

Le Mur ou les chemins de l'engagement

Sylvie Servoise

§1 Le fait est connu : Sartre n'est pas né engagé, il l'est devenu, et plus précisément à la faveur de la plongée dans l'Histoire et dans la collectivité qu'aura constitué pour lui l'expérience de la Seconde guerre mondiale. Les années 1939-1945, et peut-être plus encore précisément 1939, si l'on en croit les propos de l'écrivain dans *Situations, X*, constituent en effet un point de bascule pour Sartre qui rompt alors avec l'individualisme apolitique qui était le sien dans la décennie précédente : « Ce qui a fait éclater tout ça, c'est qu'un jour de septembre 1939, j'ai reçu une feuille de mobilisation [...]. C'est ça qui a fait entrer le social dans ma tête [...]. La guerre a vraiment divisé ma vie en deux. [...] C'est là [...] que je suis passé de l'individualisme et de l'individu pur d'avant la guerre au social, au socialisme. C'est là le vrai tournant de ma vie : avant, après¹ ».

§2 C'est de fait après-guerre que Sartre s'impose à la fois comme le théoricien de la littérature engagée (à travers des textes comme la « Présentation » des *Temps Modernes* en octobre 1945 et surtout l'essai *Qu'est-ce que la littérature ?* publié en 1948), comme un écrivain qui s'engage dans et à travers ses œuvres littéraires (le cycle romanesque inachevé des *Chemins de la liberté*, sorti entre 1945 et 1949 mais plus sûrement encore les

¹Jean-Paul Sartre, *Situations, X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 180.

pièces de théâtre comme *Les Mains sales*, 1948) et comme une figure, qui deviendra emblématique, d'« intellectuel engagé », multipliant, à partir de supports diversifiés, les interventions et prises de position sur des sujets d'intérêt public.

§3

Selon cette perspective, le recueil de nouvelles *Le Mur*, publié en 1939 mais composé de textes écrits entre 1936 et 1938², s'inscrirait dans la production non-engagée de Sartre, avant sa conversion au politique et, plus largement, à une pensée et une écriture de « l'être-en-situation » sociale et historique. Cela est tout à fait défendable, mais non indiscutable. En effet, si l'on peut dire de ces nouvelles qu'elles ne sont pas engagées, c'est qu'elles ne le sont pas au sens courant du terme (elles ne témoignent pas d'une prise de position politique nettement identifiable de la part de l'auteur), ni même au sens plus précis (et plus complexe) que donnera Sartre à la notion de littérature engagée après-guerre. Mais cela ne signifie pas qu'elles ne sont pas travaillées, en profondeur, par des questionnements, des thèmes, des aspirations ou des gestes (énonciatifs, narratifs) qui constituent le fondement même de l'engagement littéraire sartrien – le désir d'une parole efficiente, qui agisse sur le monde et d'abord sur le lecteur ; le recours à certaines techniques expressives visant à engager celui-ci dans le récit ; ou encore l'idée d'un engagement comme processus, chemin à tracer et dégager des pièges de la mauvaise foi, de la facticité et des aliénations de tout type, plutôt que comme état de fait, déjà donné.

§4

Sans doute, le risque d'une lecture téléologique (parce que Sartre a été un écrivain engagé, on voudrait engager tous ses textes) est-il aussi puissant que celui d'une lecture purement chronologique qui appliquerait mécaniquement les catégories données par l'écrivain lui-même (avant la guerre/après la guerre) à son œuvre. Mais il s'agit moins ici de lire le recueil comme de la littérature engagée que comme la matrice, ou plus exactement le laboratoire, où sont identifiés, combinés, testés, certaines formules et matériaux que, sans doute l'expérience de la guerre aura « précipités », au sens chimique du terme, mais qu'elle n'aura pas créés *ex nihilo*. En ce sens, on peut espérer de cette confrontation du recueil de nouvelles à la théorie sartrienne de l'engagement non seulement qu'elle contribue à éclairer *Le Mur* mais aussi l'engagement sartrien lui-même, tant il est vrai que ce sont autant les visées de la littérature engagée que ses difficultés d'actualisation, voire ses apories, qui se donnent à pressentir dans ces textes.

LE MUR : L'ENGAGEMENT EN SURSIS

§5

²Rappelons que « Érostrate » a été écrit en 1936, « Le Mur », « La Chambre », « Intimité » en 1937 et « L'Enfance d'un chef » en 1938.

On serait bien en peine, il faut l'admettre, de voir dans les nouvelles – et même dans « L'Enfance d'un chef », pourtant « mieux historiquement située et plus explicitement politique³ » que les autres, comme le souligne Michel Rybalka – un exemple de littérature engagée au sens où l'entendra Sartre quelques années plus tard. Sans entrer ici dans le détail de la théorie sartrienne de l'engagement littéraire, on peut tout de même en rappeler les principes majeurs. Elle se donne tout d'abord à comprendre comme rappel de la responsabilité de l'écrivain : à l'égard de ce qu'il écrit (l'écrivain doit assumer ce qu'il publie) ; à l'égard de la société dans laquelle il s'inscrit (il doit contribuer à dénoncer les injustices qui la gangrènent) ; à l'égard de la littérature elle-même (il s'agit de lui redonner sa fonction première qui est pour Sartre, une fonction « sociale⁴ »). Ensuite, elle se conçoit indissociablement comme dévoilement du monde et appel à la liberté du lecteur : l'écrivain engagé ne cherche pas à imposer son point de vue au lecteur, il « a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité⁵ ». Dès lors qu'il est informé de l'état du monde, le lecteur est libre de choisir. Soit il fait comme s'il ne savait rien, et s'enferme donc dans une passivité coupable, soit au contraire il tire les conséquences pratiques de sa lecture et agit dans le monde pour contribuer à la lutte contre les injustices qui lui auront été révélées.

