰. Distinguons cinq gestes auctoriaux : l'éviction de deux nouvelles ; le choix d'un titre et l'orientation donnée à la prière d'insérer ; l'exploitation du concept de situation-limite ; le jeu avec la notion de cas ; la figuration de soi.

§20

1) Sartre écarte deux nouvelles. L'une dont on ne sait rien sinon le titre, « Un obstiné ». Et « Dépaysement », écrite en 1937 – après « Érostrate » donc –, et qu'on peut découvrir dans les *Œuvres romanesques*. Mais, repensant à cette nouvelle en attendant que Paulhan le reçoive, Sartre la trouve « bien moche³¹ ». Pourquoi ? Audry est un Parisien qui par le voyage cherche à échapper au sentiment que sa vie est faite : la nouvelle relate une journée qu'il passe à Naples, quittant les itinéraires balisés (le tourisme à la Barrès, qui mène au temple de Paestum) pour découvrir (à la Gide) les quartiers populaires de la ville. On voit les enjeux : comment échapper à l'exotisme facile ? Au pittoresque qui tente de prolonger et de fixer par l'écriture la jouissance face à un monde enchanté ? N'entrons pas dans les détails³². Disons simplement qu'en même temps que « Dépaysement », Sartre répudie tout le sous-genre de la nouvelle d'atmosphère. C'est Lulu qui rêve de pratiquer ce qu'on devrait appeler la « peinture d'atmosphère », dans « Intimité » : Nice, « il paraît que c'est si beau, il y a des petites rues italiennes et des linges de couleur qui sèchent au soleil, je m'installerai au soleil et je peindrai, et des petites filles viendront regarder ce que je fais³³ » (p. 139). Un tel projet relève à la fois du cliché, comme les expressions employées mentalement par Lulu, et de la mièvrerie, mimée ou suggérée, comme souvent dans *Le Mur*, par la polysyndète. L'avis de l'auteur apparaît à la faveur de l'exclamation à double sens qui suit immédiatement : « Saloperie ! ». Pour Lulu, elle prend sens avec l'aval du texte, désignant la tache humide que le sperme de son amant a laissée sur le drap. Mais quant à Sartre, elle vaut pour l'amont : voilà bien de la peinture ou de la littérature pour plaire aux petites filles.

§21

²⁹*L'Idiot de la famille*, t. 3, *op. cit.*, p. 185-186.

³⁰Voir Victor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman » [1929], *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, T. Todorov éd., Le Seuil, 1965.

³¹Lettre de Sartre à Beauvoir, 30 avril 1937, *op. cit.*, t. 1, p. 114.

³²Voir Geneviève Idt, « Bluettes sartriennes », *Maupassant miroir de la nouvelle*, Jacques Lecarme et Bruno Vercier éd., Presses universitaires de Vincennes, 1988, p. 243-258 ; et Bruno Thibault, « “Dépaysement” : une nouvelle “manquée” de Jean-Paul Sartre », *French Forum*, vol. 16, n° 1, January 1991, p. 81-90.

³³Jean-Paul Sartre, *Le Mur* [1939], Folio, 2011, p. 139. Les autres citations du texte seront tirées de cette édition, avec le numéro de page entre parenthèses dans le corps de l'article.

Dès lors, pas d'exotisme et pas d'effets d'atmosphère dans *Le Mur*. Toutes les nouvelles se situent en France, et pour l'essentiel à Paris. Sauf évidemment « Le Mur », qui, par sa place, assure une transition avec la nouvelle d'atmosphère, rejetée mais à quoi *aurait pu* ressortir ce texte situé en Espagne. Cette ouverture signifie : voyez, moi je ne fais pas du Morand (nouvelles cosmopolites), ou du Barrès, celui des impressions de voyage (*Du sang, de la volupté et de la mort*, 1894, *Greco ou le secret de Tolède*, 1911), mon Espagne est toute différente. Je montre la triste réalité de la guerre civile actuelle, en favorisant la proximité du lecteur avec un combattant espagnol républicain, Pablo. Et ce point de vue empathique se trouve être... l'opposé même du pittoresque, selon la définition que Sartre donnera : « À l'origine du pittoresque, il y a la guerre et le refus de comprendre l'ennemi : de fait, nos lumières sur l'Asie nous sont venues d'abord de missionnaires irrités et de soldats », si bien que cultiver le pittoresque c'est goûter « l'aristocratique plaisir de compter les séparations » – je me coupe les cheveux, mais le Chinois natte les siens, l'Espagnol mange de la soupe, mais froide, etc.³⁴. Dans « Le Mur », on trouve la guerre mais sans le pittoresque ; et, grâce à Pablo, pas de séparation entre le lecteur et l'Espagnol... républicain, du moins.

§22

2) Le choix du titre contribue à l'unité du recueil. Occurrences et sens du mot *mur*, paronymes et métaphores associées ont déjà été étudiés, et questionnés : l'effet réel du titre est peut-être limité³⁵. *Le mur* : voilà pourtant à quoi se rattachent d'emblée et « La Chambre » – quatre murs, on comprend pourquoi ce titre fut préféré à « Les Statues volantes³⁶ » –, et « Intimité » (entre quatre murs). La folie forme un mur infranchissable entre Ève et Pierre, à qui Flaubert donnait déjà l'exemple, lui qui s'est « aliéné à sa chambre », et qui demande que « les autres reprennent à leur compte l'impénétrabilité des murs – symbole de sa propre impénétrabilité³⁷ ».

§23

Le statut de la Prière d'insérer fait lui aussi débat. Sartre « découvre après coup un lien entre les cinq nouvelles dont la rédaction s'est échelonnée sur deux ans et dont la réunion en recueil n'était pas prévue au début » – il avait pourtant dès le début des années trente le projet d'un recueil³⁸. À lire cette prière, on remarque un peu de hâte dans les résumés des nouvelles, comme l'indique également l'erreur sur le prénom, Lulu

³⁴ « D'une Chine à l'autre » [1954], *Situations, V. Colonialisme et néo-colonialisme*, 1964, p. 7.

³⁵ Voir G. Idt, *op. cit.*, p. 32-33 et Ninette Bailey, « Le mur dans *Le Mur* : étude d'un texte à partir de son titre », *L'Esprit créateur*, vol. XVII, n° 1, printemps 1977, p. 36-50.

³⁶ Lettre au Castor d'avril 1937, *op. cit.*, t. 1, p. 94.

³⁷ *L'Idiot de la famille*, t. 2, 1971, p. 1877.

³⁸ G. Idt, *op. cit.*, p. 31, et Michel Rybalka, *Œuvres romanesques*, Michel Contat et Michel Rybalka éd., Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 1803.

devenant Lola³⁹. Mais aussi beaucoup d'habileté.

§24

« Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutes – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies⁴⁰ » : un tel début apparaît comme variation sur une maxime célèbre de La Rochefoucauld – « Ni le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » – ou plutôt sur la citation fautive qu'on en fait souvent : « le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face ». Donc Sartre s'inscrit dans une tradition littéraire, celle des moralistes, ce qui rend raison d'un des thèmes majeurs du recueil, la dénonciation des mensonges et comédies sous diverses formes.

