HAL
open science

Le traitement de l'espace par Sartre : son influence sur la narration et la construction du sens

Kévin Bonnel

▶ To cite this version:

Kévin Bonnel. Le traitement de l'espace par Sartre : son influence sur la narration et la construction du sens. Littératures. 2017. dumas-02881431

HAL Id: dumas-02881431
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02881431

Submitted on 25 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MEMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département Lettres

Kévin Bonnel

Sous la direction de Madame Dominique Vaugeois

LE TRAITEMENT DE L'ESPACE PAR SARTRE : SON INFLUENCE SUR LA NARRATION ET LA CONSTRUCTION DU SENS

Année universitaire 2016-2017

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention « Lettres et civilisations »

Parcours « Poétique et Histoire Littéraire »

Mémoire dirigé par Mme Dominique VAUGEOIS.

Date de soutenance : 28 Juin 2017.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

SOMMAIRE

SOMMAIRE **2**

REMERCIEMENTS **3**

INTRODUCTION ..... **4 À 9**

L'ESPACE DU ROMAN ..... **10 À 29**

TRAITEMENT LITTÉRAIRE DE L'ESPACE ..... ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

VERS UN SARTRE ROMANCIER ? ..... **56 À 75**

CONCLUSION ..... **76 À 78**

BIBLIOGRAPHIE ..... ERREUR ! SIGNET NON DEFINI. **À 84**

SITOGRAPHIE **85**

TABLE DES MATIÈRES ..... **86 À 87**

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS CLÉS **89**

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche pour tout le temps qu'elle m'a consacré, pour ses conseils avisés, son sens de l'écoute, ainsi que pour son soutien sans failles qui m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je remercie ma compagne pour sa patience, ses nombreuses relectures, et pour m'avoir motivé jusqu'au bout.

Je remercie également mes parents pour leur compréhension, leur attention, et la confiance qu'ils ont bien voulu m'accorder. Je remercie mes frères qui m'ont appris que rien n'est impossible, et qu'avec la volonté tout est réalisable.

Enfin, je remercie les enseignants du Master Poétique et Histoire Littéraire qui nous ont permis d'élargir notre horizon culturel, et d'ouvrir de nouvelles pistes pour mon mémoire. Enfin, je remercie les bibliothécaires pour les formations qu'ils nous ont dispensées, pour leur disponibilité.

« Toute œuvre moderne est de quelque façon hantée par la possibilité de son propre silence. »
Gérard Genette, *Figures I*

INTRODUCTION

Jean Paul Sartre est un des penseurs les plus polyvalents de son temps : écrivain, critique d'art, et philosophe, il a su donner une nouvelle impulsion au paysage littéraire français au milieu du XXème siècle. Aussi bien décriée qu'admirée, son œuvre tant romanesque que philosophique a fait couler beaucoup d'encre. On l'associe communément au mouvement existentialiste, dont il est le chef de file. L'existentialisme a pour postulat que l'existence précède l'essence, ainsi l'homme est indéterminé, « l'homme est à inventer chaque jour »[1] affirme Sartre. On a souvent étudié l'œuvre de Sartre comme étant la mise en application de sa philosophie, *Huis Clos* serait à ce titre l'exemplification de la peur d'Autrui déjà théorisée dans *L'Être et le Néant*. Cette perspective est intéressante mais, faisant du texte littéraire l'illustration d'une pensée préexistante, elle empêche d'en mesurer le pouvoir d'innovation propre et la spécificité de la pensée lorsqu'elle s'exerce dans

[1] Sartre Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 2012.

le cadre d'une fiction. Les détracteurs de Sartre sont nombreux et le reproche principal qu'on lui fera est de ne pas véritablement être un romancier. Ainsi Brice Parain qualifiera La Nausée de « genre faux [2]», car il constitue selon lui un passage abrupt et sans transition entre une pensée philosophique et une expérimentation romanesque. Sartre affirme « exprimer sous une forme littéraire des vérités et des sentiments métaphysiques[3]. ».

Sartre lui-même a déclaré dans *Situations IX* : « Les spectateurs croient qu'il y a quelque chose à comprendre, il n'y a rien du tout[4].». L'écriture sartrienne n'a donc pas pour seule vocation d'être la mise en action d'une pensée, de la philosophie. En effet, Sartre affirme dans *Qu'est-ce que la littérature* que le rôle de l'écrivain se limite à un engagement dans une société et dans l'histoire. On aboutirait donc à une fiction qui prendrait pour reflet l'Histoire, ou plutôt la vision de Sartre sur l'Histoire. La prose chez Sartre n'est pas seulement philosophique ou idéologique, elle permet de donner une vision singulière du monde. Chercher la référence au réel dans l'œuvre sartrienne, c'est oublier que tout texte a une structure propre et indépendante, qui le détache du réel. Considérer le livre non comme un objet renvoyant au réel, mais comme un objet autonome et fictif c'est déjà éviter l'écueil de plaquer le récit au réel. Dans ce cas, quelle serait la place de la fiction dans l'œuvre romanesque de Sartre ? Penser le monde comme un philosophe et représenter le monde comme un écrivain sont deux entreprises radicalement différentes, et il semble que la frontière dans l'œuvre sartrienne est floue entre la pensée philosophique et l'action romanesque représentée. Il sera intéressant de s'interroger sur le rôle endossé par l'espace romanesque dans la mise en place de l'intrigue. La spatialité de l'individu ne peut-elle pas au-delà de sa dimension phénoménologique être un moyen de signifier dans la narration ? Nous aurions ainsi un espace sémiologique, c'est-à-dire aussi un espace qui, par le traitement qu'on en fait pourrait faire écho aux enjeux psychologiques, moraux et éthiques des œuvres à l'étude. Ainsi les moyens spatiaux déployés par l'auteur seraient au service d'une signification qui se chercherait dans le traitement même proposé de l'espace.

Le sujet que nous allons traiter nécessite un éclairage sur un certain nombre de points concernant l'espace et l'image que l'on s'en fait communément. Il faut commencer par rappeler que l'espace a été dans sa première attestation en Français utilisé comme terme temporel. Dans *La Chronique ascendante des ducs de Normandie* de Wace, nous retrouvons pour la première fois le mot espace

[2] De Beauvoir Simone, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 307.
[3] IDT Geneviève, *La Nausée : Sartre*, Paris, Hatier 1971, p. 24.
[4] Sartre Jean-Paul, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 10.

qui désigne un laps de temps, une durée. Espace vient du latin classique *spatium* et signifiait à l'origine « champ de course, arène, étendue, durée[5] ». Il semble d'emblée que la notion d'espace ne puisse être dissociée de celle du temps. En effet, tout être vivant arpente l'espace et est confronté au temps qui passe.

Tout au long de notre histoire, les scientifiques, les philosophes et plus généralement les penseurs ont tenté de définir ce qu'est l'espace. De cela, résulte un certain nombre de théories qu'il faudra préciser et expliquer. Avant de rentrer dans des analyses plus détaillées, il convient d'affirmer que peu importe la religion, le système de pensée, tous ont pour point commun de concéder que l'espace est un élément indissociable de la vie.

La théorie développée par Descartes a pour postulat que l'espace constitue uniquement la distance entre deux points. Nous aurions donc une vision ethnocentrique de l'espace, qui serait là simplement pour l'homme. Cette proposition bien que très novatrice pour l'époque, n'a plus les faveurs de la science de nos jours, qui avec l'évolution des technologies, a trouvé d'autres formes de vie. La théorie de Descartes est très symptomatique de la vision égocentrée que l'homme a eu pendant très longtemps. Désormais, on s'accorde pour dire que l'espace tel que nous le connaissons n'est qu'une infime partie de ce que représente réellement l'Univers en termes de distance. Selon les scientifiques l'étendue de l'Univers serait de cent cinquante mille milliards de kilomètres, alors que la Terre n'en mesure que douze mille.

Hormis la science, d'autres domaines se sont intéressés à l'espace et en ont fait l'élément central de leur système de pensée. Ainsi le taoïsme, religion et philosophie chinoise donne une conception originale de l'espace. Les confucianistes affirment que le vide crée l'équilibre entre le Ying et le Yang. En partant de cette idée, on aurait donc un espace qui serait le Tout, à la fois le plein et le vide. L'espace n'est plus seulement cette distance entre les éléments de l'Univers, c'est aussi l'essence des choses, leur vitalité. Le vide émanerait du rien selon le confucianisme, ce qui rapprocherait cette manière de penser de l'astronomie. Selon les astronautes, la Terre serait apparue avec le Big Bang, lui-même issu d'une singularité, c'est-à-dire d'un vide dans l'espace, qui en explosant, aurait formé une somme d'éléments. Cela est également à mettre en lien avec les antiques qui pensaient que le Monde avait été créé à partir du chaos. Alors que le chaos crée l'harmonie entre les éléments, c'est le vide qui en est l'origine pour les astronomes.

[5] CNRTL, Section « Etymologie ». < Http://www.cnrtl.fr/etymologie/espace>

En littérature, l'espace est un champ d'étude qui est apparu dans les années 1950 avec *La Poétique de l'Espace* de Bachelard et qui s'est prolongé avec la narratologie dans les années 1970. À partir de Genette, on commence à envisager l'espace comme permettant de construire un sens. Le décor ne serait plus une simple donnée, il deviendrait un moyen d'illustrer les conflits en présence dans le récit. Certains genres littéraires telles que l'écopoétique à partir des années 1980 ou encore la littérature de voyage vont s'intéresser à l'étude de la nature, des paysages et plus généralement de l'espace. Toute œuvre d'art est spatiale, en tant que représentation mais aussi en tant qu'objet formel.

Chez Sartre, l'espace est là, sans raison particulière, c'est l'homme qui choisit son destin et par ce fait crée son propre espace. L'objectif de notre démonstration consiste à élargir la perspective de la conception spatiale dans l'œuvre sartrienne. Le traitement de l'espace n'aurait-il pas chez Sartre une motivation littéraire ? Ne pourrait-on pas s'attacher à élargir la dimension philosophique de l'œuvre sartrienne ? Toute mise en pensée est accompagnée d'une spatialisation, puisque pour être, l'œuvre a besoin d'espace. Pour cela, il s'agira alors tout d'abord d'exploiter la narratologie pour voir comment l'espace devient un élément à part entière du récit, et la sémiologie pour voir que cet espace prend sens à travers la langue littéraire.

Toute philosophie tire son idéologie d'une expérience, alors que toute expérience est la mise en application d'un cadre de pensée. C'est précisément à la frontière entre philosophie et littérature que se situe Sartre. Bien que l'affirmation d'un Sartre philosophe est plaisante, il faut toutefois rendre à la littérature de Sartre ce qui est à la littérature de Sartre. Les romans sartriens ont bien souvent été qualifiés d'antilittéraires voire même de romans philosophiques. Affirmer cela c'est, d'une part aller à l'encontre de la propre conception du style par Sartre, mais c'est aussi ignorer injustement la dimension métaphorique de l'écriture sartrienne. Roland Barthes dans son essai polémique *Le degré zéro de l'écriture*[6] (1953) s'opposera à la notion de littérature engagée revendiquée par Sartre. En effet, Barthes estimera que s'engager en littérature, c'est aller à l'encontre de la notion de style. Sartre et Barthes s'opposeront dans leur conception du style, alors que pour Sartre le style c'est l'utilisation du langage au service de l'engagement, pour Barthes le style est essentiel, et doit être création poétique, imagination. Barthes rêve d'une littérature libérée de l'Histoire, alors même qu'il montre le rapport indéniable entre les deux. La littérature pour Barthes serait intemporelle, alors que Sartre parle de littérature historique, de « romans en situations ».

[6] Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Sartre lui-même a réfléchi sur la définition à donner de la littérature dans son ouvrage critique *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)* Il a également questionné la figure de l'écrivain et sa formation avec *Saint Genet, comédien et martyr* (1952) et *Baudelaire (1947).* Il a beaucoup lu les écrivains américains tels que Dos Passos et Faulkner dont il a exploité les techniques pour ses romans. Au théâtre, peu avant *Huis Clos,* il publie *Les Mouches* qui constitue une adaptation moderne de *L'Electre* de Sophocle. Tout cela nous conduit à rappeler que Sartre a une conscience aigüe de ce qu'a été et de ce que doit devenir la littérature.