§6

Or précisément, de quelles injustices s'agit-il dans les nouvelles du *Mur* ? Pas celles, assurément, dont il est question dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et qui ont essentiellement trait, pour le dire vite, aux questions de classe (la domination et l'exploitation des classes populaires par la bourgeoisie capitaliste) et de race (l'oppression des Afro-Américains aux États-Unis, plusieurs fois évoquée dans l'essai de 1948), autrement dit des injustices collectives, structurelles, inscrites dans une société donnée, à partir desquelles et contre lesquelles engager une lutte politique. Il s'agit bien plutôt, dans le recueil de 1939, de drames personnels, de « petites déroutés⁶ » individuelles et existentielles, si l'on en croit le « Prière d'insérer » rédigé par Sartre en introduction du volume. Ce bref texte insiste d'ailleurs exclusivement sur la visée proprement philosophique du recueil, quitte à le faire passer pour ce qu'il n'est pas (ou pas seulement) : l'illustration d'un aphorisme

³Michel Rybalka, « Notice » du « Mur », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1981, p. 1805.

⁴J.-P. Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n°1, octobre 1945.

⁵J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 29.

⁶J.-P. Sartre, *Le Mur*, « Prière d'insérer », dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1807 : « Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutés – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies ».

bien existentialiste, selon lequel « fuir l'existence, c'est encore exister⁷ ».

§7

Sans doute, les personnages sartriens ne sont pas de pures abstractions et s'inscrivent dans un milieu social bien déterminé, principalement petit-bourgeois, et à une époque elle aussi nettement caractérisée, l'entre-deux guerres. Certes, la bourgeoisie et ses faux-semblants y est caricaturée de manière impitoyable – notamment dans « La Chambre », à travers le personnage M. Darbédat et, dans « L'Enfance d'un chef », à travers la famille et l'entourage de Lucien Fleurier et le personnage lui-même, qui finira par trouver dans son statut social la meilleure (c'est-à-dire la pire pour Sartre) justification de son existence. Mais une telle critique, qui était déjà, quoiqu'avec des connotations légèrement différentes⁸, présente dans *La Nausée*, ne saurait nécessairement se comprendre en termes d'engagement : elle s'inscrit plutôt dans la lignée d'inspiration romantique qui, de Stendhal à Flaubert en passant par Baudelaire et Rimbaud, vise à moquer la bêtise, les idées reçues, l'attachement hypocrite aux conventions et le matérialisme d'une classe repue et satisfaite. Cette critique culturelle peut bien être celle d'un révolté individualiste (de gauche comme de droite d'ailleurs), elle n'est pas encore celle du Sartre engagé des années quarante qui l'arrimera à une dénonciation de la bourgeoisie comme force – ou plus exactement comme *classe*, car Sartre aura alors adopté un point de vue marxiste sur la société, ce qui n'est pas encore le cas en 1939 – d'oppression. C'est ce passage d'une critique culturelle et sociale à une critique politique, qui fait des bourgeois ridicules de véritables ennemis de classe, qui marque la rupture entre le Sartre des années 1930 et celui d'après-guerre. Il est vrai, cependant, que « L'Enfance d'un chef », qui est aussi, rappelons-le, le texte le plus tardif du recueil, amorce déjà ce glissement de perspective, la critique portant à la fois sur un plan culturel et sur un plan idéologique : c'est bien dans la bourgeoisie que se recrutent les « chefs » ou ceux qui se prennent pour tels. Je reviendrai plus loin sur le cas de la dernière nouvelle du recueil.

§8

Si la peinture satirique de la bourgeoisie telle que l'effectue Sartre dans *Le Mur* ne suffit pas à engager le texte, c'est aussi parce qu'elle ne s'assortit, en contre-partie, d'aucune représentation des classes opprimées. Comme l'a bien montré Geneviève Idt, *Le Mur* « ne renvoie des classes populaires qu'une image indirecte, vague ou même conventionnelle⁹ » qui confine même parfois au « mythe ». Les seuls personnages issus des classes

⁷ *Ibid.*

⁸ Geneviève Idt note en effet que, dans *La Nausée*, « la satire prenait un sens plus métaphysique que sociologique », *Le Mur de Jean-Paul Sartre : techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 173.