§25

Moraliste, mais aussi philosophe. Introduite en France dans les années trente, évoquée dans *La NRF*, qui n'ignore pas Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, et pas non plus Gabriel Marcel, la notion d'Existence figure à la première et la dernière ligne de cette Prière d'insérer, dotée d'une majuscule d'autant plus intimidante que Sartre ne prend pas la peine de donner des explications. « L'Existence est un plein que l'homme ne peut quitter » constitue une chute heureuse pour autant qu'elle ramène au thème du mur qui emprisonne, mais pas très heureuse dans la mesure où l'existence va aussi de pair, dans « L'Enfance d'un chef », avec le vide et le néant.

§26

Au fond cette imprécision ne revêt qu'une importance relative. Compte avant tout la « besogne » (Bataille) du mot, son effet, dans le cadre d'une stratégie littéraire : Sartre indique ainsi l'écart avec trois types de nouvelles qui n'empruntent rien à la philosophie. D'abord, j'y reviens brièvement, les enjeux philosophiques marquent la différence du *Mur* avec la nouvelle d'atmosphère ou cosmopolite (de Barrès à Morand). Outre les facilités du tourisme et de l'exotisme, elle présentait un autre péril : la discontinuité – tendant à devenir un chaos bigarré de notations et d'impressions. Péril d'autant plus sérieux que la nouvelle est par définition un genre « haché » ; en mars 1940 Sartre relit le *Journal* de Jules Renard avec intérêt et dégoût : trop de laconisme ; et il conclut : « Si l'homme est une série hachée, mieux vaut faire des nouvelles⁴¹ ».

§27

D'où, en principe, l'intérêt de se tourner vers la nouvelle de type populiste, moins impressionniste, offrant plus de continuité. Pour le dire vite, le populisme, lancé en 1929 par Léon Lemonnier et André Thérive, s'est défini comme un renouvellement du naturalisme purifié de ses erreurs (scientisme, excès d'observation), comme un refus du roman snob et mondain à la Proust (« en finir avec les personnages du beau monde » et leur

³⁹Lola Montès, la danseuse romantique ? Lola, une des bonnes amies de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* ? La chanteuse Lola-Lola de *L'Ange bleu* de Sternberg (film sorti en 1930 à Paris) ? Lola, l'amie du jeune Boris dans *L'Âge de raison*, que Sartre est en train d'écrire lorsqu'il rédige cette prière d'insérer ?

⁴⁰*Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1897.

⁴¹*Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 643-644 (et « L'homme ligoté », *Situations*, I, op. cit., p. 332).

« psychologie emberlificotée », leur préférer les « petites gens » de la vie quotidienne, avec leurs métiers et leurs soucis d'argent), et par la revendication d'un langage simple et sincère, dru et ne reculant pas devant la « saveur populaire » : des « mots francs et directs⁴² ». Créé en 1931, le Prix populiste récompensa cette année-là *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, lequel, malgré ses protestations, se retrouva dès lors étiqueté populiste. Lorsque Sartre dans sa Prière d'insérer parle de « cinq vies », sans doute a-t-il en tête à la fois la technique allusive de la nouvelle, qui aime à suggérer par concentration sur un moment de crise la totalité d'une vie, et le recueil de Dabit, *Trains de vie* (Gallimard, « La Renaissance de la nouvelle », mai 1936). Certes, mais Geneviève Idt a depuis longtemps souligné que la philosophie – et l'ontologie –, si importantes pour *Le Mur*, sont tout à fait étrangères au populisme⁴³.

§28

Enfin, si les nouvelles populistes donnent le bon exemple du refus d'un ton et d'une langue guindés, Sartre le pousse bien plus loin, jusqu'à la crudité érotique et scatologique. Voire jusqu'à un sous-texte sexuel insistant et provocateur – Rirette (p. 146) : « je possède ma Lulu sur le bout du doigt⁴⁴ ». Par son ambition philosophique et par cette audace, *Le Mur* s'écarte doublement de la nouvelle spiritualiste à la Marcel Arland – cible aussi de Beauvoir –, laquelle se veut toute pudeur, réserve et délicatesse, avec fines analyses psychologiques et grandes prétentions poétiques : « J'ai souhaité, pour chacune de mes nouvelles comme pour le livre entier, que la résonance humaine se confondît avec la résonance poétique » (prière d'insérer pour *Les Plus Beaux de nos jours*, Gallimard, 1937).

§29

3) Parmi les vastes lectures de Sartre, deux intertextes ont pu jouer un rôle fort important. Présenter des vies face à des murs, c'est les montrer, en termes philosophiques, en train d'affronter des situations-limites. Dans « Le Mur », le mot *situation* apparaît deux fois : « Tom ne se rendait pas compte de la situation et je voyais bien qu'il ne *voulait* pas s'en rendre compte » (p. 16) ; « Je me représentais la situation comme si j'avais été un autre » (p. 35). Mais qu'est-ce au juste qu'une situation-limite, selon Sartre ? Il

⁴²Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Jacques Bernard, La Centaine, 1930, p. 58-59, 71, et 79.

⁴³Article cité (2001), p. 74.

⁴⁴Pour résumer : *Le Mur* se distingue du populisme par ses enjeux philosophiques et par son extrême audace, mais aussi par les affects qu'il sollicite (le populisme est sérieux et joue sur la pitié pour les petites gens, *Le Mur* est cruel, et souvent drôle), et enfin par le refus d'exprimer directement son engagement politique (plus explicite, et sans recours à l'ironie, chez Dabit). Néanmoins, Sartre a tiré profit de trois techniques populistes : la « forme-vie », le jeu sur des micro-récits romanesques qui avortent, et l'intégration du langage du café et de la rue, voire de l'argot. Quant à la question du type de personnel diégétique, elle nécessiterait une assez longue analyse.

avait lu un long texte de Gabriel Marcel, « Situation fondamentale et situations-limites chez Karl Jaspers⁴⁵ », qui présentait les trois volumes de *Philosophie* publiés à Berlin en 1932. Plusieurs des concepts-clés de Jaspers seront repris et aménagés par Sartre : l'existence, comme « ce qui ne devient jamais objet » et se montre indéfinissable, la liberté radicale, l'opposition entre l'être comme subsistance, aussi nommé l'être en soi, et l'être comme liberté. Quant à ma situation, elle « me place à la frontière du monde et de l'existence⁴⁶ » ; réalité physique et psychique, c'est à la fois le champ d'action du *Dasein* (réalité humaine) et ses limites, ce qui m'interdit de me penser comme pur sujet connaissant, comme conscience générale. Et les situations-limites ? Ce sont celles qui sont « définitives » pour le *Dasein*, celles qui font sa condition humaine et qu'il ne peut modifier : « Elles sont comme un mur contre lequel nous cognons, contre lequel nous butons », écrit Jaspers que cite Marcel, avant de paraphraser : « une paroi contre laquelle nous nous heurtons⁴⁷ ». Une paroi, un *mur* !

§30

Jaspers propose une liste, que cite Gabriel Marcel : « le fait que je suis toujours impliqué dans des situations » (époque, sexe, âge, position sociale), « que je ne puis vivre sans lutte et sans souffrance, que je prends inévitablement la Faute sur moi, que je dois mourir – voilà ce que j'appelle des situations-limites⁴⁸ ». À partir de quoi une hypothèse a pu être avancée : l'ordre des nouvelles du *Mur* « semble renverser l'ordre de présentation chez Jaspers⁴⁹ ». Je dois mourir, et sous peu : ainsi Pablo et ses compagnons dans « Le Mur ». La Faute : Ève se sent coupable de ne pouvoir aider son mari. La lutte et la souffrance : « Érostrate ». La lutte et la souffrance, dans le combat entre les sexes : « Intimité ». Et « L'enfance d'un chef » met en avant la situation historique. Mais cette hypothèse néglige le fait que le Sartre du *Mur* ne fait que peu de place au péché, et elle me paraît assez imprécise : la lutte et la souffrance, voilà qui caractérise aussi bien « Le Mur » qu'« Érostrate » ; dans « La Chambre », la situation-limite n'est-elle pas avant tout la folie ? Et dans « Érostrate », en fait, le crime ?