Penser que ses romans ne sont que de pâles copies d'une pensée philosophique, serait omettre les réflexions que Sartre a menées sur la création littéraire. La littérature sartrienne est empreinte d'existentialisme, toutefois il semble que de par le réalisme américain, et d'autre part de par les inspirations naturalistes et surréalistes, Sartre mérite d'être classé parmi les romanciers. Les influences naturalistes et surréalistes se liront dans le traitement fait de l'espace. La déambulation de Roquentin dans *La Nausée,* et de Mathieu et ses compagnons dans *Les Chemins de la Liberté* renvoie à l'idée surréaliste développée par André Breton dans *Nadja* du hasard. Le traitement du brouillard ainsi que la description du marronnier prennent pour point de départ l'esthétique naturaliste dans *La Nausée.*

Le choix du corpus a été pensé de manière à pouvoir donner une vision de l'espace sartrien la plus exhaustive possible en proposant des espaces divers, mouvants. Ainsi, alors que *Huis Clos* se limite à une pièce, *La Nausée* à une ville Bouville, et *L'Âge de Raison* à la ville de Paris, *Le Sursis* présente un cadre spatial éclaté aux quatre coins de l'Europe.

Toutes ces informations nous amènent à nous questionner sur la manière dont l'espace chez Sartre fait sens dans une optique littéraire. Sans rejeter la dimension philosophique de l'espace sartrien, il s'agira d'élargir la perspective et de voir que l'espace peut être un outil littéraire apportant une signification singulière à l'intrigue.

Il s'agira tout d'abord de se pencher sur les différentes théories proposées sur l'espace en littérature et en quoi elles ont pu nourrir notre analyse. Nous traiterons notamment de l'espace sur le plan de la sémantique, et de la dimension affective qu'il peut revêtir. Nous verrons également que l'espace peut être étudié comme un élément du récit actif.

Ensuite, il conviendra d'étudier le traitement narratologique de l'espace effectué par Sartre. Pour cela, nous nous attacherons à étudier les œuvres sur le plan à la fois linguistique, lexicologique et sémantique afin de faire émerger ce qui dans l'écriture sartrienne résulte d'une réflexion littéraire.

Enfin, nous verrons qu'aux vues de la vision de l'espace proposée et résultant de diverses influences, la littérature sartrienne mérite d'être reconsidérée. Pour cela, nous nous attacherons à voir les liens que Sartre entretient avec les romanciers américains des années 1920 et avec le « Nouveau Roman », avant d'étudier ce qui, du point de vue du style peut nous faire pencher en faveur d'un Sartre écrivain, et non, seulement, d'un philosophe écrivain.

I/L'ESPACE DU ROMAN

Nous avons pour projet de démontrer comment l'espace romanesque proposé par Sartre prend une place prépondérante en ce qui concerne la construction du sens de la fiction. Il s'agira de voir quelles ont été les différentes théories proposées sur l'espace littéraire, et dans quelles mesures elles ont pu nourrir notre analyse. Nous constaterons que l'espace fait sens, non seulement comme cadre spatio-temporel, mais également comme acteur dans la narration. Il faudra donc distinguer trois niveaux : la dimension philosophique, la dimension sémiologique, et la dimension pragmatique de l'espace.
La philosophie de l'entre-deux guerres avec des penseurs comme les phénoménologues Husserl et Heidegger mais également avec Sartre vont après-guerre percevoir l'espace comme une construction de l'homme, qui en développant un espace se réalise lui-même.

La sémiologie voit l'espace comme un moyen de donner du sens à l'aide du mot, du texte, de l'image. Il s'agit de distinguer le signifiant, c'est-à-dire la forme du signe, son expression matérielle et le signifié ou autrement dit le sens du signe, son contenu. C'est en cela que Barthes se détache de Saussure puisqu'il refuse la commutation entre les deux notions. La sémiologie barthésienne considère l'objet (texte, image, film) comme porteur de sens et la langue comme fondement de tout système de signes, elle est héritée du structuralisme. Le fameux tableau de Magritte *La trahison des images* avec pour légende « Ceci n'est pas une pipe » pose la question de la valeur du signe et de l'interprétation que l'on peut en tirer. En effet, le texte accompagne l'image, tout en l'interrogeant. Notre lecture conventionnelle du signe est bouleversée, par le message textuel qui vient supplanter et remettre en question le message visuel.
Pour les sémioticiens le langage est porteur de sens, et révèle le sens que revêt l'espace. Tout en gardant à l'esprit que l'espace est avant tout le cadre de la fiction, il faut s'avancer plus encore dans l'analyse et proposer de voir en cette entité une manière pour le romancier de donner des éléments de compréhension de l'intrigue.

1. UN ESPACE QUI FAIT SENS

1.1 L'espace bachelardien

Le projet pour Bachelard dans *La poétique de l'espace* est d'analyser « les espaces heureux » c'est-à-dire de faire une « topophilie » en étudiant la dimension humaine des espaces quotidiens (le grenier par exemple). Ces espaces sont dotés d'une dimension affective, et résultent des projections personnelles que l'on effectue sur le lieu aimé. Se remémorer les lieux du passé c'est explorer notre intérieur. Habiter c'est s'approprier un espace, le façonner à notre image.
Tout espace habité serait une maison pour Bachelard, la maison constitue aussi la barrière mentale de protection que l'on se crée. Evoquer ses anciennes maisons, c'est dévoiler son affection pour elles à travers l'image que l'on en donne. La maison est à la fois passé, présent et futur nous dit Bachelard. *A la Recherche du temps perdu* de Proust consiste à travers l'évocation d'espaces affectifs de revenir au temps de l'enfance. Sartre refusera cette introspection proustienne, réfléchir sur soi c'est un refus de se tourner vers l'avenir selon lui.

L'espace qu'il soit quotidien ou anonyme est révélateur de sens dans la littérature sartrienne. Le salon bourgeois de *Huis Clos* par son impersonnalité révèle l'hostilité que cet espace peut dégager, car il n'est connu par aucun des trois personnages. Son anonymat permet de présenter les personnages dans un inconfort spatial, qui coïncide avec l'angoisse de la présence de l'autre.
Dans *L'Âge de Raison* et *La Nausée*, le café est un lieu très intéressant à analyser, les sémiologues de la géographie s'accordent pour définir le café comme un lieu sociopéte. Toutefois, il semble que dans les romans sartriens le café devient un lieu ambigu, car tout en permettant de s'ouvrir à l'autre, il conduit inéluctablement à une confrontation avec Autrui, source d'angoisse.

> Toutes les occasions lui sont bonnes pour proclamer la séparation et la subjectivité radicales, et le lieu privilégié de son action (qui méritera une place importante dans les descriptions des *moments démoniaques* de la conscience) c'est le café. Certes, il y a longtemps que dans les métropoles modernes, des hommes travaillent et vivent au café, qui s'est substitué à la maison, à la librairie, au cabinet de travail. Jamais encore, cependant, l'anonymat du café ne s'était lié à ce point à la personne d'un homme. […] Puisqu'il n'est pas de passé et pas d'avenir, on peut bien prendre des habitudes, mais des habitudes dans le lieu le plus déraciné, le plus abandonné de la vie, des habitudes de la vie… puisqu'il n'est pas d'essences qui se manifestent dans des rapports privilégiés entre les hommes, on peut bien accepter tous les voisinages, toutes les proximités. On peut même faire école dans ce vide, dans cette décompression de l'être qu'est le café[7].

De la même façon, la chambre à priori lieu d'intimité, devient chez Sartre un lieu public dans lequel les personnages circulent. Dans *Le Sursis*, les personnages semblent étouffés par l'arrivée imminente de l'approche de la guerre. Les lieux publics deviennent des traquenards comme Gros-

[7] Boutang P, *Sartre est-il un possédé*, Paris, La table ronde, 1950, p. 44.

Louis en fait l'amère expérience à Marseille, et la perte d'intimité est totale. Ce personnage est présenté comme un rustre qui découvre la ville, c'est ainsi que Jeanette Colombel dans son ouvrage *Sartre, une œuvre aux milles têtes* le qualifie de « berger analphabète paumé dans Marseille […] [8]»

On voit également le vieux malade Charles devoir faire ses besoins devant d'autres personnes de l'hôpital et plus particulièrement des femmes. Dans la chambre d'hôtel, Philippe espionne un couple en train de se faire des confidences sur l'oreiller, preuve que l'intime est bafoué. La bibliothèque que fréquente Roquentin dans *La Nausée* devient le théâtre des frasques pédophiles de l'Autodidacte, qui se fait chasser de ce cocon protecteur.

Les espaces heureux bachelardiens se font donc rares, et au lieu de cela nous avons des espaces hostiles qui conduisent à l'inéluctable mise en commun avec l'autre. La nostalgie bachelardienne et proustienne disparaît donc au profit d'une vision du monde dangereuse et hostile pour l'homme, en perte de repères. Les lieux tels que le grenier, ou la chambre nous conduisent à rêver seul, par leur aura ils imposent le silence et la réflexion. L'espace est un lieu où l'on agit, où l'on vit, mais avant cela il faut de l'imagination pour arpenter cet espace.

Pour parcourir une distance il faut marcher, et marcher c'est se projeter dans un espace qui reste encore à découvrir. L'homme en habitant l'espace exercerait son influence sur les choses et irait vers son propre destin. C'est ce que font les personnages en déambulant dans les rues vides et en cherchant le sens de leur existence, dans *Huis Clos* cela est impossible puisqu'ils sont déjà morts.

Bachelard a également tendance à associer les grands espaces vides au silence de la paix.

> Avec quel art, l'écrivain touche d'abord l'absolu du silence, l'immensi-té des espaces du silence ! « Rien ne suggère comme le silence le sen-timent des espaces illimités. J'entrai dans ces espaces. Les bruits colo-rent l'étendue et lui donnent une sorte de corps sonore. Leur absence la laisse toute pure et c'est la sensation du vaste, du profond, de l'illi-mité qui nous saisit dans le silence. Elle m'envahit, et je fus, pendant quelques minutes, confondu à cette grandeur de la paix nocturne[9].

Ces propos semblent s'appliquer judicieusement à l'écriture sartrienne. *Dans Le Sursis*, c'est le silence qui semble conférer à l'espace son immensité, et donner l'illusion de la paix. Bachelard pense que toute image révèle un sentiment. Ce n'est donc non pas le paysage qui fait écho au for intérieur du personnage, mais c'est l'image en tant qu'elle existe qui induit inéluctablement une impression. « Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La mai-son, plus encore

[8] Colombel Jeannette, *Une œuvre aux milles têtes*, Paris, Livre de Poche, 1986, p. 506.
[9] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957, p. 70.

que le paysage, est « un état d'âme »[10]. » Ainsi, chaque espace étudié chez Sartre serait une image, un tableau, qui refléterait un sentiment, un état d'âme.

Bachelard étudie ensuite la notion d'espace-refuge. Selon lui, l'espace intime stimule l'imagination et la création poétique. Le monde peut devenir un refuge pour l'homme, une manière d'échapper au réel par le pouvoir d'imaginer. C'est ainsi que Schopenhauer déclare : « Le monde est mon imagination. ». Chez Sartre, très peu d'espaces sont des refuges, car le monde est perpétuel mouvement, danger constant et l'homme n'a aucune prise sur ce monde. Il s'agit donc de se déplacer dans un espace ambigu, morne, et terne qui ne propose que de rares moments de répit aux personnages.
Habiter quelque part, c'est remplir l'espace de notre présence. L'homme est un plein qui remplit le vide grâce à sa présence « La fonction d'habiter fait la jonction entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide[11]. » Le personnage sartrien a une conscience aigüe du fait que l'homme, mais aussi les choses remplissent l'espace et permettent d'échapper à un monde vide spatialement et sémantiquement. Mais la réciproque est également vraie, et il semble que l'espace s'immisce en nous, ou pour être plus précis devrait-on dire, l'image donnée de l'espace. Lorsque l'image s'étend ou diminue, le personnage fait de même nous dit Bachelard, et l'homme doit donc s'adapter à ces transformations.

Le mélange des cultures qu'elles soient occidentales ou orientales se justifie par des questions communes, à savoir quelle est la place de l'homme dans l'espace, et qu'est-ce que l'espace ? L'artiste tenterait de capter la symbiose du Temps et de l'Espace, de l'Homme et de l'Univers. Appréhender l'espace et les forces qui le régissent, permet de mieux connaitre l'étendue de ce qui nous entoure, et d'avoir conscience de notre spatialité. La première chose que l'homme tente d'appréhender instinctivement, avant même le langage, c'est l'espace. L'espace est cette part de vide qui nous entoure et qui nous abrite tout autant qu'on l'habite. Tout cela nous renvoie à la pensée genettienne de l'espace, qui étudie l'espace en rapport avec le langage.

1.2 Le langage et la pensée spatialisée

[10] *Ibid*, p. 97.
[11] *Ibid*, p. 167.

La théorie genettienne a pour postulat de base que tout objet d'art, langage ou même pensée se définit par rapport à un espace. On ne peut pas échapper à la spatialisation, et « l'espace des représentations est un[12] ». Genette pense que l'importance accordée à l'espace est historique, qu'elle relève de l'évolution de l'homme dans le temps.