⁹ G. Idt, *op. cit.*, p. 170. Pour une analyse précise de la représentation de la société dans le recueil, je renvoie aux pages 169 à 176 de cette étude.

populaires que l'auteur fait véritablement exister aux yeux du lecteur, ce sont, dans « Intimité », Lulu, vendeuse de tissus et Rirette, vendeuse chez le bijoutier Burma et, dans « L'Enfance d'un chef », Fanny, première main chez le grand couturier Plisnier et Maud, son amie. Autrement dit, quatre « midinettes » qui, appartenant à l'élite de leur profession, « se sont embourgeoisées¹⁰ » et n'ont à proprement parler aucune conscience de classe. Une rapide comparaison avec la production romanesque ultérieure de Sartre peut nous aider à prendre la mesure du chemin parcouru : dans *Les Chemins de la liberté*, les personnages bourgeois comme Mathieu, professeur au lycée, ou Brunet, militant communiste, souffriront d'une conscience de classe malheureuse, voyant dans leur statut un obstacle à la réalisation de leur projet (être authentiquement libre pour l'un, être de plain-pied avec les prolétaires pour l'autre) tandis que les personnages issus des classes populaires seront davantage représentés, quoique toujours en proportion moindre. Mais surtout, Sartre se révélera pleinement conscient de la difficulté qu'il y a pour un écrivain d'origine bourgeoise à parler *des et aux* classes populaires¹¹, conjurant en quelque sorte la tentation de la mythification, dans laquelle il peut se reprocher d'avoir lui-même versé, par la dérision régulière d'une telle posture – on peut penser notamment au personnage de Philippe dans *Le Sursis*, fils de famille exalté qui ne perçoit le « peuple » qu'à travers l'écran des mythes.

§9

Enfin, un dernier élément – et de taille – peut contribuer à dénier au recueil de nouvelles le caractère d'œuvre engagée : la manière dont les personnages vivent leur rapport au monde et à l'Histoire. On sait que pour Sartre, l'impératif de l'engagement est étroitement lié à la découverte de l'historicité, autrement dit du fait que nous sommes tous situés dans une époque donnée. S'engager, c'est alors « se choisir¹² » dans son époque, épouser pleinement son temps, en tant que citoyen et en tant qu'écrivain. Sans doute, sur les cinq nouvelles, trois (« La Chambre », « Érostrate », « Intimité ») paraissent se mettre résolument non pas hors, mais à côté, de l'Histoire sociale comme politique : Rirette, évoquant ses conditions de travail, ne pense ainsi ni au Front populaire, ni aux accords de Matignon instaurant la semaine de travail de 40 heures et tout au plus est-il question, toujours dans cette nouvelle, de l'affaire de la Rhénanie parce que Henri craignait la mobilisation¹³. « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » sont sans aucun doute davantage ancrées dans l'Histoire – tout comme l'action de leurs protagonistes. Et pour-

¹⁰ *Ibid.*, p. 172 pour cette citation et la précédente.

¹¹ Cette question est traitée de manière approfondie dans le chapitre III, « Pour qui écrit-on ? » de *Qu'est-ce que la littérature ?*.

¹² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 238.

¹³ G. Idt, op. cit., p. 168.

tant, l'on ne saurait véritablement parler d'engagement au sujet de ces textes.

§IO

Concentrons-nous sur « Le Mur », puisque le cas de « L'Enfance d'un chef » sera évoqué plus loin. Assurément on trouve dans la nouvelle qui donne son titre au recueil tous les éléments attendus d'un texte engagé. Tout d'abord, un contexte historique déterminant, celui de la guerre d'Espagne. Ce cadre est non seulement propice à cette « littérature des grandes circonstances¹⁴ » qui est l'autre nom de la littérature engagée pour Sartre, mais il renvoie aussi, sur un plan biographique, au « premier rendez-vous avec l'Histoire¹⁵ » de l'écrivain. On sait en effet que c'est avec la Guerre d'Espagne que Sartre, tout comme Beauvoir, a pris conscience de son historicité : dans *Qu'est-ce que la littérature ?* il associe directement cette prise de conscience à un changement radical d'orientation pour les écrivains de sa génération : « Brutalement réintégrés dans l'Histoire, nous étions acculés à faire une littérature de l'historicité¹⁶ » – autrement dit une littérature située et engagée. Ensuite, le personnage principal est un combattant, physiquement et politiquement engagé du côté des anarchistes, dans la lutte contre les républicains. Et pourtant, ce premier rendez-vous avec l'Histoire prend les allures d'un rendez-vous partiellement manqué : on a souvent souligné en effet le fait que l'Espagne sert avant tout de cadre à une méditation existentielle sur la mort, qui serait le véritable sujet de la nouvelle¹⁷, le texte ne faisant d'ailleurs que très peu d'allusions à des faits précis¹⁸ ; que le récit, qui s'achève sur l'ambigu rire mêlé de larmes de Pablo, ne saurait en aucun cas se faire appel à poursuivre un combat qui est pourtant encore en cours¹⁹ ; que Pablo, enfin, est loin de figurer comme un héros engagé exemplaire.