§31

Il faudrait surtout ajouter que Sartre, revenant après la guerre sur les situations-limites, les définit par le fait qu'elles « présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes⁵⁰ ». Ce qui s'applique d'évidence aux trois premières nouvelles, et aussi aux deux

⁴⁵ *Recherches Philosophiques*, n° II, 1932-1933, p. 317-348.

⁴⁶ « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », art. cité, p. 326.

⁴⁷ Art. cité, p. 329 et 330.

⁴⁸ Art. cité, p. 329 (voir aussi p. 333).

⁴⁹ Grégory Cormann et Jérôme Englebert, « Des situations-limites au dépassement de la "situation". Phénoménologie d'un concept sartrien », *Sartre Studies International*, vol. 22, n° 1, 2016, p. 104.

⁵⁰ « Pour un théâtre de situations », *La Rue*, n° 12, novembre 1947, *Un théâtre de situations*, Folio, 1992, p. 21 (voir aussi p. 284 : Sartre s'intéresse aux réactions de ceux qui se trouvent dans des situations-limites).

dernières à condition d'admettre qu'il y a des équivalents symboliques de la mort : l'im-passe dans laquelle se trouve Lulu (elle ne *vit pas* faute d'être parvenue au Bonheur, dirait Rirette), et la décision finale de Lucien, qui abdique à jamais sa lucidité et sa liberté.

§32

De mon côté, j'ai tenté, afin d'obtenir une vue d'ensemble sur le recueil, de repartir des variations de Freud à propos du Président Schreber, dans les *Cinq psychanalyses* (traduit en 1935). Pour se défendre d'un fantasme de désir homosexuel, Schreber réagit par un délire de persécution ; or, avance Freud, les différentes formes connues de la paranoïa pourraient toutes se ramener à diverses façons de contredire une proposition unique, une phrase matrice⁵¹ : « Moi (un homme) je l'aime (lui, un homme) ». Il est tentant de lire les différentes nouvelles du *Mur* comme des variations sur une autre phrase matricielle, qui figure dans la lettre anti-humaniste de Paul Hilbert : « que peut être un homme qui n'aime pas les hommes ? ». Le lecteur jugera de la validité de cette hypothèse⁵².

§33

4) L'intérêt de cette référence à Freud tient aussi à ce que les *Cinq psychanalyses* constituent des récits de cas. Il en va de même pour les *cinq* nouvelles du *Mur*, et Lucien pense rendre visite à Freud pour lui déclarer : « Je n'ai pas le sou, mais je suis un cas » (p. 207). Aussi bien, la nouvelle comme genre, selon une généalogie « idéal-typique », se rattache au cas juridico-éthique (voir André Jolles, *Formes simples*) ; mais Sartre, jouant de toute la gamme des sens du mot, pense aussi au cas médical, au cas philosophique, voire à la casuistique amoureuse. Dans « Le Mur », le cas de Pablo soulève un problème de philosophie éthique, traité dans le souvenir fort probable de textes de Benjamin Constant (*Des réactions politiques*, 1797), et surtout de Kant (qui lui répond dans *Sur un prétendu droit de mentir par humanité*) : par son mensonge farceur et funeste, Pablo est-il responsable et coupable de la mort de son ami Ramon Gris ? Ou bien responsable, mais non coupable ? Ou encore coupable, mais non responsable, si la chose est possible, etc. ? La nouvelle de Sartre ne tranche certes pas le cas⁵³. Dans « La Chambre », la question serait double. D'une part : comment approcher d'un cas de folie ? Ni le rejet positiviste médical, le regard objectivant qui condamne les déchets, ni la passion subjective d'identification au fou (dans *Nadja*, Breton évoque « l'absence bien connue de frontière entre la *non-folie* et la folie ») ne sont pertinents. D'autre part : peut-on être conduit à vouloir tuer par amour ? *Préméditer*, comme fait Ève, un crime passionnel ? Etc.

⁵¹ *Cinq psychanalyses*, PUF, 1979, p. 308.

⁵² Voir J.-F. Louette, « À propos d'"Intimité" (*Le Mur*) », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie, op. cit.* (les p. 153-154).

⁵³ Aussi la critique a-t-elle pu soutenir que le texte penchait pour Constant (Adrian van den Hoven), ou à l'inverse pour Kant (Kevin W. Sweeney), ou suivait une voie proprement sartrienne (Juliette Simont).

§34

5) Enfin, une certaine *unité personnelle*, ou d'investissement et de figuration de soi, caractérise le recueil *Le Mur*. Faut-il le rappeler ? Les liens entre l'écrit fictionnel et le vécu de l'auteur se trouvent, dans les années vingt et trente du siècle dernier, conçus tout autrement que pendant ou après la période formaliste de la critique littéraire, et aussi que par le Proust du *Contre Sainte-Beuve*, opposant le moi social et le moi de l'écriture. Qu'on se tourne vers Thibaudet, vers Ramon Fernandez, ou vers Drieu la Rochelle, on voit affirmée une continuité entre le moi qui vit et le moi qui écrit : le second exploite « les directions infinies de [l]a vie possible » du premier (Thibaudet), ou bien (selon Drieu) ses parties vives et ses parties mortes, se peignant par doubles interposés, en pire ou en beau⁵⁴. Et les textes théoriques de Sartre sur la question du lien entre auteur et personnages fictifs vont dans le même sens, qu'on les trouve dans *L'Imaginaire* (distinction entre moi réel et moi imaginaire), les *Carnets de la drôle de guerre* (« Eux, c'est moi décapité », des mutilés sans plume), *Saint Genet* (« le créateur produit ses personnages pour vivre à travers eux jusqu'à la lie ses propres possibilités et, par là, s'en dépouiller »), ou *L'Idiot*.

§35

On est donc fondé à lire chaque nouvelle du *Mur* comme une figuration de soi par Sartre, où se jouent *à la fois*, sur un mode humoristique ou critique, transposition du moi réel, et expression du moi imaginaire de l'auteur. Lecture quasiment impossible en 1939, sauf pour Beauvoir sans doute, mais que les publications de textes d'ordre autobiographique (*Les Mots* en 1963, les *Carnets de la drôle de guerre* en 1983 puis 1995) ont rendue pour nous assez aisée. Un seul exemple, « Le Mur » : anarchiste, farceur et gaffeur comme je suis (moi réel), si j'étais parti me battre en Espagne (désir du moi imaginaire, double blanc, direction de la vie possible), j'aurais fait du joli (double noir)... Mais en tant qu'écrivain (moi réel et imaginaire), je puis toujours me présenter comme un anti-Malraux, en montrant les difficultés de l'héroïsme et de l'épique. Et à l'autre bout du recueil indiquer le type d'engagement par et dans l'écriture que je compte pratiquer, et ses ressorts : la satire, l'ironie, l'*exemplum* négatif (ne soyez pas comme Lucien).

UNE LOGIQUE LECTORALE

§36

⁵⁴Voir Thibaudet, « L'esthétique du roman », *La NRF*, 1^{er} août 1912, repris en ouverture des *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 12 ; Fernandez, « L'autobiographie et le roman. L'exemple de Stendhal », *Messages* [1926], Grasset, 2009 ; et Drieu, « Le héros de roman » [1939], *Sur les écrivains*, Gallimard, 1982, p. 336-317.