Selon Genette, l'homme voit « son intériorité comme une hantise ou une nausée. » Le terme nausée est intéressant car il renvoie à la philosophie sartrienne et à la notion d'existence. L'espace sartrien correspond à la définition qu'en donne Genette, puisqu'on pourrait le qualifier d'historique. En effet, tout espace chez Sartre est la représentation de l'évolution du monde au moment où l'écrivain écrit et où ses personnages vivent. L'établissement d'un cadre réaliste constitue une référence claire à notre for intérieur dans le cas des C*hemins de La Liberté,* pour *Huis Clos* elle est plus allusive mais bel et bien présente. Enfin, dans *La Nausée*, c'est la tenue du journal qui permet de donner un espace non pas nécessairement existant, mais ayant pu exister.

Ce qui conduirait l'homme à s'extérioriser ou à s'intéresser à l'espace, serait la volonté d'échapper à sa propre intériorité. Représenter l'espace serait donc une manière d'échapper à l'angoisse d'exister, car projeter une représentation spatiale ce serait pouvoir sortir de nous-même. Ainsi l'artiste serait pris dans un infini tourbillon, qui le conduirait à arpenter un espace dans lequel il n'aurait pas de prise sur les choses. Genette l'appelle « espace-vertige », nous l'appellerons espace vertigineux. C'est ainsi que les espaces se multiplient dans les *Chemins de la Liberté* avec la superposition de consciences subjectives, se dérobent derrière un voile inquiétant dans *La Nausée,* ou se figent dans l'Enfer lieu en suspens avec *Huis Clos*.

La spatialisation pose une question à la fois scientifique et philosophique qui nous obsède depuis des siècles, qu'est-ce que l'homme dans l'espace ? C'est dans cette perspective qu'Henri Michaux créera des œuvres entretenant un rapport étroit avec la dichotomie entre ouverture et fermeture. Ainsi *L'espace du dedans (1944)* ou *Face aux verrous (1954)* explorent la question de l'intériorité comme expérience à la fois physique et mentale. L'espace du dedans, peut tout aussi bien être l'intériorité de l'être que l'espace exigu.

Pour Genette, il existe une pensée de l'espace qui s'exprime à travers des médiums artistiques divers : la littérature, le cinéma, la peinture, mais aussi la sculpture. Le langage entretient donc des liens étroits avec celui-ci. L'espace est le moyen et le lieu d'expression de toute forme d'art (la page

[12] Genette, Gérard, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1996, p. 101.

pour la littérature, le tableau pour la peinture, le marbre ou le bois pour la sculpture, l'image pour le cinéma.) L'art s'exprime à la fois à travers sa matérialité tout autant qu'à travers l'image qu'il propose au spectateur. Genette l'exprime en ces termes :

> Il existe entre les catégories du langage et celles de l'étendue une sorte d'affinité, qui fait que de tous temps les hommes ont emprunté au vocabulaire spatial des termes destinés aux applications les plus diverses : ainsi, presque toutes les prépositions ont désigné des rapports spatiaux avant d'être transposés dans l'univers temporel et moral[13].

La littérature est spatiale, car elle est, nous dit Genette, la combinaison entre une idée et sa mise en application matérielle. L'espace est à la fois le cadre du récit et l'entité qui permet à la fiction d'exister à travers le langage. À la fin de son chapitre « Espace et langage » dans *Figures I,* Genette résume ainsi la « spatialisation » de la littérature :

> Aujourd'hui la littérature- la pensée- ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace, afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive[14].

Dans la littérature sartrienne, un lexique spatial est à répertorier. L'espace devient le lieu où par le langage l'homme peut se réaliser. Il devient alors essentiel de situer l'individu par rapport à tout ce qui l'entoure, et qui lui permet d'exister. Nous retrouvons certaines constantes dans la terminologie employée par Sartre qui permettent de pencher en faveur d'une spatialisation de sa littérature. Ce processus n'est pas uniforme, et les tensions entre les espaces ouverts et les espaces fermés sont palpables. Cette opposition s'opère à travers la dichotomie entre le dedans et le dehors, qui se met en place grâce à l'usage de ponts narratifs tels que la porte, la lumière, la température.

L'emploi de mots propres à la spatialité urbaine sont également à signaler, sans effectuer un relevé exhaustif, nous constatons que les mots qui apparaissent le plus souvent sont rue, place, avenue, boulevard et café. Leur présence récurrente au cours des textes permet de montrer que le traitement de l'espace revêt une importance capitale, et devient obsédant pour Sartre, car il permet de générer un sens métaphorique et narratif. Nous avons effectué une étude qui consiste à mettre en relation les termes les plus employés par Sartre, pour désigner l'espace dans la ville. Nous avons utilisé l'analyse dite sémique ou componentielle. Pottier l'a rendue célèbre avec son analyse sur l'ensemble

[13] *Ibid,* p. 106.
[14] *Ibid,* p. 108.

des sièges.[15] Il s'agit de différencier dans un ensemble lexical le sens des mots les uns par rapport aux autres. L'ensemble des mots étudiés s'appelle un taxème, chaque mot est composé de sèmes qui vont composer un sémème.

Grâce à cette étude linguistique et comparative, nous avons pu effectuer des rapprochements et des différences notoires entre les différents espaces étudiés. Ainsi il semble que rue, avenue et boulevard forment un premier ensemble sémantiquement proche. Le café et la place sont quant à eux tous les deux des lieux de sociabilité spatialement restreints.

Nous pouvons également d'une part parler d'un lexique du vide où se réunissent les mots boulevard, ciel, mer, et d'autre part d'un lexique du plein où nous relevons des mots tels que café, foule, chaleur. Nous remarquons que cette classification illustre la dualité que connait la caractérisation de l'espace. Pour reprendre la terminologie sémiologique, certaines occurrences signifient le vide ou le plein par connotation, alors que d'autres sont davantage dans la dénotation.

Le langage permet de penser l'espace et se construit en fonction de lui. Il est le fil rouge qui relie l'espace réel et l'espace fictionnel. L'espace est tout d'abord « connoté » nous dit Genette. Cela implique que l'on puisse qualifier l'espace à travers des termes subjectifs. Ainsi le brouillard ne serait plus seulement un élément météorologique mais un élément sémantique à part entière, qui symboliserait le flou, la perdition. L'espace devient un élément capable de construire un sens, il n'est plus seulement le résultat d'une description. Il serait nous dit Genette « à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu[16] ». L'espace n'aurait plus pour unique fonction d'être le cadre du récit, il disposerait d'un champ d'application propre qui lui permettrait de faire sens.

Dans son article « La littérature et l'espace » Antje Ziethen reprend la théorie de Lotman et l'explicite en concentrant son analyse sur la « structuration de l'espace ». Il distingue donc des délimitations spatiales concrètes et des délimitations spatiales plus abstraites. La frontière spatiale entre une montagne et une forêt sera donc radicalement différente d'une frontière narrative et mentale entre le Bien et le Mal. Il semble que c'est entre ces deux espaces que se situe précisément l'espace sémiologique, qui joue du rapport entre la distance physique et la distance symbolique. Nous retrouvons cette symbolique de la frontière chez Sartre qui permet d'éclairer la tension entre deux éléments. Dans *Huis Clos*, la porte est un moyen d'accès à l'extérieur, alors que l'intérieur de

[15] « Vers une sémantique moderne » dans *Travaux de Linguistique et de littérature de Strasbourg II*, Strasbourg, 1964, p. 107-137.
[16] Genette Gérard, *op. cit.*, p. 102.

la pièce pourrait s'apparenter à l'Enfer. La tentative de franchissement de la barrière spatiale obéit également à celle d'une barrière mentale, puisque quitter cette pièce pour Garcin ce serait proclamer son innocence alors même qu'il est déclaré coupable par sa présence.

> Notre corporalité et notre conscience corporelle font en sorte que nous structurons l'espace selon des oppositions binaires : haut/bas, gauche/droite, devant/derrière. Ce « modèle spatial du monde devient dans [l]es textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales » (Lotman 1973 : 313). Plus précisément, le schéma spatial axiologique et asymétrique se trouve à la base de modèles culturels, transposés dans le texte, où il reprend les polarités « "valable-non-valable", "bon-mauvais", les "siens-les étrangers", "accessible-inaccessible", "mortel-immortel", etc. » (Lotman 1973 : 311). […] La scission spatiale s'accompagne de l'émergence de deux champs sémantiques opposés auxquels sont associés des personnages particuliers. Pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière pour dépasser ses délimitations sémantico-spatiales. Le protagoniste qui défie ainsi la structure binaire déclenche alors une chaîne d'événements et, par conséquent, le sujet du texte. Pour Lotman, le texte littéraire, de par son inséparabilité d'un sujet et, par extension, d'un mouvement transfrontalier prohibitif, déploie un potentiel transformatif en déconstruisant le modèle binaire du monde (Frank 2009 : 68)[17].

Ziethen rappelle que ce qu'affirme Lotman c'est que notre corps, tout autant que notre esprit a une conscience aigüe de l'espace qui nous entoure. Plus encore, Lotman va même jusqu'à dire que c'est par nos perceptions que nous créons une image de l'espace qui nous est propre. Il reprend pour modèle les oppositions communes permettant de se situer dans un espace. Il est intéressant de voir que ces oppositions sont de nature spatiale et tendent pourtant à devenir de nature sociale ou psychologique, par exemple on dit de quelqu'un qui évolue qu'il gravit les échelons. C'est ce que Antje Ziethen développe plus loin avec des exemples différents du nôtre.

Ziethen continue son développement et rappelle ensuite quelle est la vision barthésienne de l'espace. Barthes va encore plus loin que Genette, puisqu'il propose « une sémantique de la ville. » On se rappelle d'ailleurs de cette formule qu'il emploie pour qualifier sa ville d'origine « Bayonne ville aux deux rives, Bayonne ville magnifique[18]. »

> Tandis que pour Frank et Genette, le texte — plus précisément sa structure sémantique — se laisse appréhender en termes de spatialité, pour d'autres chercheurs, l'espace (surtout urbain) se laisse appréhender en termes de textualité. Dans un premier temps, cette transposition est proposée par des critiques littéraires et sémiologues (Barthes 1970 ; Barthes 1985 ; Butor 1982 ; Greimas 1976 ; Stierle 2001 ; Westphal 2000). Roland Barthes constate que « [l]a cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville […] » (Barthes 1985 : 265). Et le sémiologue de poursuivre que la ville est lisible, car elle se compose de signifiants (rues, bâtiments, quartiers, etc.) qui sont sémantiquement chargés — sa lecture étant effectuée par les usagers qui se déplacent en son sein : « [L]a ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de

[17] Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, nº 3, 2013, p. 4.
[18] Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret » (Barthes 1985 : 268)[19].

Sartre dans *La Nausée* propose un traitement des noms propres qui serait intéressant dans le cadre d'une étude onomastique. Ainsi si nous analysons les toponymes, nous pouvons tout d'abord revenir sur le mot Bouville. Bouville si nous l'analysons se décompose en deux noms. Nous avons d'une part la boue, ce qui s'apparenterait donc à quelque chose de gluant, de salissant et de dégradant, alors que ville renverrait à l'étendue, la nature du lieu décrit. En analysant l'enveloppe sonore de la ville que Roquentin habite, Louette a pu voir des résonnances normandes dans le nom de Bouville. Ceci irait en faveur de la thèse selon laquelle Bouville serait un lieu fictif faisant référence à un lieu réel, à savoir le Havre. De la même façon, le boulevard noir porte bien son nom car il est le théâtre d'événements à la limite du fantastique, et se démarque par son absence d'opacité.

Pour Barthes et l'école des sémiologues, l'espace est une notion qui est langagière. Chaque terme désignant l'espace s'inscrirait dans un discours, nommer une rue, une ville cela serait déjà occuper l'espace par le langage.Ces considérations d'ordre littéraire sur la notion d'espace nous ont permis de présenter nos outils d'analyse pour notre étude. Il s'agit maintenant de voir comment on peut distinguer la fiction et le réel, et quel est le rôle endossé par l'espace dans cette distinction.