§II

Sartre était d'ailleurs le premier à reconnaître les insuffisances de son personnage en matière d'engagement, comme en témoigne l'interview qu'il donna à la revue *Jeune Cinéma* en 1967, à l'occasion de la sortie du film que Serge Roullet avait réalisé à partir de la nouvelle : « Pablo n'est pas suffisamment engagé comme militant ; par conséquent, il a une attitude beaucoup plus individualiste qu'un militant²⁰ ». C'est bien du reste parce qu'« il n'est pas suffisamment dévoué à une cause » que sa mort lui paraît « absurde ». Cet individualisme et ce sentiment aigu de l'absurde, ce sont aussi ceux de Sartre quand il

¹⁴J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

¹⁵M. Rybalka, « Notice », op. cit., p. 1804.

¹⁶J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 215.

¹⁷Voir notamment Jean-François Sirinelli, « Le jeune Sartre ou la non-tentation de l'histoire », *Les Temps modernes*, octobre-décembre 1990, vol. 2, p. 1038-1056.

¹⁸G. Idt, op. cit., p. 169 sq.

¹⁹Anne Mathieu, « Jean-Paul Sartre et l'Espagne : Du "Mur" à la préface au *Procès de Burgos* », *Roman 20-50*, 2007/1, n° 43, p. 111-124.

²⁰Cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1832.

écrit la nouvelle en 1937 et qui lui font manquer la dimension collective, et positive, de la Guerre d'Espagne : « Quand j'ai écrit "Le Mur", je n'étais pas en rapport avec les thèses marxistes, j'étais simplement en révolte totale contre le fait du fascisme espagnol, et par conséquent, comme à ce moment-là nous étions sur le plan de la défaite espagnole, je me trouvais beaucoup plus sensible à l'absurdité de ces morts qu'aux éléments positifs qui pouvaient se dégager d'une lutte contre le fascisme²¹ ».

§12 La comparaison entre la nouvelle et les propos de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* relatifs à ces « situations extrêmes » présentes dans la nouvelle – l'emprisonnement, l'interrogatoire, la torture... – est significative du changement qui s'est opéré chez l'auteur en l'espace de quelques années : ce qui ressort de ces situations-limites, ce n'est plus l'absurdité de l'existence, qui conduisait à Pablo à y répondre par une farce, mais au contraire la réaffirmation de l'humain : « Nous le savions, écrit-il en référence aux années d'Occupation, nous savions qu'à chaque instant du jour, aux quatre coins de Paris, l'homme était cent fois détruit et réaffirmé²² ». Autrement dit, il s'agit pour l'écrivain engagé de 1948 de ne pas s'arrêter à la négativité de l'absurde, mais de l'articuler à la promesse d'une positivité à faire advenir²³.

§13 Rien de tel dans la nouvelle « Le Mur », dont on peut dire que non seulement elle n'est pas engagée au sens où elle ne fait aucunement apparaître une dimension « constructive », mais encore qu'elle raconte précisément l'histoire d'un désengagement, Pablo aboutissant à un relativisme absolu qui confine au nihilisme : « je me foutais de l'Espagne et de l'anarchie : rien n'avait plus d'importance²⁴ ».

§14 Pourtant, la fin du texte inaugural ne saurait constituer le fin mot du recueil : si le Sartre de 1937 ne correspond guère au profil de *l'écrivain engagé* qu'il dessinera après-guerre, cela ne signifie pas pour autant que *l'engagement* (du texte et du lecteur, plus que de l'écrivain peut-être) ne s'y manifeste pas, au moins comme aspiration et tension.

L'ENGAGEMENT OU LE RÊVE D'UNE PAROLE EFFICACE

§15 La conception de la littérature comme *praxis*, action, est au cœur de la théorie sartrienne de l'engagement. Elle trouve son origine dans la conviction de l'écrivain selon

²¹ *Ibid.*, p. 1828 pour cette citation et la précédente.

²² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 220.

²³ Les ouvrages de l'écrivain engagé « doivent se présenter au public sous un double aspect de négativité et de construction » (*Ibid.*, p. 276).

²⁴ J.-P. Sartre, « Le Mur », dans *Le Mur* [1939], Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 34. Dorénavant, nous renverrons directement à cette édition dans le corps du texte.

laquelle « parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence²⁵ ». La littérature est ainsi globalement définie comme « un certain mode d'action secondaire, qu'on pourrait nommer l'action par le dévoilement²⁶ ». Si une telle analyse est valable pour tout type d'écrit en prose, Sartre précise cependant que l'écrivain « engagé » est celui qui a une conscience aigüe de ce pouvoir de la parole et qui cherche à en user de la manière la plus efficace possible : « Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des "pistolets chargés". S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut ce soit comme un homme, en visant des cibles, et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations²⁷. »

§16

Ces derniers propos méritent que l'on s'y attarde, dans la mesure où ils évoquent irrésistiblement le geste, d'ailleurs défini par son auteur même comme un « acte proprement impolitique » (p. 90), de Paul Hilbert dans « Érostrate » : tirer au hasard dans la rue. On sait que ce geste a une connotation littéraire forte, renvoyant à « l'acte surréaliste » par excellence qu'André Breton appelait de ses vœux dans le *Deuxième Manifeste du surréalisme*²⁸. Paul Hilbert lui-même peut d'ailleurs être perçu comme une figure, oblique et ambivalente, d'écrivain²⁹, mais un écrivain incapable de dépasser le symbolisme du geste – d'ailleurs lui-même raté, puisque Hilbert ne tire « que » sur un homme et non plusieurs et renonce à se suicider comme il l'avait initialement prévu.