Une « approche lectorale » pense la composition d'un recueil, de manière générale, par pôles⁵⁵. Hétérogénéité (pas de construction d'une totalité) *vs* homogénéité (les récurrences dominant) – « l'homogène rassure », « l'hétérogène déstabilise⁵⁶ ». Ou bien assemblage *vs* tressage : soit le recueil n'est qu'une collection de textes singuliers, un « simple assemblage non concerté » ; soit il implique un tressage fort, qui apporte une « plus-value esthétique », et qui « conforte des catégories littéraires on ne peut plus rassurantes : l'intention de l'auteur (qui aurait tout concerté), la permanence de son imaginaire, ses idiosyncrasies stylistiques ou narratives⁵⁷ ». Ou enfin dispersion *vs* réticulation : construction de fils, filets ou réseaux de sens possibles – la lecture étant de façon générale une « réticulation » ; cette dernière, et c'est le point majeur, tire de la juxtaposition des nouvelles un « “ entretexte ” sémantique », d'où émergent à la fois une « plus-value de sens » et un effet d'unité ; le recueil cesserait alors d'être un « ensemble de textes » indépendants pour devenir un « texte global⁵⁸ ».

§37 Pratiquement, comment procéder ? En repérant entre les nouvelles, selon Audet, des récurrences lexicales, des motifs et thèmes communs, un partage de l'univers fictionnel (Montparnasse : « Érostrate » et « Intimité »). En liant ce que Richard appelait des « gerbes de convergence⁵⁹ ». Je distinguerai trois types d'unité : narrative, thématique, et structurelle.

§38 1) Geneviève Idt a insisté sur l'unité des techniques narratives dans *Le Mur*⁶⁰. Quant à l'*inventio*, les nouvelles seraient fondées sur la parodie et le pastiche, sur la dérision et l'ironie – si fine, a-t-on appris depuis 1972, que pour « L'Enfance d'un chef » des erreurs de réception se sont produites, aussi bien chez un Ramon Fernandez qui appréciait dans « L'Enfance d'un chef » une « étude tout à fait remarquable » au terme de laquelle Lucien se découvrirait « l'âme saine et joyeuse d'un chef » (*Marianne*, 22 mars 1939) – que chez le père de Beauvoir, un lettré favorable à l'Action française. Voilà de quoi s'interroger sur la question des signaux de l'ironie à l'écrit...

§39

⁵⁵René Audet, *Des textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, op. cit., p. 58.

⁵⁶André Carpentier et Denis Sauvé, art. cité, p. 25.

⁵⁷Richard Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, op. cit., p. 230.

⁵⁸René Audet, *Des textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, op. cit., p. 57 et 69 (la « double strate textuelle » du recueil). L'entretex est « filigrane qui apparaît à la lecture » et « superstructure » (p. 120 et 131).

⁵⁹Jean-Pierre Richard, Avant-propos de *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955 (rééd. Points, 1976, p. 10). La cohérence interne pour lui « signale toute grande œuvre d'art » : l'on retrouve la question de la valeur.

⁶⁰« *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit..

Quant à la *dispositio*, les cinq nouvelles sont construites sur des énigmes (Lulu va-t-elle quitter son mari et partir avec son amant, etc.), parce que si pour Sartre la lecture est avant tout « transfusion de ma durée dans les veines⁶¹ » des personnages, l'énigme vaut comme façon de capter ou de piéger le temps vécu et l'impatience du lecteur.

§40 Quant à l'*elocutio*, Sartre s'attache avant tout à exprimer l'absurde par la parataxe et le jeu des fausses causalités, et à explorer les subjectivités, par la technique du point de vue subjectif, et par le monologue intérieur. La publication des notes pour les conférences qu'il tint au Havre en 1932-1933 nous a appris que Woolf, dans ce domaine, le retenait plus que Joyce⁶².

§41 2) Une autre approche, évidente, consiste à tenter de construire une unité thématique du *Mur*. Problème : bien des thèmes ici sollicitent le lecteur. En 1972 Geneviève Idt avait choisi la clausturation et le regard. Deux autres thèmes me semblent tout aussi importants : la critique de l'humanisme, et la réflexion sur le langage.

§42 Au cœur du recueil, la lettre furieuse de Paul Hilbert aux cent deux écrivains humanistes. Chaque nouvelle explore une façon, *subie ou bien voulue*, de prendre ses distances avec l'humain, de s'arracher à l'espèce. Voilà qui peut advenir, paradoxalement, soit par le dehors, soit... par le dedans⁶³ : la mort imminente place Pablo et ses compagnons en dehors de l'humanité, mais exposer totalement son intimité, c'est devenir une sorte de répugnante étoile de mer « dévaginant » son estomac – à quoi Lulu pense sans comprendre ce qu'elle symbolise (p. 105). De plus tout un jeu se poursuit, dans *Le Mur*, entre la surhumanité et la sous-humanité. Par quoi une fois de plus Sartre s'inscrit dans le sillage de Flaubert : Gustave avait compris que « l'homme est un mirage, un rêve hypocrite⁶⁴ » ; il a la conviction de ne pas appartenir au genre humain. Tantôt il s'installe, grâce à l'imaginaire, sur des sommets : d'où le Géant qu'est le Garçon – comme Paul Hilbert du haut de son balcon, mais qui veut faire le surhomme fait le déchet, et finit aux cabinets. Tantôt Flaubert se range du côté « des idiots, des enfants, des chiens » ou des singes⁶⁵ ; et c'est le cas de Pierre dans « La Chambre », qui pour son beau-père est moins qu'un être humain, mais qui vit peut-être une profonde expérience du primitif, à la Rimbaud. Et la dernière nouvelle ? Tout se devine grâce au patronyme de Lucien, Fleurier : moins qu'un homme – une plante, un végétal (une asperge, par exemple, p. 167). Pourquoi ? Parce qu'il se laisse pénétrer par la tradition nationaliste de droite : la terre,

⁶¹ « M. François Mauriac et la liberté », *Situations*, I, op. cit., p. 58.

⁶² Voir *Études sartriennes*, n° 16, Paris, Garnier, 2012.

⁶³ Voir J.-F. Louette, « Sartre et la nouvelle », *Traces de Sartre*, ELLUG, 2009.

⁶⁴ *L'Idiot de la famille*, t. 1, op. cit., p. 447.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 448.

les morts, et le refus du *logos*.

§43 Voilà ce que l'on ne saurait reprocher à Sartre. Chaque nouvelle constitue une réflexion sur le langage et ses pièges. Je ne fais ici qu'effleurer la question. Dans « Le Mur », le langage est l'opérateur de la trahison involontaire de Ramon par Pablo : comme chez Kafka, le message se brouille, et son contenu parvient mais à l'envers⁶⁶. Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien découvre les mystères de la nomination, subie (moi, un ange, ou une asperge ?) ou effectuée – mais le marronnier qu'il apostrophe demeure insensible⁶⁷. Dans les cinq nouvelles se poursuit une interrogation sur les clichés ou lieux communs⁶⁸. Ils empêtrent et dérobent la pensée – les statues *volantes*... –, celle de Pierre, de M. Darbédats (les valeurs bourgeoises), de Lulu et Rirette (les femmes et le bonheur), de Lucien : il « ne se dissimulait pas qu'il touchait au fond du désespoir mais il espérait sortir de cette crise avec une âme trempée » (p. 178). Leur nombre, leur poids et leur saleté font rêver soit à l'invention de nouveaux mots (« ziuthre », « secourge »), et à l'exploitation d'un sens magique des mots, soit à un vaste nettoyage du langage – peut-être par l'argot, si l'on se souvient de telle scène (p. 86) où Paul Hilbert confond à peu près un savon vert et un bonbon à la menthe qu'il voudrait sucer : pour avoir *la langue verte* ?