2. PROCEDES D'ANALYSE DE L'ESPACE LITTERAIRE

2.1 Approches narratologiques

Maintenant que nous avons vu comment la notion d'espace est envisagée d'un point de vue sémantique, il s'agit d'aller plus en avant dans notre proposition et de voir comment on a pu également penser l'espace dans une optique narratologique. Toutes ces bases théoriques que nous posons ici seront essentielles pour comprendre quelle a été la méthode adoptée dans le cadre de cette étude. L'entité spatiale est l'élément commun entre les personnages, l'écrivain et le lecteur. Ils se réunissent tous dans le livre qui est objet de narration, mais aussi créateur de fiction. L'espace fait donc la synthèse unificatrice tant d'un point de vue narratif que d'un point de vue spatial.
Chez Sartre, il devient cet élément qui accueille les personnages, met en jeu les actions, et en même temps permet par sa propre présence de faire sens. L'espace existe donc en tant que lieu, mais

[19] "La littérature et l'espace", *op. cit., p.7.*

également en tant qu'élément du récit présentant les intrigues nouées au sein de la narration. Par exemple, dans *Le Sursis* les espaces sont divers et variés, et se situent en Europe. D'un point de vue symbolique, la démultiplication de ces espaces renvoie à une complexification de l'intrigue qui présente une problématique commune, la liberté à travers différents personnages. Dans *Huis Clos,* le salon n'est pas seulement une pièce habitable, c'est une véritable prison où les discussions s'établissent, les relations se nouent et se dénouent.

Weisgerber est un historien de la littérature belge qui va étudier le roman du XVIIIème siècle sous le prisme de l'espace. Il penchera en faveur d'une progressive élaboration de l'espace dans le récit, ce qui le rapproche de l'espace contingent chez Sartre.
Dans son ouvrage intitulé *L'espace romanesque*[20] il propose de désigner l'espace comme le centre de la narration et point de départ permettant de développer l'intrigue à tous les niveaux, et de faire le lien entre l'écrivain, les personnages et le lecteur. L'espace devient alors le prisme à travers lequel se nouent les conflits et relations qui permettent à tout récit de pouvoir exister. Pour cela, il est décrit dans le récit une multitude de sensations nous dit Weisgerber qui mettent en train cet espace. Dans la littérature sartrienne, l'emploi de synesthésies permet de donner à voir un espace mouvant et changeant. L'espace devient source de rêverie et d'imagination, les projections exercées par les personnages lui permettent de prendre vie et d'accompagner l'action des personnages. L'espace est chez Sartre le cadre fictif qui permet tout en réunissant l'écrivant et le lisant, d'accueillir les actions des personnages en présence. C'est le cas de *Huis Clos* où la réduction du cadre spatial à un salon resserre l'intrigue autour des conflits entre les personnages. De la même façon dans *La Nausée et L'Âge de Raison* certains lieux comme la chambre, la rue, ou encore le café sont à la fois lieux de confrontation à soi mais aussi à l'autre. Sans cet espace, les relations entre les personnages n'auraient aucun endroit où germer. C'est le dedans et le resserrement qui permet l'affrontement, alors que le dehors permet à chacun de s'évader du huis clos et d'accéder à une liberté éphémère.

> L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui racontent les événements et les gens qui y prennent part. On retrouve ici la notion de « point de vue » que James, Conrad, Joyce et leurs successeurs ont poussée à un raffinement extrême. […] et il nous est loisible d'établir une liste de couple dialectiques (proche / lointain, haut/bas, petit/grand, fini/infini, cercle/droite, repos/mouvement, vertical/horizontal, ouvert/fermé, continu/discontinu, blanc/noir, etc.)[21].

[20] Weisgerber Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
[21] *Ibid*, p. 14-15.

Henri Mitterand tout comme Weisberger a été l'un des grands investigateurs de l'étude de l'espace dans le récit, il est plus communément connu comme l'un des grands spécialistes d'Emile Zola. Tout comme son homologue, il penche en faveur d'un espace narratologique qui permettrait d'unifier les différents éléments du récit entre eux.

.

Pour Mitterand, l'espace fait émerger le récit, détermine les relations entre les personnages et influe sur leurs actions. Sa production ne relève pas uniquement de la description mais résulte d'une concertation entre plusieurs éléments (narration, personnages, temps, actions)[22].

Pour penser le rapport à l'espace, il faut essayer de proposer une analyse du rapport entre l'individu et ce qui l'entoure, et voir comment l'un agit sur l'autre et réciproquement. Tout paysage réfléchit quelque chose en nous, et fait sens. Il ne s'agit pas de penser l'espace comme une simple présence au monde, mais il faut le voir comme un bouleversement de la perception de soi et par ce fait du monde qui nous entoure.

Esprit et corps, sujet et espace sont pris dans une posture dialogique, une interdépendance, faisant en sorte que la spatialité du sujet fait écho à « la subjectivité de l'espace qui l'entoure » (Collot 2011b : 20), car tout en reliant l'individu au monde, le paysage renvoie toujours une image de soi. La pensée paysage, tout comme la géopoétique, se fonde sur le principe de l'ouverture et du dehors (Collot 2011b : 33) qui suscite la confrontation autant avec soi-même qu'avec l'autre. Selon Merleau-Ponty, il est impossible pour un sujet de regarder un objet sans que son propre corps soit enfermé dans la perspective. Enfin, le paysage représente un phénomène qui résiste à la solidification puisque le corps — et avec lui le point de vue — est en constant mouvement[23].

Ce qui est intéressant dans l'analyse présentée ci-dessus c'est que l'homme dans l'espace, et l'influence subjective que cet espace exerce sont placés sur le même plan. Cela permet de donner un champ d'application double à l'espace puisqu'il est à la fois l'entité qui accueille l'individu, mais il est, en même temps, le produit d'une projection subjective effectuée. Collot en vient ensuite à évoquer deux domaines précis, celui de la pensée paysage et celui de la géopoétique, qui permettent de mettre le point sur la dichotomie entre le dedans et le dehors. Ainsi, ces deux notions seraient l'objet de tensions qui se liraient dans l'œuvre sartrienne. Les personnages enfermés dans *Huis Clos* veulent sortir de la pièce pour échapper à l'extériorisation de leur dedans. Dans *La Nausée*, c'est en se dirigeant vers le dehors que Roquentin tente d'échapper à son dedans.

[22] « La littérature et l'espace », *op.cit.*, p. 10.
[23] *Ibid*, p. 21.

Bourneuf, quant à lui, dans son article « L'organisation de l'espace dans le roman », s'attache à étudier les relations entre l'espace et les autres éléments du récit, et en quoi cet espace est essentiel dans le développement dramatique. Il distingue cinq grand axes d'analyse. Le premier s'intéresse à la « topographie », c'est-à-dire littéralement aux différents lieux dans le récit. Il s'attache à déceler la dualité entre « système ouvert et fermé », et à voir comment le traitement de l'espace, son extension, sa réduction, sa démultiplication peut faire sens dans l'intrigue. Le second axe propose de « dresser l'inventaire des procédés qui servent à rendre sensible cet espace ». Plus particulièrement, il s'agir ici de traiter de l'usage de la description et en quoi celui-ci permet de mettre en valeur le lieu romanesque. Dans un troisième temps, Bourneuf propose d'étudier les rapports de l'espace avec les autres éléments du récit. Celui-ci agit sur la narration, en exerçant une influence sur les personnages et leur appréhension du monde.

> Le spectateur ressent d'emblée l'étouffement de la chambre sans fenêtres de Huit Clos. […] Souvent l'espace prolonge le dialogue, modifie la situation réciproque des protagonistes, les distances qui les séparent : l'espace rajoute à la scène et l'accompagne. Il faut aussi voir le cas où il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permette une libre possession du monde[24].

Bourneuf penche enfin en faveur d'un espace parallèle à celui du romancier, qui serait inventé et construit à l'aide de nos représentations. On peut alors envisager l'existence de l'espace comme entité autonome. Il faut d'ailleurs rappeler qu'en littérature et même dans le réel, l'espace est une donnée que l'on associe ou que l'on oppose au temps selon les opinions proposées.

2.2 La dichotomie espace et temps

Le mot espace est emprunté au latin classique *spatium* qui désignait « une étendue, une durée ». [25] Avec cette définition, émerge le premier problème que pose la question d'espace, peut-on définir l'espace séparément du temps ? Quand on calcule la vitesse de la lumière, on le fait à l'aide d'une équation entre distance et temps. Le Temps et l'Espace semblent être deux notions indissociables pour représenter un mouvement dans l'Univers. Sans le Temps, l'Espace ne serait qu'immobilité et sans l'Espace, le Temps ne serait qu'une donnée abstraite. Élargir l'espace c'est donc déjà élargir le temps, puisque tout déplacement d'un point à l'autre de l'Univers est le résultat d'une équation distance/temps.

[24] Bourneuf Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, nº 1, 1970, p. 13.
[25] CNRTL, Section « Etymologie ». < Http://www.cnrtl.fr/etymologie/espace>

Michel Bakhtine a proposé une analyse littéraire du rapport entre espace et temps qu'il appelle chronotope. Il met en relation le traitement du cadre spatio-temporel et le rapport espace-temps tel que le concevra Albert Einstein avec sa théorie de la relativité. Il s'agit pour Bakhtine d'étudier le temps et l'espace comme entités inséparables, comme un tout immuable.

> Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotrope de l'art littéraire[26].

Chez Sartre, nous retrouvons un exemple du chronotope bakhtinien. Le traitement de la temporalité se démarque par l'urgence, retranscrite également par la vision donnée de l'espace. Dans *L'Âge de Raison*, l'attente ronge les personnages, et se manifeste spatialement par une tendance à s'enfermer dans les espaces clos, ou se perdre dans les espaces vides. Avec Roquentin, l'existence coule lentement en un flot ininterrompu tout comme les choses arrivent doucement à la surface. Dans *Le Sursis*, la superposition d'espaces et de temporalités coïncide avec la brutalité et l'incompréhension qui planent autour des évènements. Enfin, *Huis Clos* nous présente une action rapide associée à une clôture de l'espace.

On a eu tendance dans la tradition universitaire française de s'attacher à l'étude du temps, et par ce fait on a un peu délaissé la notion d'espace. C'est avec l'apparition de la sémiologie que l'espace littéraire est reconsidéré, et que l'on tente de mesurer les champs d'application qui lui sont propres. Barthes remet en question le monde fictif comme référence du monde réel, et préfère employer le terme « d'effet de réel »[27]. Proposer une telle théorie, c'est déjà différencier un espace vécu, physique, d'un espace inventé et purement psychologique, symbolique. Il semble que l'écrivain et l'homme plus généralement se démarque par sa capacité à créer une perception spatiale qui lui est propre.

3. DE L'ART DE PENSER ET FABRIQUER SON ESPACE

3. 1. L'espace un cadre ou un acteur ?

Dans cette perspective on pourrait sans doute distinguer un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'environnement en conditionnant les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur

[26] http://linka.centerblog.net/9-le-chronotope-de-mikhail-bakhtine-1978-notes-essentiellesArticle publié le 14/12/2009 et rédigé par Lin Bernard Nka, Université de Bergen.
[27] Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications 11*, 1968.

sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés[28].

Nous allons tout d'abord présenter les différents lieux du récit. *Huis Clos* a pour cadre spatial une seule pièce, un salon second empire. L'ameublement est simpliste, il y a trois canapés de couleurs différents ainsi qu'un bronze de Barbedienne et un coupe papier. Le bronze symbolise l'esprit bourgeois dans tout son faste et sa décadence. Le coupe-papier ne fait quant à lui que signifier l'absurdité de la situation des personnages, puisqu'en enfer on ne peut frapper l'autre. Pour retrouver un semblant de réalité, Estelle tente de se préoccuper de questions propres aux vivants tels que l'assortiment entre sa tenue et son canapé. « Mais je ne pourrai jamais m'asseoir dessus, c'est une catastrophe : je suis en bleu clair et il est vert épinard[29]. » La couleur du canapé fait étrangement penser de par sa texture et le fait qu'il soit associé à l'épinard à du vomi. Le canapé d'Inès est de couleur rouge, et ceci est significatif. En effet, elle est durant toute la pièce le centre du désir que ce soit à travers son attirance pour Estelle ou de par le fait qu'elle soit désirée par Garcin. Le rouge peut également renvoyer à son attitude provocatrice et sanglante, elle n'hésite pas à se faire le bourreau des deux autres personnages.

Damnée, la petite sainte. Damné, le héros sans reproche. Nous avons eu notre heure de plaisir n'est-ce pas ? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu'à la mort et cela nous amusait beaucoup. À présent, il faut payer[30].