§17

Cette hypothèse peut être confortée par le fait qu'« Érostrate » n'est pas la seule nouvelle du recueil à mettre en scène des personnages velléitaires, revendiquant une violence ou une contestation qui ne seront jamais que verbales et qui renvoient à des postures littéraires bien identifiables, au-delà du seul surréalisme d'ailleurs³⁰ : dans « L'Enfance d'un chef », Berliac et Bergère, amateurs d'écriture automatique, de paradis arti-

²⁵J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 27.

²⁶*Ibid.*, p. 28.

²⁷*Ibid.*, p. 29.

²⁸ « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. »

²⁹Voir notamment sur ce sujet Jean-François Louette, « "Érostrate" ou comment infecter le langage des justes », dans *Sartre et Beauvoir. Roman et philosophie*, Genève, Éditions La Baconnière, 2019, p. 63-95. L'auteur souligne notamment l'ambivalence de cette figure d'écrivain, qui serait une « image poussée au noir » de Sartre lui-même.

³⁰On sait que Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, fait du surréalisme le « terme dernier d'un long processus dialectique » (p. 138) initié au XIX^e siècle, marqué par la tentative de l'écrivain de s'arracher symboliquement à la classe bourgeoise dont il est issu, dans une consommation prodigieuse et destructrice des biens que celle-ci lui dispense (op. cit., p. 117-164).

ficiels, portés pour le premier sur l'interprétation des rêves et « le dérèglement systématique de tous les sens » rimbaldien pour le second, sont des épigones, dégradés, de Breton et Cocteau. Se complaisant à critiquer les bourgeois par atavisme, se rengorgeant de mots et de concepts creux, ils sont incapables d'agir autrement que sur le mode enfantin, et irresponsable, de la farce – la seule révolte qui semble rester aux faibles dans l'ensemble des nouvelles, comme le souligne Geneviève Idt³¹. Lucien s'étonnera ainsi de voir dans l'appartement de Bergère, à côté des objets exotiques et étranges qu'affectionnaient les surréalistes, une « énorme quantité de farces et attrapes », dont le propriétaire lui dira avec gravité qu'elles ont « une valeur révolutionnaire » et qu'« il y a plus de puissance destructrice en elles que dans les œuvres complètes de Lénine » (p. 191). Ces propos sont évidemment disqualifiés par le fait même qu'ils soient prononcés par un personnage dont le texte forge un portrait ridicule, Bergère, qui cherche avant tout à embarquer Lucien dans la réédition (sur un mode parodique) des aventures de la « vierge folle » et de « l'époux infernal », Rimbaud et Verlaine.

§18 Ce que révèlent ces textes, c'est donc que dès les années 1930 Sartre adopte, dans ses œuvres narratives mêmes, une position éminemment critique à l'égard de certaines postures littéraires qui annonce déjà le portrait lourdement à charge des surréalistes que Sartre brossera dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Mais on peut aller plus loin encore, en déduisant de cette critique l'affirmation, *a contrario*, du désir d'une littérature qui, elle, soit vraiment action, autrement dit qui produise réellement un effet sur le monde, à travers l'effet produit sur les lecteurs.

§19 De fait, le désir fondamental, originel si l'on peut dire, « d'arracher l'imagination et la création littéraire à l'impuissance, à l'inaction », est bien antérieur, comme le souligne Jean-François Louette, à la théorie sartrienne de l'engagement. Ce dernier propose ainsi, dans son article « "Érostrate" ou comment infecter le langage des justes », de voir des traces de cette visée aussi bien dans des textes philosophiques des années 1936 et 1940, comme *L'Imagination* et *L'Imaginaire*, que dans un texte littéraire comme « Érostrate ». Cherchant à démontrer que Sartre y explore plusieurs modalités de « l'action-par-un-texte [...] : l'influence, l'explosion, l'infection³² », Jean-François Louette insiste tout particulièrement sur la dernière modalité, qui serait privilégiée par Sartre. Contrairement à Paul Hilbert qui, hanté par le contact de la souillure, frotte un savon entre ses doigts jusqu'à ce qu'il ressemble à un « bonbon à la menthe sucé très longtemps » (p. 86), suggérant par-là le désir de se purifier la bouche, Sartre s'attacherait, lui, à « salir la

³¹Sur le thème de la farce qui traverse tout le recueil, voir G. Idt, *op. cit.*, p. 47-54.

³²J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 64.

langue "classique", celle des "Justes", des honnêtes gens, pour souiller aussi leur esprit, leurs bonnes âmes », ouvrant ainsi la voie à « une pratique de l'engagement littéraire [...] à même la langue française³³ ».