§44 3) Une troisième approche se concentrera sur la composition d'ensemble du *Mur*. Ici, sept remarques à développer.

§45 1. C'est au renversement final, au petit coup de théâtre constitué par « L'Enfance d'un chef » qu'en 1939 avaient été sensibles Marius Richard et Martin Maurice. La dernière nouvelle s'oppose d'évidence à toutes les autres : par sa longueur, par la satire sociale et politique, parce que c'est la seule où soit présentée l'enfance d'un personnage principal, et parce qu'il y est longuement et surtout explicitement question de la psychanalyse, alors même que Lucien est « parfaitement adapté à la société, donc normal⁶⁹ ».

§46 2. Les poètes et romanciers de l'Art-Névrose tenaient l'œuvre littéraire pour un système de relations structurées dont « chacune renvoie à toutes les autres », de sorte que la Beauté de l'œuvre se définit à leurs yeux par la circularité », et aux yeux de Sartre aussi⁷⁰. Nulle surprise dès lors si la structure du *Mur* forme un chiasme⁷¹.

⁶⁶Voir « *Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage, *Situations*, I, op. cit., p. 155-156.

⁶⁷Sur la nomination, voir « Aller et retour », *Situations*, I, op. cit., p. 238, 245, et 256.

⁶⁸Sartre mène tout un dialogue avec *Les Fleurs de Tarbes*, que Paulhan publie en 1936 dans cinq numéros consécutifs de *La NRF*, de juin à octobre.

⁶⁹G. Idt, op. cit., p. 196 et 191.

⁷⁰*L'Idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 333 ; *Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 573 (« les retours réglés », composante essentielle de la beauté).

⁷¹Voir « Sartre et la nouvelle », art. cité, ainsi que mon étude sur « Intimité » dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, op. cit.

§47

Placées aux extrémités du recueil, « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » se répondent, pour diverses raisons assez évidentes. Je n'en mentionne ici que deux. D'abord leur objet et enjeu politiques explicites – mais avec un jeu de renversements : à la guerre civile en Espagne, vue par les yeux d'un Républicain, s'oppose la focalisation sur un jeune bourgeois qui opte pour l'Action française, soutien de la rébellion franquiste. D'autre part, le merveilleux y affleure, critiqué plus ou moins discrètement. Dans « La pensée de droite, aujourd'hui », Beauvoir distinguera entre deux types de merveilleux. Celui qui se lie aux souvenirs d'enfance : l'enfant a une « vision naïve du monde⁷² » qui en « abolit les dures résistances et le découvre comme merveilleux : que de fois *Le Grand Meaulnes* n'a-t-il pas été pastiché !⁷³ » – ou parodié, au début de « L'Enfance d'un chef », où la nature est plus nauséabonde que poétique. Mais c'est aussi un « certain merveilleux que fournissent les spécialistes en exotisme : ils s'attachent à peindre les pays étranges dans leur mystère incommunicable ; à travers le pittoresque irréductible des sites, la mentalité impénétrable des habitants, ils font apparaître l'homme comme autre que l'homme⁷⁴ » : placé à l'ouverture du recueil, « Le Mur » marque le renoncement de Sartre à ce second genre de merveilleux en même temps qu'à la nouvelle d'atmosphère.

§48

Quant à « La Chambre » et à « Intimité », qui ne voit ce qui les lie ? Les deux nouvelles prennent pour objet le couple et la folie, et le refus de la sexualité (par Pierre et par Henri à coup sûr, par Lulu aussi sans doute). Mais de façon inverse quant à l'intrigue : Ève-Agathe entre dans la démence de Pierre, le protège contre la médecine positiviste, le tuera s'il le faut – contre la psychose, la passion. Lulu fuit la folie passionnelle (une liaison trop charnelle avec son amant, un autre Pierre) pour la sécurité de la névrose conjugale (avec Henri) – contre la passion, la névrose. Et aussi de façon inverse quant au ton : le même thème sur le mode tragique, puis sur le mode grotesque, écrivait Paulhan à Ponge, et à Marcel Arland, en septembre 1938, avec admiration⁷⁵. Voilà donc une parodie dans le sens que la Clio de Péguy donnait à ce mot : « j'entends *parodie*, dit-elle, nullement comme une moquerie, nullement comme ironie et comme dérision », mais comme un « deuxième jeu d'un *même* morceau [...], de préférence sur le plan comique ou grotesque⁷⁶ ».

⁷² *Privilèges*, Gallimard, 1955, p. 188.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Sartre, « reprenant dans “ Intimité ” le thème de “ La Chambre ” (d'une femme qui, soit par amour ou inertie, *tente* de partager l'état de son mari), [...] sait traiter en grotesque ce qu'il avait (plus aisément, peut-être) traité en tragique. Voilà ce que n'eût su faire aucun de ceux à qui tu songes » (Jean Paulhan, Marcel Arland, *Correspondance 1936-1945*, Gallimard, 2000, p. 106).

⁷⁶ *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, Œuvres en prose complètes*, Robert Burac éd., t. 3,

§49 Cette organisation désigne un centre, « Érostrate », autre histoire de folie, paranoïaque et meurtrière : la folie de la gloire par l'infamie, paradoxalement réclamée à ceux-là mêmes – les hommes – que Paul Hilbert déteste. Folie de la gloire, c'est-à-dire de l'écriture aussi bien. Et de ce centre, le centre à son tour est fourni par la lettre contre l'humanisme que Hilbert adresse « à cent deux écrivains français ».

§50 3. L'intention de l'auteur se dessine aussi dans des choix qui visent soit à « accuser des contrastes », soit à « mettre en relief certaines affinités entre les nouvelles » – et de façon générale à faire jouer un « principe de glissement d'une nouvelle à l'autre⁷⁷ ». Glissons donc, sans trop appuyer.

§51 Du « Mur » à « La Chambre », continuité : « la mort et la folie sont deux irréversibles⁷⁸ ». Deux nouvelles, de plus, qui atteignent le « comble de l'art » selon Villiers : « Il faudrait affoler le lecteur ! [...] Quel triomphe si nous pouvions envoyer à Bicêtre quelques abonnés ! Positivement, Mallarmé, ce serait le comble de l'Art, ce serait sublime ». De même Sartre, philosophe inquiet, fait se succéder deux *contes cruels*, dont le sens résiste au lecteur : « Le Mur », avec sa fin incertaine, et, autour de Pierre, si étrange, ces choses si bizarres, les statues volantes, les cloches, le ziuthre. – Mais aussi contraste : d'emblée le style de « La Chambre », avec ses subjonctifs imparfaits, s'oppose, à celui, plus simple et plus brutal, du « Mur ». Pablo : « j'allai pisser sur le tas du mur, par précaution » (p. 29). Mme Darbédac, toute recherche de délicatesse et de distinction : « Elle l'approcha de ses lèvres avec précaution et retint sa respiration » (p. 41).