C'est Inès qui chantera la chanson des bourreaux. Elle est la première à comprendre les enjeux de la situation et elle s'en réjouit avec sadisme. Inès remet d'ailleurs en question l'arbitraire de la disposition des meubles dans le salon Second Empire. « Le hasard. Alors ces meubles sont là par hasard. C'est par hasard si le canapé de droite est vert épinard et si le canapé de gauche est bordeaux. Un hasard, n'est-ce pas[31] ? »

Lorsque Estelle veut se maquiller, elle n'a pas de miroir et Inès se propose de lui servir de guide. Ce n'est qu'un prétexte pour se rapprocher d'Estelle et le désir véhicule à travers les paroles de la bisexuelle « C'est mieux ; plus lourd, plus cruel, ta bouche d'enfer[32]. ». La métaphore semblerait associer ici le rouge à lèvres d'Estelle avec sa cruauté infernale et son image de femme désirable. Plus tard, lorsque Garcin raconte sa vie passée, la couleur rouge parsème son discours de manière

[28]« L'organisation de l'espace dans le roman », *Op.cit.*, p. 17-18.
[29] Sartre Jean-Paul. *Huis clos*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 28.
[30] *Ibid*, p. 41.
[31] *Ibid*, p. 36.
[32] *Ibid*, p. 47.

symbolique en renvoyant à la cruauté et à la décadence. « Le sang, on dirait de la rouille. Les bords des trous sont roussis. […] Je rentrais saoul comme un cochon, je sentais le vin et la femme[33].» L'élargissement du cadre spatial, l'impression d'immensité des rues, la circularité des déplacements tend à dévoiler la complexité du trajet de notre héros dans *La Nausée*. Roquentin marche seul la nuit, pour trouver des réponses à ses questions sur l'existence, mais il se rend compte que tout ce qu'il trouve c'est « ce qui était déjà là depuis longtemps » :

> Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone[34].

Cette impression de monotonie de l'existence est aussi due à la ville en elle-même, campagnarde et ennuyeuse.

> « C'est d'abord que contrairement à Venise, Bouville est trop un lieu. Tout y a une présence lourde, dimancharde et sournoisement attachante. Roquentin y est le Christ mystique de cent mille temporalités dominicales, mortes et digestives […][35] »

L'espace urbain semble alors dégager une aura qui lui est propre. C'est ainsi que dans sa nouvelle *Dépaysement* publiée en 1937 Sartre déclare : « une ville c'est un sens épais et triste qui s'est déposé dans une vallée, au bord d'un fleuve, au bord de la mer — et des hommes montent et descendent les rues au fond de ce brouillard[36]. »

L'Âge de Raison prend pour cadre la ville de Paris, qui semble mieux appréhendée par les différents personnages. Sartre nous propose un espace urbain plus rassurant, davantage apprivoisé. Comme dans *La Nausée*, la représentation de la ville de Paris se limite aux lieux connus par Mathieu, Ivich, Marcelle et Boris. Malgré une extension supposée du cadre spatial, on ressent la même sensation de circularité qu'à Bouville. Sartre alterne entre lieux clos dans lesquels les péripéties se mettent en place et lieux ouverts qui ne semblent servir qu'à se déplacer d'une situation à une autre.

Dans *Le Sursis*, aucun cadre fixe n'est délimité, on navigue de Paris à Marseille, en passant par Munich, Prague et même Londres. La superposition des espaces et l'absence de délimitations narratives entre les différents récits conduisent à l'élaboration d'un supra-espace. Nous entendons par supra-espace, un espace commun à tous ces espaces particuliers.

---

[33] *Ibid*, p. 53.
[34] Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio »,1938, p. 62.
[35] Jenny Laurent, « *Nausée de Venise* », *Littérature* n° 139,2005, p. 4.
[36] Contat Michel et Rybalka Michel, *Sartre Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1537.

Pendant ces scènes, l'action romanesque progresse par bonds laissant des vides actifs, reprenant plus loin, au point où l'histoire avait été abandonnée, essayant de rassembler simultanément toutes les réactions aux événements. Le roman subit la désagrégation de l'espace par ce multiplacisme, ces commutations perpétuelles, les interruptions brusques, les superpositions d'espaces, les moyens de transports, les moyens de communication et les mass médias. Procédant à une construction additive des thèmes et des motifs, plutôt qu'à une liaison causale, il envisage d'exprimer une réalité qui n'est pas définie par des liens de cause à effet mais par un univers instable[37].

Dans *Le Sursis* la progression de l'action n'est pas linéaire et conventionnelle, l'usage de la simultanéité permet au romancier de s'autoriser des ellipses temporelles. Ces ellipses ne gênent pas toutefois l'avancée de l'intrigue. On retrouve alors un espace éclaté, mouvant, qui se caractérise par une permutation perpétuelle entre différents espaces et consciences.

L'espace ne constitue pas seulement un cadre, il est également un élément acteur dans le déroulement du récit. Les œuvres étudiées proposent des cadres spatiaux divers. Dans l'analyse narratologique traditionnelle héritée des formalistes russes puis reprise par Greimas dans *Sémantique structurale* (1966), on distingue les personnages qui agissent et produisent le dramatique, et le cadre dans lequel se déroule l'action. On peut néanmoins accorder à l'espace une certaine valeur du point de vue de l'accomplissement de la quête du héros. En effet, l'espace accompagne le héros tout au long des péripéties, il l'entoure et ne le quitte jamais. L'orage se propage autour de lui dans les moments de doute, l'apparition du soleil illustre un moment de paix, la chaleur assomme le personnage comme dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Il y a certaines constantes dans la signification de l'espace, mais il y aussi des décalages entre ce qui est attendu et ce qui arrive.

Jusqu'ici nous avons vu comment l'espace a pu à partir des années 70 et de la diffusion de la sémiologie devenir une notion à part entière du récit. Certaines disciplines se sont d'ailleurs spécialisées dans cette « géographie littéraire » telles que l'écopoétique et certains récits appartenant au genre de la littérature de voyage. L'espace a été pensé et appréhendé différemment au fur et à mesure des mutations que nous avons connues au fil du temps. L'espace était divisé en trois zones dans l'Antiquité, à savoir le Ciel, la Terre et l'Enfer qui était sous terre. Au Moyen-Âge, on a du mal à appréhender l'espace, tout ce qui n'est pas domestiqué est dangereux, c'est le cas de la forêt.

[37] Tabaki Frédérique, « Histoire politique et techniques romanesques dans Le Sursis de Jean-Paul Sartre », *Mots*, n° 54,1998, p. 7.

On aura d'ailleurs jusqu'au XIXE siècle en majeure partie des jardins à la française hérités de Lenôtre.

Ensuite, nous avons interrogé la place de l'homme dans le monde, et avons découvert que la vision de l'espace est mouvante. En effet, c'est l'homme de par sa perception qui est pour une majeure partie subjective qui va construire son image spatiale. Le monde serait donc au même titre que tout ce que l'homme manipule, une entité qui se modifierait en fonction de son usage. Pourtant, nous avons pu constater que l'espace acquérait une certaine autonomie, notamment au cœur de la phénoménologie, mais aussi dans la pensée taoïste. Les phénoménologues allemands pensent que l'objet à savoir l'espace, au même titre que le sujet à savoir l'homme a une capacité d'action en dehors de sa fonction purement passive. C'est en cela que la théorie de Descartes est à rejeter dans le cadre de notre étude, puisqu'elle donne une vision manichéenne du monde où l'homme serait l'élu et l'espace ne serait là que pour nous.

Enfin, pour comprendre la spécificité de l'espace littéraire de Sartre, il a fallu rappeler les problèmes posés par le rapport entre fiction et réalité. Nous avons vu que dans le corpus à l'étude, Sartre oscille entre un « fantastique réaliste » autrement dit l'établissement d'un cadre fantastique qui fait écho à une situation réelle, et un réalisme historique qui se veut le reflet de l'histoire qui est celle de le France au moment de la rédaction du roman.

3.2 Un espace à priori, qui reste à construire

Sartre dans son essai philosophique *L'être et le Néant* traite la question du vide. Le vide qu'il appelle le néant, c'est « le pour-soi » qui tend constamment à essayer de se fixer en « en-soi » L'en-soi c'est l'état rêvé, idéalisé où on serait ce que nous sommes. Or, Sartre comprend très vite que l'être ne peut être figé, puisqu'il se pro-jete constamment. Nous ne pouvons donc avoir une essence fixe, puisque tout ce que nous faisons, conditionnera ce que nous serons. « Exister c'est être sur le mode du n'être pas », puisque on modifie constamment notre destin. L'homme n'est pas déterminé, « il est à inventer chaque jour[38]. » Ainsi Sartre propose un contrepoint à la conception antique du *fatum*, destin implacable décidé par les Dieux. La conception de la contingence par Sartre est donc athée affirme Jean François Louette dans son article « Sartre et la contingence » intégré dans l'ouvrage

[38] Formule proposée par Sartre dans *L'Être et le Néant*.

Silences de Sartre. Il rappelle d'ailleurs que l'athéisme de Sartre s'inscrit dans la lignée de Nietzche qui proclamait la mort de Dieu. Sartre affirmera « Dieu, s'il existe est contingent[39].».

C'est l'homme à travers son expérience proprement humaine qui construit l'espace et qui exerce son influence sur les choses. En se projetant, l'homme agit sur le monde et crée une perception de ce qui l'entoure qui lui est propre. La question est la suivante, si l'espace est le produit de mon expérience subjective, alors peut-on penser un espace objectif ? Sartre ne plaide pas en faveur de l'objectivité, car toute chose se modifie en fonction de la vision subjective que je projette sur lui. L'épisode du marronnier dans *La Nausée* (1938) est particulièrement éclairant pour comprendre comment Jean-Paul Sartre envisage la perception du monde et des choses :

> La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. […] Je pensais l'appartenance, je me disais que la mer appartenait à la classe des objets verts ou que le vert faisait partie des qualités de la mer. Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface[40].

Ce passage de *La Nausée* explique que les mots sont des images qui permettent de donner une signification aux choses. Roquentin s'interroge sur les objets et sur les catégories dans lesquelles on peut les classer selon d'une part le mot qu'on utilise pour les désigner et d'autre part selon l'image qu'ils projettent. Roquentin semble voir les choses comme des symboles et non comme existences. Il finit par conclure que l'existence c'est tout ce qui nous entoure, le monde dans sa globalité.

Pour étudier la signification, l'incidence que l'espace peut avoir sur le récit, il faut le considérer comme un outil narratologique qui fait sens. La présente étude a donc pour objectif d'étudier les significations éthiques, morales qui découlent du traitement spatial chez Sartre et en quoi ce traitement peut pencher en faveur d'un Sartre « littéraire ».

3.3. L'espace sans justification et l'ouverture comme solution

Pour Sartre, l'espace est pure extériorité, comme les objets et tout ce qui n'est pas conscience. Dans le cadre d'une intervention sur Sartre et son rapport à l'espace, un conférencier a proposé de donner la définition que Sartre lui-même aurait donné de l'espace « le lieu où se trouvent les choses du dehors, la matière étendue en face de moi, le milieu homogène où se situent les objets, bref l'étant

[39] Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2012.
[40] *La Nausée, op.cit., p. 146.*

du spatial[41]. » Avec une telle définition, on retournerait à une conception egocentrique de l'espace. Le pour-soi est conduit irrésistiblement vers l'extériorité, car se projeter c'est aller de l'avant, dans un espace imaginaire. De nouveau, notre conférencier définit ainsi la vision que Sartre a de l'espace « il l'indiffère car il n'est que ce qu'il est, il n'a pas à être autre chose que ce qu'il est, il est là, chose en soi passive, il se constate, il se traverse, il se décrit du dehors[42]. » Sartre est angoissé par l'enfermement, car il empêche le pour-soi d'exercer sa liberté, il préfère les espaces ouverts aux lieux clos.

Bien souvent, dans les romans sartriens la clôture est synonyme d'angoisse, de confrontation à l'autre. Dans *Huis Clos*, les personnages sont enfermés dans un salon bourgeois avec des gens qu'ils ne connaissent pas. Très vite, le regard de l'autre qui pèse sur soi est angoissant, il conduit Garcin à vouloir s'enfuir. On a bien souvent affirmé que la pièce de Sartre était une exemplification, de la théorie sur Autrui, que celui-ci développait dans *l'Etre et le Néant*. François Noudelmann dans son livre commenté sur *Huis Clos* et *Les Mouches* propose tout d'abord une justification historique à l'incarcération des personnages :

> De même, *Huis Clos* renvoie clairement à une situation d'enfermement, celle du Stalag, ou celle de la France sous le joug nazi. Sartre avait d'abord imaginé des personnages murés dans une cave pendant les bombardements. L'enfer à trois, dans une pièce fermée, sans fenêtres, présente l'incarcération commune aux victimes[43].

Cette théorie est intéressante et permet de mieux comprendre le contexte historico-politique qui est celui de cette pièce. Il semble pourtant que cette affirmation soit réductrice, et ne permet pas de mesurer l'expressivité que revêt l'espace. Il serait semble-t-il pertinent d'analyser l'espace de fiction et de voir comment il peut influer sur l'action des personnages. En ce sens, nous reprendrons une analyse de François Noudelmann, qui cette fois prolonge sa réflexion sur la pièce et interroge différemment la spatialité de *Huis Clos* : « L'enfermement a pour effet la mobilisation permanente des consciences obligées de remettre en question leur existence même[44].»