§20

S'il n'est pas le lieu ici de reproduire les analyses très fines de J.-F. Louette consacrées à « *langagement*³⁴ » de Sartre dans cette nouvelle, autrement dit la manière dont celui-ci parvient, par le travail sur et avec la langue (et notamment celle que l'on appelle « la langue verte », l'argot) à « compromettre » son lecteur, au sens de le contraindre à « reconnaître pour siennes les pensées les plus déshonnêtes de l'Autre³⁵ », il convient de souligner la proximité d'un tel geste avec celui que préconise le Sartre engagé de 1948 : « Tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre³⁶ ». C'est donc bien dans ce désir premier de compromettre le lecteur que l'on peut trouver l'origine des développements théoriques ultérieurs sur la nécessité d'engager le lecteur, l'engagement littéraire n'étant jamais conçu par Sartre, pas plus que l'acte littéraire en général du reste, exclusivement du côté de l'écrivain. La responsabilité est d'emblée posée comme double, du côté du créateur premier qu'est l'auteur et du créateur second qu'est le lecteur.

§21

Sans doute, la compromission à l'œuvre dans « Érostrate » n'est-elle pas tout à fait du même ordre que dans l'œuvre engagée que Sartre appelle de ses vœux après-guerre. Les analyses de Jean-François Louette, qui s'appuient sur une mise en regard de la nouvelle de 1936 non pas avec *Qu'est-ce que la littérature ?* mais *Saint-Genet comédien et martyr* (1952), insistent en effet sur ce que l'on pourrait appeler l'infection « morale » du lecteur, qui serait piégé par un texte qui le rend complice, malgré lui, des turpitudes de cet anti-héros qu'est Paul Hilbert, meurtrier en puissance vouant une détestation radicale à l'humanité, humiliant les plus faibles que lui, foncièrement lâche, homosexuel refoulé rongé par la haine de soi. L'écrivain engagé d'après-guerre, lui, devra compromettre le lecteur dans un sens plus strictement politique (il s'agit de dévoiler des injustices, au sens défini plus haut) et susciter en lui, au-delà d'un ébranlement de ses propres valeurs ou d'une remise en question de l'image qu'il a de lui-même, le désir de changer le monde.

§22

Il n'empêche que si les fins et la nature de la « compromission » du lecteur dans les années 1930 ne recourent pas exactement celles de son « engagement » dans les années 1940, les moyens mobilisés pour l'impliquer dans le récit préconisés dans l'essai de 1948 sont déjà expérimentés dans les nouvelles du *Mur* : ainsi de l'absence de « narra-

³³*Ibid.*, p. 66.

³⁴*Ibid.*, 91.

³⁵J.-P. Sartre, *Saint-Genet comédien et martyr* [1952], cité par J.-F. Louette, *op.cit.*, p. 69.

³⁶J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 57.

teurs internes » ou de « témoins tout-connaissants³⁷ » qui fonctionneraient comme des intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités des personnages. « Faire entrer [le lecteur] dans les consciences comme dans un moulin », mettre en œuvre ce « réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance³⁸ » dont James Joyce et Virginia Woolf ont déjà montré les avantages, c'est ce que Sartre préconisera dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et mettra en œuvre dans *Les Chemins de la liberté*. Mais il expérimente déjà cette technique de diverses manières dans les nouvelles publiées en 1939 : si « Le Mur », « Érostrate » ou « L'Enfance d'un chef » sont dominés par un point de vue unique, celui du personnage-narrateur, sans médiation aucune, « La Chambre » et « Intimité » proposent en revanche une succession ou une alternance des points de vue³⁹. L'objectif est cependant toujours celui d'impliquer le lecteur, « de le prendre à la gorge⁴⁰ », comme l'écrira Sartre après-guerre.

§23

On ne saurait s'étonner outre mesure des convergences entre les techniques narratives pratiquées avant et après-guerre : de fait, c'est bien dans les années 1930 que Sartre, pour les avoir déjà vus mis en œuvre par Faulkner et Dos Passos dans leurs propres romans, et les avoir longuement analysés dans les articles qu'il leur a consacrés, réfléchit à de tels procédés et à leurs enjeux. C'est ainsi que les commentaires exposés dans « À propos de John Dos Passos et de *1919* » (1938) et « À propos de *Le Bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner » (1939) peuvent aussi bien éclairer l'écriture des nouvelles que l'écriture engagée telle que Sartre la théorise ultérieurement. De même, la critique qu'il adresse contre le point de vue omniscient pratiqué par Mauriac dans son célèbre article « M. François Mauriac et la liberté », paru en 1939 sera réactualisée quelques années plus tard, lorsqu'il associera dans son essai la découverte de la relativité provoquée par la plongée dans l'Histoire (vécue) au refus de toute forme de Providence dans l'histoire (racontée)⁴¹.

§24

Les tensions qui travaillent l'engagement sartrien – le rêve d'une parole efficace, qui soit action, même secondaire ; l'aspiration à impliquer le lecteur dans le récit, pour le compromettre et lui faire perdre son innocence ; l'adoption du réalisme subjectif comme moyen de « piéger » le lecteur – sont donc bien déjà à l'œuvre dans ces nouvelles d'avant-guerre. On ne saurait affirmer pour autant que cela suffit à en faire des œuvres engagées. Au moins peut-on dire qu'elles frayent le chemin vers l'engagement, chemin tortueux

³⁷J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., 224.

³⁸*Ibid.*, p. 305.

³⁹Pour une analyse détaillée des points de vue et des voix dans les nouvelles, voir G. Idt, op. cit., p. 65-80.