§52 « La Chambre » se relie fortement à « Érostrate » : par le thème de la folie ; par le fait que le dévouement amoureux exclusif d'Ève, son père, M. Darbédac, le blâme ainsi : « On n'a pas le droit de se refuser aux hommes » (p. 58) – mais n'est-ce pas ce que fait de son côté Paul Hilbert, accomplissant lui aussi une « rupture métaphysique avec l'espèce humaine⁷⁹ » ? Ou encore par l'articulation fantasmatique entre vol et sexualité : je n'ai jamais couché avec une femme, dit Paul Hilbert, « je me serais senti volé » (p. 81), or Pierre lui a peur des statues féminines qui volent... à l'homme sa virilité ? – Mais aussi enchaînement par opposition : Pierre est vu du dehors, Paul du dedans ; l'agressivité du premier se tourne avant tout contre lui, celle du second contre autrui ; sa tentative de rupture passe non plus par le bas (être un fou, un idiot, un singe), mais par la rêverie de surhumanité : « Les hommes, il faut les voir d'en haut » (p. 79).

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. IIII-III.

⁷⁷ André Carpentier et Denis Sauvé, art. cité, p. 19 et 20.

⁷⁸ *L'Idiot de la famille*, t. 2, *op. cit.*, p. 1840.

⁷⁹ *L'Idiot de la famille*, t. 3, *op. cit.*, p. 137.

§53

Glissons d'« Érostrate » à « Intimité » : Paul Hilbert se définit comme « un homme qui n'aime pas les hommes » (p. 90), femmes comprises – aussi est-il impuissant, comme Henri, auquel de son côté Lulu avoue que « les hommes [la] dégoûtent trop en ce moment » (p. 143). Refus vécu dans la chair, si bien qu'à des degrés certes divers, Paul Hilbert et Lulu craignent le contact physique avec autrui, au point de préférer l'onanisme ; et, explosion de substitution peut-être, de pratiquer tous deux le tir à la foire (p. 87 et 106). Même possible homosexualité honteuse chez les deux personnages, mais chez Lulu, de plus, une hétérosexualité honteuse : « j'ai envie de toi », finit-elle par écrire à son amant... Donc, deux versions de la mauvaise foi, masculine et féminine. – Mais sans doute Paul Hilbert aimerait-il qu'on le touche par derrière, ou qu'on lui flatte le derrière, à la différence de Lulu (p. 106). De plus, alors que Lulu reproche à son mari de « [la] traiter de son haut » (p. 139), Paul Hilbert fait défiler une putain nue devant lui, et, assis comme au spectacle, humilie cette femme qui a « la chair de poule » (p. 84, l'expression jouant sur le sens argotique de *poule*). En symétrie inversée, vengeance de Lulu, qui enferme Henri sur le balcon et le laisse gesticuler devant les Texier : « s'il ne ressemble pas à un poisson dans un aquarium ? » (p. 124). Enfin, la lettre de Lulu à son amant Pierre forme sous un certain angle le pendant inversé de celle de Paul Hilbert ; un homme écrit pour rompre avec tous les hommes, lettre de haine – une femme écrit une lettre d'amour pour dire qu'elle reste avec... ses deux hommes, l'amant et le mari. Une lettre d'amour, dès lors ? Ou bien est-ce seulement en écrivant – et donc à distance... – qu'elle aime Pierre⁸⁰ ?

§54

Glissement toujours aussi aisé, d'« Intimité » à « L'Enfance d'un chef ». À Henri, l'adulte impuissant, fait pendant le jeune Riri qui exhibe son instrument, plus long que celui de son cousin Lucien (p. 162). Paradoxe : l'adulte n'en a plus guère, tandis que le jeune garçon... mais l'un jouit d'un prénom entier, l'autre n'a droit qu'à un diminutif. Lulu se sent dégoûtée après le coït avec Pierre – de même Lucien après son dépuçelage avec Maud. Laquelle par son métier semble une Lulu un peu plus jeune... Rirette esquisse le thème des droits (p. 116) que Lucien développera. Sur le plan politique, s'il y a une pointe de racisme chez Lulu – le garçon de l'hôtel, « c'est un Algérien, je déteste ces types-là » (p. 137) –, elle préfigure sur un mode mineur l'agression antisémite commise par Lucien.

§55

4. Et l'on pourrait continuer. C'est tout le recueil, presque ligne à ligne, qui s'offre comme une galerie de glaces : s'y multiplient les reflets, échos ou convergences de nou-

⁸⁰Sartre cite une note de Flaubert qui éclaire cette lettre de Lulu : « J'ai écrit une lettre d'amour pour écrire et non parce que j'aime. Je voudrais bien pourtant me le faire accroire à moi-même ; j'aime, je crois, en écrivant » (*L'Idiot de la famille*, t. 2, op. cit., p. 1742).

velle à nouvelle, même si elles ne sont pas contiguës. Je me borne à trois rapides exemples.

§56 Au rire final du « Mur », rire arraché à Pablo, répondent dans « Érostrate », le rire initial (p. 79) de Paul Hilbert, rire voulu, lui, et surtout le rire *aux larmes* face à Renée (p. 84-85). Dira-t-on que là les larmes sont superficielles ? Peut-être. Mais cette réaction mêlée est suscitée par les deux limites de notre vie : la mort, dépourvue de sens, pour Pablo, et pour Paul Hilbert, la naissance, figurée par *l'origine du monde* qu'exhibe cette prostituée qui ne s'appelle pas Renée par hasard.

§57 Dans « La Chambre », Mme Darbédat est un personnage proustien – qui s'oppose socialement à un employé comme Paul Hilbert : Sartre figure ainsi la question, soulevée par les populistes, du personnel diégétique à choisir. Elle a l'esprit encombré de clichés suspects touchant les Orientaux, lit Gyp – romancière antisémite, d'un nationalisme virulent – et son mari ne jure que par le Docteur Franchot, patronyme qui associe la France et la sottise. Le racisme qui sera celui de l'Action française et de Lucien, et la bêtise du positivisme médical auraient pour point commun l'exclusion de l'Autre (le fou – l'étranger).

§58 Dans « Érostrate » et « L'Enfance d'un chef », deux scènes offrent le même ton de burlesque agressif : Paul Hilbert face à la prostituée Renée (p. 84-85), et Bergère au bordel (p. 197-198). Or Bergère est homosexuel. La logique du recueil lève ainsi toute ambiguïté – s'il en demeurerait – quant à l'homosexualité de Paul Hilbert.

§59 Il resterait à étudier des motifs récurrents – les jeux de mains, par exemple. Un médecin pose la main sur l'épaule de Juan (p. 18), mais c'est en fait pour en venir à prendre le pouls de ce jeune homme dont la peur transforme les mains en « deux pinces grises » (p. 25) ; les fous disant, comme on sait, la vérité, Pierre n'est pas dupe : « quand ils ont attrapé l'objet, ils plaquent leur paume dessus pour l'assommer » (p. 64) ; c'est ce qui arrive à Paul Hilbert, d'abord dans une pharmacie, même si les « claques sur les épaules » doivent le tirer de son évanouissement, puis lorsque les policiers le passent à tabac (p. 80) ; les humanistes peuvent bien célébrer la main, en tant que preuve de la différence entre humanité et animalité (p. 89), c'est pourtant lorsque le gros homme allonge vers lui la main (p. 97) que le nouvel Érostrate tire, après quoi il est arrêté par la main d'un inconnu sur son épaule (p. 98). Lulu a bien raison de se méfier des mains des hommes (p. 106), et de se dégager d'Henri qui la saisit par le bras (p. 131) : la boucle se forme et se ferme, puisque, lorsque Tom a pris la main de Pablo, « Je dégageai ma main » (p. 24).