La réduction de l'espace conduirait les personnages à effectuer une introspection sur leur condition, sur leur vie passée.

---

[41] http://sartreetlapeinture.unblog.fr/sartrologie/conference-sur-sartre-et-lespace-27-03-14/ Article consulté le 17 Février 2017.
[42] Ibid.
[43] Noudelmann François, *François Noudelmann présente « Huis clos » et « Les mouches » de Jean Paul Sartre*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, p. 62.
[44] *Ibid*, p. 68.

L'espace concret recouvre un espace symbolique plus complexe que le simple emprisonnement. Peu à peu le dehors s'efface et laisse s'imposer la brutale présence du dedans. Le vide imposé au personnage, l'anéantissement du dehors font table rase afin de mettre chacun en face de lui-même, afin de repenser l'homme et sa responsabilité. C'est encore cette même angoisse de l'étouffement spatial que l'on verra s'incarner dans *Huis clos* : c'est d'ailleurs l'espace refermé sur lui-même qui donne sa dimension tragique à la pièce ; l'espace clos est un espace infernal (plus exactement, l'enfer, ici, c'est l'espace intersubjectif que je dois partager avec les autres, la promiscuité ; c'est aussi l'espace subjectif du regard de l'autre dont je ne peux pas m'enfuir ; d'ailleurs quand la porte s'ouvre à un moment de la pièce, personne n'en profite pour s'enfuir)[45].

François Noudelmann propose de mettre au premier plan l'espace, aux dépens d'une interprétation psychologisante de *Huis Clos*. Le développement proposé ici fait office d'exemple aux théories proposées par Weisgerber, Mitterand ou encore Bourneuf. En effet, l'espace est présenté comme une donnée déterminante dans la conduite de l'action entre les différents personnages.

Toutes ces considérations d'ordre physique, scientifique, philosophique et artistique tendent à rappeler que l'espace est difficilement définissable. Qu'on le perçoive comme un élément permettant de calculer une distance, un lieu de vie, ou le produit d'interactions entre les éléments l'espace est indispensable. Il nous permet de nous situer, de mesurer l'étendue du Monde, mais aussi d'accueillir la justification de notre existence. Lorsqu'on arrive à dompter cet espace, et que l'on commence à réduire les distances à la fois spatiales et mentales que se passe-t-il ? Mesurer l'espace ne serait-ce déjà pas l'aliéner ? Ce qui a changé dans la conception de l'espace du XIXE siècle à nos jours, c'est l'appréhension des distances. Avec l'évolution, on arrive à arpenter de plus en plus rapidement l'espace, et donc à réduire des distances qui autrefois étaient colossales.

Sartre exploite cette vision innovante que nous avons de ce qui nous entoure, il propose ainsi d'user d'un certain nombre de mécanismes que nous analyserons afin d'ouvrir un nouvel espace littéraire. La littérature devient alors l'occasion pour lui de mettre en mots la relation indénouable entre l'homme et sa spatialité. Il s'agira alors de voir comment le traitement narratif de l'espace permet d'apporter une nouvelle signification à l'action des personnages, à leur vision du monde et à leurs propres actions dans celui-ci.

[45] *Ibid*, p. 91.

II/ TRAITEMENT LITTÉRAIRE DE L'ESPACE

Il convient tout d'abord de préciser le terme de traitement littéraire qu'on associe à notre analyse de l'espace chez Sartre. Tout d'abord, nous employons ce terme en opposition à celui d'espace philosophique. En effet, l'espace philosophique sartrien est communément pensé comme étant le néant autrement dit l'illustration du vide de l'existence. Le plein serait trompeur car il donnerait l'illusion que l'espace a une consistance, alors qu'en fait il est là sans raison.

L'objet de notre analyse est de nous intéresser au traitement de l'espace au sein de romans et d'une pièce de théâtre sartrienne. Nous nous attacherons à déceler en cet espace, une forme de symbolisme dans le but de justifier le sens de la vie ou de l'homme, mais également dans celui de présenter un espace ancré dans une narration, décor tout autant qu'acteur. Il conviendra alors d'étudier quels procédés narratologiques, linguistiques et poétiques Sartre utilise pour donner vie à cet espace et le faire agir sur la narration et sur la conduite des actions, tout en lui laissant son étiquette conventionnelle qui est celle de cadre spatial, de décor. L'objet de notre analyse ne consiste évidemment pas à évacuer la dimension philosophique de l'espace sartrien qui est indéniable, mais il s'agit d'ouvrir la perspective à un espace narratif faisant sens et permettant de pencher en faveur d'une littérature proprement sartrienne. Il n'est pas exclu par ailleurs que l'espace sur le plan narratologique et sémantique permette d'éclairer certaines notions philosophiques comme la quête de la liberté en se plaçant du côté de l'expérience.

1. L'INDUSTRIALISATION, UNE REDUCTION DES DISTANCES CHEZ SARTRE ?

1.1 Les nouveaux moyens de transport

L'évolution des moyens de transports et des moyens de communication à l'orée du XXème siècle permet de donner une nouvelle teneur à la relation entre les hommes dans le monde. Elle est

intéressante à étudier afin de dégager comment les choix opérés par Sartre permettent d'éclairer avec plus ou moins de pertinence les enjeux de son œuvre.

Le train a été inventé au début du XIXE siècle et va être un moyen de transport éminemment important. Au moment où Jean Paul Sartre publie *Le Sursis*, le train est le moyen de locomotion qui génère le plus de déplacements. L'avion n'étant pas encore utilisable par un large public, le train permet à lui seul d'effectuer de longs trajets à travers la France et l'Europe. Il est donc le symbole d'une globalisation du monde, qui va de pair avec une réduction du temps de déplacement d'un point à un autre.

Le déplacement en taxi est privilégié dans *L'Âge de Raison*. On nous présente le destin de Mathieu en tant que personnage aspirant à la liberté. Il ne s'agit donc pas de présenter le destin collectif de plusieurs personnages autour d'un événement comme dans *Le Sursis*. Cette singularisation de l'intrigue justifie le passage au taxi. En effet, ce moyen de déplacement est essentiellement à usage privé et ne peut véhiculer que trois personnages au maximum. Il est utilisé dans le cadre de trajets courts d'un endroit à un autre d'une ville. A contrario, le train est un moyen de transport commun aux hommes engagés, qui se déplacent symboliquement vers leur destin : « Un destin écrasant qui se confondait avec la chaleur, la fatigue, et le bourdonnement des mouches : le wagon, clos comme une étuve, barricadé par le soleil, par la vitesse, les emportait en cahotant vers la même aventure[46]. »

Il y a d'autres manières de rassembler les hommes, et d'abroger les distances, qui émergent grâce à l'information de masse.

1.2 L'avènement des médias

La radio est le moyen de communication qui permet une diffusion instantanée des informations durant la Seconde Guerre Mondiale. Elle permet également de sélectionner le public auquel on veut s'adresser, et de ne pas être censuré par les autorités. Mathieu, Boris, Gomez se placent à proximité de la radio et patientent jusqu'au discours de Daladier. La radio réunit les hommes dans l'espoir de paix, elle abolit les distances en plongeant l'Europe dans une attente commune. Certains comprennent l'allemand et savent ce qu'Hitler dit, d'autres vont dans les bars pour se faire traduire l'allocution. Les gens écoutent la radio, et commentent ensemble les événements. Par ce moyen, les

[46] Sartre Jean-Paul, *Le Sursis*, Les Chemins de la Liberté, Tome 2, Paris, Gallimard, 1972, p. 465.

propos officiels des chefs d'Etat européens sont retransmis. Les personnages attendent la sentence d'une nouvelle guerre, la radio cristallise cette attitude mêlée d'angoisse et d'impatience.

Il y a une troisième manière de communiquer, qui réunit les hommes dans un même espace, nous lui donnerons pour appellation « les rumeurs ». Il s'agit de discussions plus ou moins animées entre les habitants du même pays. Elle a pour principale différence avec la radio ou le journal d'être non officielle et de donner une version tronquée des faits. Comme avec le téléphone arabe, les rumeurs sur les événements en question présentent des faits différents au fil des discussions. Elles sont la conséquence de l'hétérogénéité des informations, et du flou qui règnent autour des décisions des chefs d'État allemand et français. Dans *La Nausée*, l'Autodidacte est jugé à travers les chuchotements des différentes personnes présentes dans la bibliothèque au moment de « son acte de pédérastie » commis sur un enfant. Roquentin observe les paroles du couple dans le café Mably qui semblent être l'effet d'une fièvre passagère. Ils construisent un espace commun avec Roquentin grâce à leurs chuchotements. Dans *Huis Clos*, ce sont les dialogues qui inscrivent les personnages dans un espace semblable. Le conflit naît des rumeurs dans *L'Âge de Raison*, c'est ce qui conduit Ivich à se couper la main lorsqu'elle est au *dancing* par exemple.

Il sera intéressant de voir comment la description donnée de l'espace, influe sur l'intrigue romanesque et plus spécifiquement sur l'action des personnages. Il faudra d'abord étudier comment le traitement de l'espace permet d'illustrer les relations, les tensions, les pensées qui animent et dynamisent les liens entre les personnages. Pour cela, nous étudierons en terme de spatialité la distance, le climat et les jeux de lumière qui révèlent et éclairent l'état d'esprit des différents individus.

2. L'INCIDENCE DES RELATIONS SPATIALES SUR L'INTRIGUE

2.1 la solitude de Roquentin

La Nausée a souvent été commenté comme le roman de la découverte de l'existence à travers le personnage de Roquentin. Bon nombre de critiques ont mis l'accent sur la dimension philosophique de ce premier roman, qui il est vrai fait office de prémices à la pensée sartrienne qui s'institutionnalisera avec la publication de *L'Être et le Néant* (1943). Nous ne pouvons contester

que *La Nausée* se centre autour d'un homme, Roquentin qui découvre l'angoisse que provoque le fait d'exister, d'être enfermé dans le présent, de n'être pas. Toutefois, il est réducteur de limiter la portée littéraire et idéologique du roman à cet unique aboutissement. Il semble que l'espace pensé et proposé par Sartre donne un sens à la quête existentielle de notre héros. Il permet d'instaurer une atmosphère qui fait écho à l'intériorité du personnage, à ses pensées, à ses sentiments. L'espace renvoie aux sentiments du personnage, soit en le renforçant soit en s'en détachant.

Roquentin se promène au hasard dans les rues vides à la recherche d'une raison de vivre. Cette attitude désinvolte qui consiste à provoquer le hasard s'assimile à bien des égards à l'entreprise surréaliste et notamment au roman *Nadja (1928)* d'André Breton. Cette suspension du temps, où la vie avance d'elle-même sans que l'on ressente la pesanteur de l'existence, Roquentin l'appelle un « moment parfait ». C'est avec Anny la femme dont il est amoureux, qu'il a découvert l'existence de ces moments. Roquentin était un homme qui vivait dans l'aventure et l'imprévu jusqu'à ce qu'il s'installe à Bouville et qu'il découvre l'existence. Il déplore désormais la perte de romanesque dans sa vie, il est condamné à déambuler tel un chien errant dans les rues vides et grises de Bouville.

> Moi j'ai eu de vraies aventures. Je n'en retrouve aucun détail, mais j'aperçois l'enchaînement rigoureux des circonstances. J'ai traversé les mers, j'ai laissé des villes derrière moi et j'ai remonté des fleuves ou bien je me suis enfoncé dans des forêts, et j'allais toujours vers d'autres villes. J'ai eu des femmes, je me suis battu avec des types ; et jamais je ne pouvais revenir en arrière, pas plus qu'un disque ne peut tourner à rebours. Et tout cela me menait où ? A cette minute-ci, à cette banquette, dans cette bulle de clarté toute bourdonnante de musique[47].

Le passage dans un café de *Some Of These Days* un morceau de jazz américain fait partie de ces moments qui figent l'espace le temps d'une chanson. Nous pourrions reprendre les paroles d'une chanson de Serge Gainsbourg *La Javanaise* (1963) pour résumer l'amour entre Roquentin et Anny « Nous nous aimions le temps d'une chanson. ». Roquentin marche dans la ville, tel un loup solitaire, il semple happé par ce qui pourrait s'assimiler à un vide intersidéral, à un trou noir en physique quantique. Pour rappel, le trou noir est un lieu dans l'espace où le temps serait en suspens, ce qui coïnciderait avec l'idée développée par Sartre de l'éternel présent.