⁴⁰J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 226

⁴¹*Ibid.*, p. 228.

dont il n'est pas certain que Sartre lui-même ait vu la fin, du moins en tant qu'écrivain.

L'ENGAGEMENT COMME PROCESSUS

§25

Reprenons la trajectoire poursuivie jusqu'ici : au début de cet article, j'ai proposé de voir dans un certain nombre d'éléments – la dimension individuelle, pour ne pas dire individualiste, des intrigues des nouvelles ; leur portée plus métaphysique que politique ; le caractère négatif des expériences racontées, que Sartre réunit sous le terme de « déroutés » – des indices permettant de conclure au caractère apparemment non-engagé du recueil étudié. Il semble cependant que cette conclusion puisse être reconsidérée, non seulement à la lumière des éléments apportés plus haut, relatifs au désir sartrien, présent dès les années 1930, d'une littérature « engageante », mais aussi à la lumière de la conception de l'engagement comme processus – et non comme état – nourrie par Sartre.

§26

Rappelons en effet la définition précise qu'il donne de l'écrivain engagé en 1948 : « je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi⁴² ». Une telle conception de l'engagement comme processus, « passage » ou chemin invite assez naturellement à définir le *roman engagé* avant tout comme *roman de l'engagement* : et de fait, Sartre, dans le cycle inachevé des *Chemins de la liberté*, qui constitue sa tentative la plus poussée d'une littérature narrative engagée, raconte avant tout l'histoire contrariée, tâtonnante, et toujours incertaine, de cette prise de conscience, de la part des personnages, d'être « embarqués ». Le premier tome, *L'Âge de raison*, met ainsi en scène des personnages encore non-conscients de leur situation, embourbés dans leurs drames personnels et leurs multiples « déroutés » : ce sont des personnages qui, à bien des égards, ressemblent à ceux qui peuplent les nouvelles du *Mur*. Et l'on peut bien appliquer, me semble-t-il, ces propos écrits par Sartre au moment de la parution du volume en 1945, à la fois aux uns et aux autres : « Pendant la bonace trompeuse des années 37-38, il y avait des gens qui pouvaient encore garder l'illusion, en certains milieux, d'avoir une histoire individuelle bien cloisonnée, bien étanche⁴³ ». Tout changera avec la guerre, et le deuxième tome du cycle, *Le Sursis*, a de fait pour objet de montrer la plongée des individus dans la tourmente de l'Histoire collective, qui oblige chacun et chacune sinon à s'engager activement, du moins à prendre conscience du fait d'être situé : « Mais avec les journées de septembre 1938, les cloisons s'effondrent. L'individu, sans cesser d'être une monade, se sent engagé dans une

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ J.-P. Sartre, *L'Âge de raison*, « Prière d'insérer » [1945], dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1911.

partie qui le dépasse⁴⁴ », poursuit Sartre dans sa présentation.

§27

Que l'individu ait une histoire individuelle « bien étanche », c'est ce que croit encore Pablo dans la première nouvelle du « Mur ». Peut-être Sartre, lui, n'en est-il pas autant convaincu – la farce que le prisonnier aura jouée à ses ennemis aura bien des effets, tragiques, sur la vie d'autrui, en l'occurrence son frère d'armes Ramon Gris – mais le fait est que les personnages des nouvelles sont dans l'ensemble repliés sur leur existence individuelle. Sans doute Lucien Fleurier, le protagoniste de « L'Enfance d'un chef » l'est-il dans une moindre mesure, au sens où il embrasse, successivement, les grandes tendances collectives de son temps – la psychanalyse, le surréalisme, le nationalisme, l'antisémitisme – afin de trouver qui il est vraiment. Calquant, comme l'annonce déjà son titre, la structure du roman d'apprentissage, la nouvelle pourrait d'ailleurs bien se lire comme l'histoire de l'engagement de Lucien : lui qui aura longtemps hésité à « s'engager », de peur de se « compromettre »⁴⁵, finit par employer, pour la première fois dans le récit, le terme de façon positive lorsqu'il décide de rejoindre la droite nationaliste incarnée dans le texte par Lemordant et sa bande : « À présent, tout est bien pesé, il *faut* que je m'engage ! (p. 233) ». Cet engagement, comme toujours chez Sartre, est à la fois politique et existentiel, ancré dans le présent et ouvrant un avenir, Lucien ayant le sentiment de trouver dans un tel geste une réponse à la lancinante question qui le travaille (« qui suis-je ? ») et la promesse d'un futur (celui d'un chef) : « Je vais laisser pousser ma moustache » sont les derniers mots du récit (245).

§28

S'ouvrant par le récit d'un désengagement (celui de Pablo) et se concluant sur celui, inverse, d'un engagement (celui de Lucien), la structure même du recueil semble alors dessiner le chemin, progressif, semé d'embûches et d'impasses, vers l'engagement de l'écrivain lui-même : c'est bien dans « L'Enfance d'un chef » que Sartre se montre en effet le plus attentif aux événements politiques et sociaux récents et aux menaces qu'ils annoncent (la moustache évoquée à la fin étant bien sûr une allusion à Hitler et au fascisme de plus en plus puissant en Europe), autrement dit qu'il actualise le passage de l'embarquement spontané à sa prise de conscience réfléchie.