§60 Il faudrait ajouter un procédé que je baptiserais *l'intertextualité disséminée mais récurrente*. Un même hypotexte se retrouve dans plusieurs nouvelles. Exemple, *Hamlet*, celui de Shakespeare et aussi celui de Laforgue dans les *Moralités légendaires*. Le lecteur en retrouvera sans peine les traces dans « Le Mur », dans « La Chambre », et dans

« L'Enfance d'un chef ». Et je ne dis rien des nouvelles de Maupassant.

§61

5. Renversement final, chiasme, glissement continu ou transition perpétuelle, galerie de glaces avec motifs (la main) et intertextes (*Hamlet*) récurrents... Peut-on faire un dernier pas ? Deux passages du recueil y invitent. Plaisamment, Sartre fait définir, par un bourgeois stupide, le problème subtil que vient d'aborder « Le Mur » : « On se demande, pensa M. Darbédac, où commence la responsabilité, ou plutôt, où elle s'arrête » (p. 50). Comme si M. Darbédac avait lu la nouvelle précédente... Comme s'il y avait une esquisse de « composite novel », roman fragmenté dans *Le Mur*... Mais surtout, dans la rue, quelle est la cible de Paul Hilbert ? Un « gros homme », coiffé d'un melon, à la « nuque rouge », qui « se dandinait un peu » (p. 97). Bon sang, mais c'est bien sûr : nul autre que M. Darbédac ! Dont la « nuque rouge et puissante » déplaît à sa femme (p. 44), qui marche « en se dandinant » (p. 45), et qui sort en prenant son chapeau (p. 47). Sartre se ferait-il plaisir, en tirant sur un beau-père (sur son salaud de beau-père, qui lui a pris sa mère ?), par personnage interposé ? En tout cas, en faisant (presque) revenir un personnage d'une nouvelle à une autre, il nous mène au bord du roman-par-nouvelles – la forme pratiquée par Drieu dans *La Comédie de Charleroi* (1934), où l'on suit toujours le même *je* et sa carrière, et, surtout, par Beauvoir dans *Primauté du spirituel*⁸¹.

§62

6. Unité de composition, ou structurelle : la « continuité mystérieuse » dans *Le Mur* concerne aussi le rapport entre le début et la fin. Dans chaque nouvelle, à l'évidence. Je me contenterai d'examiner la chute de la dernière, et donc du recueil. On verra que Sartre même allant vers la politique demeure fidèle à ce qui pour lui est l'essentiel : l'ironie.

§63

Prenons la fin de la dernière phrase : « “ Je vais laisser pousser ma moustache ”, décida-t-il ». Ce n'est pas le dénouement de l'action – qui est intervenu auparavant, au début du paragraphe ultime : « La métamorphose était achevée ». Ce n'est pas non plus le *finale* : les quelques pas de Lucien et le regard dans la glace d'une papeterie – écriture e(s)t narcissisme –, pour obtenir une dernière image de soi. C'est exactement la chute de la nouvelle.

§64

Au premier abord, elle semble peu éclatante, comme en mineur. Point, ici, de coup de fouet. Mais un fragment du discours intérieur (ou endophasie) de Lucien transcrit au discours direct, comme dans la première phrase de la nouvelle (« “ Je suis adorable dans mon petit costume d'ange ” »). On passe donc d'une parole reçue d'autrui, et qui trouble l'enfant – à une parole qui exprime une décision personnelle, soulignée par la valeur as-

⁸¹ Elle se le reprochera dans *La Force de l'âge* (1960) : « ce n'était ni un recueil de nouvelles ni un roman » (*Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. 561). Sur cette forme (*composite novel* ou roman fragmenté), voir Michel Viegnes, *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, La Baconnière, 2014, p. 63-64.

pectuelle (globale, considérant le procès comme un point) du passé simple. Décision de l'homme et du chef que Lucien est enfin devenu ?

§65

Pourtant, cette chute est ironique en chacun de ses mots – ce qui lui donne une très grande densité. « *Décider*, c'est-à-dire donner naissance de *sang-froid* à des événements irréversibles⁸² », écrira Sartre, mais guère de lucidité calme chez Lucien, et rien d'irréversible : il pourra sans peine raser sa moustache si un jour l'envie l'en saisit (rien d'irréversible non plus dans les décisions de Lulu, voir p. 148). Par ailleurs, lorsqu'il rend compte des pensées de ses personnages, l'emploi de *décider* est un trait de style et presque un tic chez Dos Passos⁸³ : ce ton à la Dos Passos, une sorte de déclaration publique en se parlant à soi-même, fait ironiquement contraste avec la minceur de l'enjeu pileux, et montre comment Lucien compte au nombre de ces personnages pénétrés par le social, par « le monde gluant des représentations collectives », et qui n'arrivent pas à se constituer en consciences individuelles. Beauvoir elle aussi avait pastiché Dos Passos – dans la fin d'une des nouvelles de *Quand prime le spirituel*, « Marcelle » : « Pour la seconde fois, elle eut la merveilleuse révélation de son destin. “ Je suis une femme de génie ”, décida-t-elle ». Ainsi la chute de la dernière des nouvelles du *Mur* vaut clin d'œil à la chute de la première des nouvelles de *Quand prime le spirituel*. À quoi répondra une précision de Beauvoir en 1955, soulignant que « pour Sartre liberté, choix, action n'ont jamais signifié *décision*⁸⁴ ».

§66

Et la *moustache* ? Signe de virilité certes, puisqu'elle renvoie, dans la mémoire du lecteur, au « monsieur à moustache avec la Légion d'honneur » qui « levait sa canne d'un air terrible » contre un Lucien de « trente-cinq ans, mignard et fardé » (p. 205), et surtout à la première description de Lemordant : « Il était encore plus grand que Lucien et, avec sa moustache noire, avait déjà l'allure d'un homme » (p. 217). Mais ne soyons pas dupe. D'une part, cette moustache manque encore à Lucien. De plus, il y a trop de femmes à moustaches dans la nouvelle pour que ce signe puisse vraiment rassurer : Maman à qui pourrait pousser une moustache noire (p. 154), la femme à barbe de la foire (p. 154), et Mme Besse, « une grande et forte femme avec une petite moustache » (p. 157). On en vient plutôt à penser que Lucien se décide pour la moustache afin de fuir une féminité qu'il perçoit comme menaçante, autour de lui et en lui.

§67

⁸² *L'Idiot de la famille*, t. 2, op. cit., p. 1692.

⁸³ « À propos de John Dos Passos et de 1919 », *La NRF*, août 1938, *Situations*, I, op. cit., p. 30, et 29 pour la citation suivante.

⁸⁴ *Privilèges*, Gallimard, 1955, p. 238. Position un peu abrupte pour le lecteur de *L'Être et le Néant*. Mais dans *Le Mur* voir aussi, sur les incertitudes de la décision, « Érostrate » : « Je n'avais rien décidé encore. Mais je pris le parti de tout faire comme si ma décision était arrêtée » (p. 87).