> J'entre dans le trou noir. J'ai l'impression, en voyant mon ombre à mes pieds se fondre dans les ténèbres, de plonger dans une eau glacée. […] Ici il n'y a que du noir. Le vent m'apporte par intermittence une petite sonnerie solitaire qui vient de loin[48].

[47] *La Nausée, op.cit.*, p. 41.
[48] *Ibid,* p. 44.

Roquentin est perdu, il marche dans la nuit à la recherche de réponses. Sa perte d'identité coïncide donc avec son entrée dans un espace qui semble sans issue, sans but. L'impression de la gratuité de son existence se traduit chez Roquentin par la présence du vide autour de lui. Alors que le monde devrait être un symbole de beauté, il devient un anti-lieu de méditation, un espace qui est là, sans justification.

La pluie a cessé, l'air est doux, le ciel roule lentement de belles images noires : c'est plus qu'il n'en faut pour faire le cadre d'un moment parfait […] Moi, je ne sais pas profiter de l'occasion : je vais au hasard, vide et calme, sous ce ciel inutilisé[49].

Roquentin n'arrive pas à s'intégrer dans la société, car il a découvert l'existence. Il reproche aux gens de ne pas avoir conscience d'exister, ceux que Sartre appellera plus tard les « salauds ». Dans cette optique, L'Autodidacte est fustigé en bonne et due forme, il représente toutes les valeurs que Sartre rejettera. Il est un érudit qui conçoit le savoir comme un moyen d'intégration sociale et non comme un enrichissement personnel. De plus, l'Autodidacte est en faveur d'un humanisme, que Roquentin juge ridicule et dont il s'attachera à dénoncer l'absurdité. L'Autodidacte invite Roquentin à manger dans un restaurant, ce que celui-ci accepte mais non sans regret. En effet, se retrouver confronté à l'Autodidacte dans un lieu clos est particulièrement désagréable pour Roquentin. Lorsque l'Autodidacte décide d'évoquer son expérience avec l'autre durant la guerre, Roquentin ne peut supporter ces propos pitoyables. Il faut d'ailleurs noter que la proposition humaniste suggérée par l'Autodidacte d'Autrui est contraire à la vision que Sartre donne de cette relation.

Une des premières fois qu'on nous enferma dans ce hangar, la presse était si forte que je crus d'abord étouffer, puis, subitement, une joie puissante s'éleva en moi, je défaillais presque : alors je sentis que j'aimais ces hommes comme des frères, j'aurais voulu les embrasser tous[50].

Cette haine d'Autrui se traduit par l'usage de *zooms* sur le visage des personnages comme au cinéma qui permettent de traduire le dégoût ressenti par Roquentin.

Sourires. Il a les dents pourries. Ce n'est pas à lui qu'appartient la main rouge, c'est à son voisin, un type à moustaches noires. Ce type à moustaches possède d'immenses narines, qui pourraient pomper de l'air pour toute une famille et qui lui mangent la moitié du visage […][51]

[49] *Ibid*, p. 103.
[50] *Ibid*, p. 162.
[51] *Ibid*, p. 37.

La pesanteur du regard de l'autre se traduit par des hallucinations projetées par Roquentin. Il conçoit sa propre solitude comme inéluctable, puisque le rapport à l'autre est un échec.
Le vide peut signifier également la solitude de l'autre, c'est le cas de Lucie la femme de ménage qui se retrouve seule dans la rue. « J'ai l'impression que les murs ont grandi, de chaque côté de la rue, qu'ils se sont rapprochés, qu'elle est au fond d'un puits[52]. »

2.2 L'étouffement mental et spatial

Huis Clos propose un cadre spatio-temporel resserré, ce qui permet de lier davantage les personnages à travers leurs conflits et préoccupations communes dans la narration.
Selon François Regnault dans *Sartre contre Sartre*[53] le théâtre sartrien s'inspire du drame romantique hugolien et expose des « situations bloquées et expiables, sadomasochistes entre des personnages enfermés dans des espaces carcéraux […] ».
Dans *Huis Clos,* Sartre réforme le genre théâtral pour donner une impulsion nouvelle à la tragédie avec la valorisation de l'unité d'action au profit des autres. En effet, l'unité de lieu est respectée mais elle est volontairement détournée pour mettre l'accent sur les conflits entre les personnages. L'intrigue se noue autour du resserrement de l'espace qui oblige chacun des protagonistes à vivre avec l'autre. Nous sommes dans une situation où des personnes sont en train d'être jugées pour des actes qu'ils ont commis, sans pour autant que la sentence tombe. L'exploitation de l'espace est ingénieuse, car en supprimant tout contact avec l'extérieur Sartre oblige les personnages et par la même occasion le lecteur à se focaliser sur leurs conflits intérieurs. La mise en scène théâtrale est singulière, et le cadre de la pièce pourrait nous faire penser à une scène d'interrogatoire dans un commissariat. Cette méthode est utilisée ainsi car elle est jugée efficace, enfermer quelqu'un c'est l'obliger à le confronter à ses peurs, à ses doutes et à réfléchir sur ses actions. L'absence d'espace est déterminante, lorsqu'on est habitué à la liberté, il est difficile de se retrouver cloîtré.
Le Huis Clos de Sartre est en ce sens assimilable à un purgatoire, à une prison, c'est un lieu restreint spatialement qui conduit inéluctablement les personnages à la confidence. Ce type de réalisations au théâtre est à mettre en relation avec des interprétations cinématographiques se basant sur le resserrement de l'espace pour présenter un jugement. Nous pouvons prendre comme cas exemplaire le film *12 hommes en colère* (1957) *d*e Sidney Lumet dans lequel les douze jurés doivent délibérer

[52] *Ibid*, p. 46.
[53] Vauday Patrick, *Sartre contre Sartre*, Paris, Presses Université de France, 2005, p. 73

sur le cas d'un parricide. Tous les jurés vont le juger coupable, sauf un des jurés qui va tenter de convaincre les autres d'innocenter le prévenu. Au fur et à mesure du film, il va réussir à mettre tous les jurés dans son camp jusqu'à ce qu'on déclare la non-culpabilité du prévenu. Nous retrouvons comme dans *Huis Clos*, le jugement soumis à Autrui, la révélation de certains détails intimes par les personnages et l'étouffement spatial. Pour permettre cette sensation d'étouffement dans le film, les objectifs de focale sont croissants au fur et à mesure du film afin de donner l'impression que les décors se rapprochent de plus en plus.

L'Enfer dans Huis Clos devient le lieu de confrontation avec Autrui. Chez Sartre tout le monde est coupable, mais personne n'est innocent. Il n'y a pas de juge ; ni Dieu, ni aucune instance de la justice ne peut prononcer une sentence sur les actions des hommes. C'est l'autre qui par son regard, par son appréhension de nos fautes peut donner le fin mot.

C'est encore cette même angoisse de l'étouffement spatial que l'on verra s'incarner dans Huis Clos : c'est d'ailleurs l'espace refermé sur lui-même qui donne sa dimension tragique à la pièce ; l'espace clos est un espace infernal (plus exactement, l'enfer, ici, c'est l'espace intersubjectif que je dois partager avec les autres, la promiscuité ; c'est aussi l'espace subjectif du regard de l'autre dont je ne peux pas m'enfuir ; d'ailleurs quand la porte s'ouvre à un moment de la pièce, personne n'en profite pour s'enfuir)[54].

Sans occulter l'importance que peut avoir la proposition d'une spatialité limitée, il faut toutefois rappeler que ce qui est en jeu dans la pièce c'est la présence de l'autre. Autrui dans la philosophie sartrienne est un obstacle à notre quête de l'en-soi puisqu'il projette sur nous un regard qui nous renvoie à notre pour-soi, notre subjectivité. La confrontation des trois personnages dans *Huis Clos* permet de mêler et démêler leurs espaces psychiques respectifs dans le but de mettre le doigt sur le problème que constitue l'autre. L'espace mental est *a priori* personnel, et constitue l'un des seuils d'intimité qui restent infranchissables autant par nous-même que par Autrui. Ce que propose Sartre c'est de transgresser cette barrière entre l'intime et le public, le singulier et le collectif. Amener des personnages à se dévoiler semble d'emblée très difficile et injustifiable d'un point de vue purement éthique et moral. Garcin semble dénoncer un complot qui émanerait d'une instance judicaire, qui aurait tout intérêt à ce qu'ils avouent leurs crimes. Pourtant, nous sommes en Enfer, et la seule personne qui pourrait prononcer une sentence serait Dieu. C'est Autrui qui a le pouvoir de nous damner ou de nous accorder le repentir, Garcin expérimente cette impuissance puisqu'il tente de

[54] http://sartreetlapeinture.unblog.fr/sartrologie/conference-sur-sartre-et-lespace-27-03-14/

convaincre Inès de son innocence, sans succès. Selon lui, il n'y a donc pas besoin de torture pour faire avouer ses crimes à l'homme, il suffit de le confronter à sa propre lâcheté.

Les trois personnages constituent un trio infernal, de par leur attitude et le fait qu'ils soient en Enfer. De nombreux commentateurs ont accordé une importance toute particulière au nombre de personnages de la pièce. En effet, trois semble le nombre idéal pour instaurer le conflit et rendre les débats plus animés. Lorsque deux personnages discutent, le personnage tiers est forcément seul, et il revêt alors un rôle de premier plan : soit il s'efface par jalousie ou par indifférence, soit il intervient dans le conflit pour aider un des personnages ou pour en discréditer un autre. Le choix du trio est essentiel et souligne la difficulté à partager son espace mental avec les autres. En effet, lorsqu'un des personnages parle, il sait qu'il est confronté au jugement du destinataire ce qui est déjà particulièrement angoissant, mais vient s'ajouter à cela celui de la troisième personne.
Il se soumet donc à deux jugements subjectifs et sensiblement différents ce qui réduit considérablement ses chances d'obtenir le pardon de ses actes. Les personnages dans *Huis Clos* expérimentent alors la sensation désagréable d'être surpris dans un moment de dévoilement de soi.

2.3 L'espace annihilant la prise de décision

Mathieu est le personnage central du premier tome des « Chemins de la Liberté » *L'Âge de Raison*. Michel Contat énumère dans l'édition « La Pléiade » des *Œuvres Romanesques* de Sartre les différents dilemmes auxquels notre héros est confronté. Il s'agit tout d'abord de savoir s'il va ou non épouser Marcelle, s'il va lui avouer ou pas qu'il ne l'aime plus. A cela s'ajoute un autre problème qui est celui de l'avortement : doit-il la faire avorter et si oui dans quelles conditions ? Lorsqu'il trouve la solution au problème avec l'argent de Lola, une alternative s'offre à lui voler l'argent ou le laisser dans la malle. Enfin, une question d'ordre général et politique se pose à lui, à savoir l'engagement au parti communiste. Toutes ces décisions que doit prendre Mathieu l'aliènent, lui qui est considéré par ses amis proches et notamment par Brunet comme un modèle de liberté et d'indépendance. C'est ainsi qu'un de ses amis s'étonne qu'il ait un logement fixe et qu'il n'aille pas d'hôtel en hôtel tel un bohémien. La liberté de Mathieu est à mettre en relation avec l'espace qui l'entoure. Celui-ci matérialise, illustre le sentiment intérieur éprouvé par notre héros. Nous avons un exemple frappant qui émane d'un souvenir de Mathieu lorsqu'il était adolescent et qu'il n'était pas enchaîné à ses responsabilités.

Il avait seize ans, c'était une petite brute, il était couché sur le sable, à Arcachon, il regardait les longues vagues plates de l'Océan. […] Assis à l'ombre des pins, hors d'haleine, les narines emplies par l'odeur de la résine, il avait l'impression d'être une petite explosion en suspens dans les airs, ronde, abrupte, inexplicable. Il s'était dit : « Je serai libre » ou plutôt il ne s'était rien dit du tout, mais c'était ce qu'il voulait dire et c'était un pari : il avait parié que sa vie entière ressemblait à un moment exceptionnel[55].

À ce moment précis c'est tout ce qui l'entoure qui se met au diapason avec son état d'esprit. Il y a tout d'abord un choix narratif opéré par Sartre, qui est d'évoquer un souvenir de jeunesse, propice à la nostalgie. Ensuite, le cadre évoqué tend à symboliser la liberté, à savoir une plage vide, une forêt déserte et une mer qui s'étend à perte de vue. Enfin, l'âge du personnage, son insouciance contribuent à l'élaboration du constat optimiste qu'il émet à ce moment précis de sa vie.