§29

Toutefois, il faut bien reconnaître que cet engagement final – de l'écrivain et de son personnage – se donne, une fois encore, sur un mode négatif. Tout d'abord, parce que Sartre décrit ici l'engagement d'un « salaud », dont les positions politiques sont aux an-

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Les deux verbes apparaissent fréquemment dans la nouvelle, et presque toujours avec une connotation négative et triviale (« Désarroi... pensait-il ; à quoi est-ce que ça va m'engager ? », p. 189 ; « je m'engage trop, je n'aurais jamais dû aller si loin », p. 216 ou encore « Il n'était pas trop content : il lui semblait qu'il se compromettait », p. 215).

tipodes des siennes, déjà en 1939. D'où la dimension essentiellement ironique d'un récit qui n'est qu'une « parodie de roman d'apprentissage⁴⁶ » selon Geneviève Idt et plus précisément, selon Susan Suleiman, « une parodie du roman à thèse⁴⁷ » nationaliste à la Barrès ou Bourget. Si l'on peut aisément identifier les cibles de Sartre – les groupes d'extrême-droite, l'antisémitisme, les républicains mous, une certaine forme de surréalisme et de psychanalyse – il est plus difficile de deviner ce qu'il défend, autrement dit ce positif que doit comporter, ne serait-ce qu'à l'horizon, un texte engagé. Ensuite, si l'on peut parler d'engagement négatif dans la nouvelle finale, c'est parce qu'il s'agit en fait d'un faux engagement, au sens de simulacre d'engagement, de la part du personnage. De fait, Lucien Fleurier, s'il est bien de son époque, ne se « choisit » pas en elle : il est choisi, ou plus exactement il a déjà été choisi, avant même que ne commence le récit, dès sa naissance. Il était destiné à être un chef et la nouvelle ne fait que simuler une progression qui n'est en réalité qu'un simple piétinement. Lucien finira par occuper la place qui lui était réservée depuis le début. Non pas, comme il le pense, parce qu'il y a « droit », mais parce qu'il est né dans un milieu social qui produit les élites.

§30

Cette négativité de l'engagement, présente dans cette dernière nouvelle qui constitue sans doute la pointe la plus avancée de l'engagement pour Sartre avant-guerre, ne sera cependant jamais totalement dépassée dans l'œuvre – narrative, précisons-le – ultérieure de l'écrivain. En effet, Sartre abandonnera les personnages des *Chemins de la liberté* avant qu'ils n'aient accompli leur conversion à l'engagement, refusant de donner une conclusion positive au cycle romanesque. Il n'en écrira jamais le dernier tome, celui qui devait enfin montrer des héros engagés, c'est-à-dire authentiquement libres. Sans doute parce que, comme le suggère Simone de Beauvoir, le « moment critique » de l'histoire des personnages, et qui avait été écrit à la fin du quatrième tome, *Drôle d'amitié*, était celui qui intéressait le plus l'auteur des *Chemins de la liberté* : « il ne restait [alors] à Sartre qu'à cueillir des fruits délicatement mûris ; il préfère défricher labourer, planter⁴⁸. »

§31

En ce sens, *Le Mur* ne saurait seulement se comprendre comme la matrice de l'engagement littéraire, où s'élaborent et s'éprouvent (au sens aussi de s'expérimentent) certaines de ses aspirations fondamentales et techniques narratives : il en annonce aussi, notamment par la nouvelle finale qui atteint presque la taille d'un roman, les limites, voire les apories. Sartre n'aura pas été, en tant que prosateur, l'écrivain engagé qu'il décrit dans ses essais théoriques, mais bien le romancier de l'engagement, entendu comme processus

⁴⁶G. Idt, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷S. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* [1983], Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 244.

⁴⁸S. de Beauvoir, *La Force des choses*, cité in « *Drôle d'amitié* / Notice », *OR*, p. 2105.

à faire encore aboutir, promesse toujours relancée⁴⁹.

Quelques mots à propos de : Sylvie Servoise

Sylvie Servoise, ancienne élève de l'ENS-Lyon, Agrégée de Lettres modernes et docteur en littérature générale et comparée, est Maîtresse de conférences HDR à Le Mans-Université et directrice-adjointe du laboratoire de recherches 3L. AM pour le site du Mans. Ses recherches portent sur la notion d'engagement littéraire au XX^e et XXI^e siècles, sur les rapports entre littérature et politique, écriture de l'histoire, mémoire et fiction dans les littératures française, italienne et américaine. Ses derniers ouvrages : *Le Roman face à l'histoire. La Littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle* (Rennes, PUR, 2011); *Politiques du temps : Le Guépard de Lampedusa dans l'histoire* (Rennes, PUR, 2018). Elle également rédactrice en chef de la revue de littérature et philosophie *Raison publique* (<https://raison-publique.fr/>)

Pour citer cet article

Sylvie Servoise, « *Le Mur* ou les chemins de l'engagement », *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/676>.

⁴⁹Pour un développement de cette hypothèse, à partir d'une étude des *Chemins de la Liberté* et notamment du *Sursis*, je me permets de renvoyer à S. Servoise, *Le roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011.