Par ailleurs, il a beau dire « *ma* moustache » (alors qu'on attendait plutôt : « Je vais me laisser pousser la moustache »), en fait Lucien imite – pileusement, piteusement – Lemordant qu'il vient d'évoquer : devenir un chef, ce ne serait donc rien de plus qu'imiter un autre chef ? Il reste soumis à autrui, comme au tout début de la nouvelle. On se souviendra alors que la moustache est signe de stupidité, selon *La Nausée* : « je ne pense pas donc je suis une moustache⁸⁵ » ; ce qui correspond au mieux au refus de la rationalité et de la discussion chez Lemordant.

§68

Ainsi, à l'échelle de la nouvelle, Lucien va de l'enfant « adorable » au chef qui se voudrait « terrible » – la politique de l'extrême droite ne peut en effet que susciter la terreur. Mais aussi de *l'ange* à *la bête*, politiquement stupide. Cette bête poilue évoque sans doute la moustache la plus célèbre de l'époque, et à laquelle Jean Genet fera encore un sort dans *Pompes funèbres*, celle de l'ultime mentor et ultime guide de Lucien : Hitler. Par le relais de « ces graves phalangistes avec leurs moustaches » (p. 34-35) : accessoire de leur comédie de solennité, que Pablo dénonce ; et signe aussi d'animalité, puisqu'après avoir vu un rat – animal à moustaches – Pablo traite les phalangistes de ballots (p. 34) : ils laissent pousser les poils sur leur figure, comme des bêtes. Du nationalisme de l'Action française au national-socialisme, en passant par le franquisme, l'enchaînement s'avère solide, dans la terreur et la bêtise.

§69

Enfin, le verbe *pousser* est suspect, pour deux raisons. D'abord son précédent emploi sexualisé (p. 154-155) avec la description carnavalesque d'une défécation comme un coït : « Pousse, Lucien, pousse, mon petit bijou, je t'en supplie », elle « lui demanda si ça n'allait pas bientôt venir ». La moustache de Lucien va-t-elle lui pousser... comme un étron jouissant sur un visage ? D'autre part, la signification végétale du verbe suggère que la moustache sera non point un signe de virilité ou de maturité humaines, mais une excroissance naturelle sur un Fleurier, au reste traité d'asperge par ses condisciples, et converti à l'idéologie de la société comme organisme naturel (Barrès + Bourget + Maurras). Et la passivité indiquée par le semi-auxiliaire tolératif, *laisser*, s'oppose elle aussi à la prétendue décision.

§70

Un dernier mot : « dans l'œuvre idéale, la première phrase du premier chapitre ne serait pleinement saisie dans toute sa profondeur qu'à la fin du livre, quand on s'apercevrait que son ultime objectif était de produire la dernière⁸⁶ ». Reprenons l'*incipit* du recueil : « On nous poussa dans une grande salle blanche ». Le même verbe. Ainsi se marquerait le passage de la passivité subie – par les prisonniers face à une violence ex-

⁸⁵ *La Nausée, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 121.

⁸⁶ *L'Idiot de la famille*, t. 3, *op. cit.*, p. 334.

térieure – à une passivité intériorisée par Lucien : et donc pire, en un sens ? Car l'on va aussi d'hommes (*nous*) en proie à d'autres hommes (*on*) à un jeune homme, Lucien, qui se laisse devenir plante et bête.

§71

7. Que d'habileté, dans *Le Mur* ! Presque trop. De là deux types de réaction. La première consiste à poser la question naïve, mais pas infondée : l'auteur a-t-il vraiment voulu cela, tout cela ? Or Sartre lui-même a répondu de façons opposées. D'un côté, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* il revendique une totale maîtrise : aussi loin que le lecteur puisse aller, « l'auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu'il établisse entre les différentes parties du livre – entre les chapitres ou entre les mots –, il possède une garantie : c'est qu'ils ont été expressément voulus », puisque créer, ce serait substituer au hasard ou à la causalité un ordre des fins qui informe l'œuvre de part en part⁸⁷.

§72

Pourtant, dans *L'Idiot de la famille*, Sartre se montre moins tranchant. C'est pour les écrivains comme Flaubert et Mallarmé qu'« aucune relation ne peut s'établir entre eux [les éléments de l'œuvre] sans qu'elle ait été expressément visée par l'intention créatrice » ; mais ce corollaire, précise Sartre, tend à « rejeter comme non artistique tout ce que Gide intégrera plus tard à l'œuvre sous le nom de “ part du diable ” », c'est-à-dire les combinaisons fortuites⁸⁸. Cette « collaboration du hasard » à l'écriture, il revenait à « notre siècle » de l'admettre, des surréalistes (l'automatisme) à Gide qui en fait la théorie dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, et Sartre déclare l'accepter « sans réserve mais non sans contrôle⁸⁹ ». Même essai de synthèse dialectique si l'on repose le problème en convoquant *la part du lecteur* : selon Sartre, l'auteur prépare le travail du lecteur, qui dépasse cette préparation⁹⁰.

§73

Admettons. Mais – second problème – le primat accordé à la virtuosité contrôlée n'écarterait-il pas toute possibilité de proximité, voire d'intimité entre l'auteur et ses propres textes ? C'est la question paradoxale que posera – quant au romancier des *Chemins de la liberté* – le poète Joë Bousquet : « Sartre est plein de talent, je le lis avec passion, mais lui adresse deux reproches. D'abord, il sait trop ce qu'il veut et où il nous mène ; et semble ne rien attendre pour lui-même de ce qu'il écrit⁹¹ ». Quelque vingt ans plus tard, Georges Perros fera une remarque analogue, quoique retournant le reproche en éloge : « Ce qui rend la pensée de Sartre intéressante, c'est qu'il n'y adhère pas. Au-

⁸⁷ *Situations, II* [1948], Gallimard, 1980, p. 103.

⁸⁸ *L'Idiot de la famille*, t. 3, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 323.

⁹¹ Compte rendu de *L'Âge de raison* et du *Sursis*, *Cahiers du Sud*, n° 174, 2^{ème} semestre 1945, p. 845-846.

cun mélange » ; et plus loin : « Il ne parle jamais en son nom. C'est très curieux. Parfois même, il parle contre lui⁹² ». Phénomène qu'il est difficile de ne pas rattacher à l'importance de l'ironie dans la vision du monde et l'écriture de Sartre.

§74

Ironie constante, rapprochements virtuoses... Quelle est la *part du diable* ? Au juste, je l'ignore. Mais je soupçonne que de Sartre, ce seigneur rieur et fourchu qui connaît et le hasard et le calcul n'eût pas été mécontent.

Quelques mots à propos de : Jean-François Louette

Jean-François Louette est professeur de Littérature française du XX^e siècle à la Sorbonne depuis 2005 et membre du CELLF-XVIII-XXI, (UMR 859). Pour la Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard, il a édité *Romans et récits* de Bataille (2004), « *Les Mots* » et autres écrits autobiographiques de Sartre (2010), *Romans, récits, nouvelles* de Drieu la Rochelle (2012). Il a publié des essais critiques sur Beckett et sur Sartre (*Jean-Paul Sartre*, 1993 ; *Sartre contra Nietzsche*, 1996 ; *Silences de Sartre*, 2002 ; *Traces de Sartre*, 2009), ainsi que *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX^e siècle* (Genève, La Baconnière, 2011), et *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie* (La Baconnière, 2019).

Pour citer cet article

Jean-François Louette, « D'une « continuité mystérieuse » dans *Le Mur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/667>.

⁹² « Notes sur Sartre », *La NRF*, décembre 1964, repris dans *Lectures, Le temps qu'il fait*, 1981, p. 98 et 103 (Perros tient que Sartre « parle pour le plus grand nombre, et non pour l'individu », p. 102).