Il faut également noter l'utilisation des synesthésies qui tout en soulignant la beauté harmonieuse de la nature, permet de rendre les sensations de Mathieu particulièrement réelles. La vue est convoquée avec le verbe « regardait » à l'imparfait, l'odorat apparait à travers l'évocation d'une odeur de résine. Enfin, les sens du toucher et de l'ouïe bien qu'ils ne soient pas explicités peuvent être imaginés par le lecteur, compte tenu du poste d'observation du personnage.

Dans son article intitulé « L'art de Jean-Paul Sartre et les Hommes de mauvaise volonté » Raymond Picard se propose d'analyser les techniques romanesques utilisées par Sartre dans *L'Âge de Raison.* Il propose notamment une analyse éclairante sur la manière dont Sartre use des synesthésies pour créer une atmosphère singulière.

En un sens, assurément J.-P. Sartre est symboliste, et du reste, ce sont des procédés symbolistes qu'il emploie ; citons le plus courant, la « correspondance », qui consiste à transposer une sensation d'un clavier sensoriel à un autre. […] J.-P. Sartre arrive ainsi parfois à un sens presque visionnaire de l'intimité des êtres ; il rend un sentiment, une atmosphère avec le même « chic » qu'un dessinateur qui, en quelques traits, campe une attitude ; il y a chez J.-P. Sartre tout un art du croquis intérieur[56].

L'analepse, ci-dessus nous renvoyant à la jeunesse de Mathieu constitue l'un des rares passages où il parvient à éprouver une sensation de liberté. Celle-ci se manifeste à quelques moments du roman, mais ce sont plus des accès de conscience que de véritables sensations auxquels nous avons affaire.

Il avait laissé derrière lui Marcelle, Sarah et les interminables couloirs d'hôpital où il trainait depuis le matin, il n'était plus nulle part, il se sentait libre ; cette journée d'été le frôlait de sa masse dense et chaude, il avait envie de s'y laisser tomber de tout son poids. Une seconde encore il lui sembla qu'il restait en suspens dans

[55] Sartre Jean-Paul, *L'Âge de Raison,* Les Chemins de la Liberté, Tome 1, Paris, Gallimard, 2009, p. 64.
[56] Picard Raymond « L'art de Jean Paul Sartre et Les hommes de mauvaise volonté », *La France libre,* n° 64,1946, p. 289-296.

la vide avec une intolérable impression de liberté et puis, brusquement, il étendit le bras, prit Ivich par les épaules et l'attira contre lui[57].

L'atmosphère est lourde avec la chaleur qui accable le personnage et lui fait ressentir en creux toute la pesanteur de l'existence. Succinctement, il sent que l'espace devient plus léger et que Mathieu peut se laisser aller dans le vide, c'est à ce moment-là qu'il éprouve l'agréable sensation d'être libre. Dans *Le Sursis*, nous retrouvons le même souvenir proposé cette fois à travers la conscience d'Odette qui est dans le livre la belle-sœur de Mathieu. Le basculement entre le présent et le passé permet comme avec Mathieu dans *l'Âge de Raison,* de passer d'une nostalgie harmonieuse à un désespoir inévitable.

Odette ferma les yeux. Elle gisait sur le sable au fond d'une chaleur sans date, sans âge : la chaleur de son enfance, quand elle fermait les yeux, couchée sur ce même sable […] Même chaleur, même caresse humide du maillot ; on croyait le sentir fumer doucement au soleil, même brulure du sable sous sa nuque, les autres années, elle se fondait avec le ciel, la mer, et le sable, elle ne distinguait plus le présent du passé. Elle se redressa, les yeux grands ouverts : aujourd'hui, il y avait un vrai présent : il y avait cette angoisse au creux de son estomac.[58]

Le souvenir est introduit par Sartre à travers la fermeture des yeux qui permet de basculer dans le songe comme un fondu enchainé au cinéma. L'adverbe « sans » souligne que nous sommes entrainés dans un temps immémoriel. Ce que le romancier montre c'est que le décor autour d'elle n'a pas changé, que les mêmes éléments l'entourent et les mêmes sensations la parcourent. Nous avons donc un brouillage volontaire de la temporalité, qui ne fait que confirmer l'idée que la guerre semble une parenthèse dans le temps et l'espace. L'ouverture de ses yeux symbolise le retour à la réalité, à la peur constante qui la hante.

Lorsque Brunet lui demande d'adhérer au parti communiste, Mathieu se sent lésé et éprouve l'étrange impression que l'on veut l'obliger à s'engager. « Mathieu regarda son fauteuil vert et corrupteur […] la chambre corruptrice était derrière lui[59] » Ici, l'usage à deux reprises de l'adjectif corrupteur au masculin et au féminin rend compte de la méditation de notre personnage qui voit en ce qui l'entoure un brouillage volontaire de son jugement.

Ivich est une jeune étudiante qui s'apprête à recevoir les résultats de l'agrégation. Tout au long du roman, elle se sent enchainée au jugement de ses parents qui l'empêchent d'aborder sereinement

[57] *Ibid*, p. 82.
[58] *Le Sursis, op.cit.,* p. 27.
[59] *L'Âge de Raison, op.cit.,* p. 143.

son futur. Son indifférence et son mépris à l'égard de Mathieu se traduit parfois par une teinte d'ironie dans ses propos. Bien souvent le silence ou le regard vers le vide sont des indices qui amènent à croire que ce qui taraude Ivich c'est le néant de son existence.

Elle regarda le vide, d'un air un peu hagard et Mathieu sentit pour la seconde fois la morsure de la jalousie.
-Évidemment, si c'est ça que vous voulez dire, je ne suis pas un homme perdu.
-Oh ! non, dit Ivich.
-Je ne vois pas pourquoi ce serait une qualité d'ailleurs, dit-il ou alors c'est que je ne comprends pas bien ce que vous voulez dire.
-Eh bien, n'en parlons plus.
-Naturellement. Vous êtes toujours comme ça, vous faites des reproches enveloppés et puis vous refusez de vous expliquer, c'est trop commode.
-Je ne fais de reproche à personne, dit-elle avec indifférence[60].

La mise en commun des deux personnages est essentielle pour comprendre ce qui est en jeu dans *L'Âge de Raison*. Sartre répétera à de multiples reprises dans ses entretiens que c'est un roman de la liberté. En ce sens, Ivich est le double de Mathieu, elle représente toutefois une jeunesse sans espoir, alors que Mathieu est un héros qui vieillit et perd sa liberté, il atteint l'âge de raison. Ivich vit parfois des moments où elle se sent délivrée du fardeau de ses responsabilités, il semble que la météorologie exerce une influence sur son état d'esprit.

Ils marchaient doucement c'était un instant de bonheur ; sûrement Ivich avait oublié son examen, elle avait l'air gai. Dans ces moments-là Boris avait l'impression qu'ils ne faisaient plus qu'un. Au ciel il y avait de gros morceaux de bleu et des nuages blancs qui bouillonnaient : le feuillage des arbres était lourd de pluie, ça sentait le feu de bois, comme dans la grande rue d'un village.
-J'aime ce temps-là, dit Ivich en entamant sa seconde pomme[61].

Comme quand Mathieu se remémore ses années de jeunesse, l'espace devient source de rêverie. Les éléments naturels se mettent au diapason et produisent une atmosphère singulière. Nous relevons ici les synesthésies avec la vue représentée par les adjectifs de couleur « blanc » et « bleu » ainsi que l'odorat avec le feu de bois. Ces accès de joie sont éphémères et ne sont, pour filer la métaphore, qu'un rayon de soleil entre deux averses.
La veille des résultats de l'examen d'Ivich, les deux personnages ainsi que Boris et Lola décident de sortir dans un *dancing*. La jeune étudiante accomplit un acte symbolique en se coupant la main. Ceci s'explique par la réduction de l'espace mental provoqué par le regard de l'autre. Ceci est doublé d'un resserrement spatial, qui les conduit à une attitude désordonnée. Avant cet acte, Mathieu

[60] *Ibid*, p. 98.
[61] *Ibid*, p. 275.

réfléchit sur sa propre vie et sue à grosses gouttes en pensant aux dilemmes auxquels il est confronté. Le temps semble s'être arrêté et la lumière blafarde coïncide avec sa perte de repères, il semble vouloir rester bloqué dans un éternel présent. « Il aurait aimé demeurer indéfiniment à cette table, sous ces lumières artificielles, à côté d'Ivich[62].»

Mathieu et Ivich sont donc des êtres en perdition, eu quête de liberté. Les autres personnages du roman apparaissent comme des dommages collatéraux ou des obstacles périphériques pour nos personnages.

Marcelle est le cœur de tous les problèmes de Mathieu, car mettre au monde un enfant c'est créer Autrui et donc par-là s'aliéner. C'est cette grossesse qui incite Mathieu à réfléchir sur son amour pour elle, et au dilemme de rester honnête ou de voler Lola, la femme de Boris. Sartre a d'ailleurs fait de nombreuses modifications à propos du personnage de Marcelle, il veut mettre l'accent sur le caractère inévitable de sa condition.

> Je crois que son caractère est meilleur. En ce sens que je le fais moins fouillé et plus pathétique. En somme la première Marcelle c'était un rôle de composition avec traits de caractère comiques. A présent Marcelle c'est plutôt une situation : une femme malade, vieillie, qui se sent ratée, qui est obligée de rester chez elle à cause de sa santé […] [63]

En effet, Marcelle se démarque du fait qu'elle soit casanière ; elle reste dans son appartement et plus précisément dans sa chambre. Elle reçoit des visites de son ami homosexuel Daniel, mais également de son mari qui ne l'autorise pas à sortir. Le choix de l'intériorité est significatif du caractère donné à ce personnage. Marcelle apparait comme une ménagère, peu désirable, et qui cherche avec Daniel un moyen de se distraire de sa routine. L'enfermement de la femme de Mathieu est significatif, la placer dans un lieu clos serait une manière pour Sartre de nous montrer son manque de liberté. On peut également voir en cela comme une forme d'embrigadement exercé par Mathieu sur Marcelle.

En cela, nous pouvons faire un parallèle entre la clôture de l'espace physique et mental de Marcelle avec celle exercée dans *Huis Clos*. La compagne de Mathieu est un modèle de tempérance, de stabilité, alors qu'Ivich est une jeune fille instable et imprévisible. Cette divergence se remarque également dans la place que chacune occupe dans l'espace romanesque. Alors qu'on nous présente constamment Marcelle dans des espaces intérieurs, Ivich effectue de nombreux déplacements,

[62] *Ibid*, p. 238.
[63] Contat Michel et Rybalka Michel, *Sartre Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1908.

notamment sur les grands boulevards avec son frère Boris. La spatialité des deux personnages fait écho à leur for intérieur, à leur manière de concevoir leur vie et d'agir.
Lola fait également office de faire-valoir pour Boris qui malgré son amour pour elle n'hésite pas à séduire délibérément d'autres femmes lorsqu'ils sortent au *dancing*. L'évocation de ce qui entoure Boris est une manière d'introduire un bilan sur sa relation avec Lola et sur les dernières heures d'inquiétude qu'il a vécu lorsqu'il a cru que son amante était morte. « Il leva les yeux et il trouve que le boulevard Montparnasse était fameux sous cette lumière grise[64]. ». L'adjectif « fameux » laisse entendre que la manière dont le boulevard est éclairé est assez rare pour être soulignée. Quant à la couleur grise ; elle semble faire écho à la prise de position de Boris qui semble incertain quant à l'avenir de sa relation.

Lorsque Mathieu est dans le taxi, en direction de l'appartement de Lola tout autour de lui semble devenir grisant comme pour faire écho à son tumulte intérieur. « Mathieu regardait le grand défilé des grands immeubles tristes […] et puis les vitres s'assombrirent[65]. » La mort émane des quatre coins de la chambre, avec l'utilisation de synesthésies qui permet de donner davantage d'épaisseur à ce qui est ressenti par Mathieu. « La chambre était obscure et gardait encore l'odeur moite du sommeil[66].» ; « un jour gris filtrait à travers les rideaux[67] ». La récurrence de l'utilisation de l'adjectif « gris » tout au long du passage dénote le doute qui plane autour de la décision de Mathieu, tout autant que l'aspect dramatique de la situation. On peut aussi interpréter cela comme une manière de signifier l'ambiguïté de la situation entre le noir de la mort et la blancheur de la vie. En effet, alors qu'il pensait Lola morte, il s'avère que celle-ci était seulement plongée dans un sommeil profond.

Daniel est le personnage qui vit une crise identitaire des plus complexes. Le fait d'être homosexuel le conduit à douter constamment de l'image qu'il renvoie à Autrui. Dans les moments de révolte et de réflexion, il tente de se placer dans un « espace refuge ». Une manière en somme, pour lui se de libérer de ses chaines. « Il s'engagea dans la rue Reaumur : on pouvait s'y cacher, ça n'était qu'un hall à ciel ouvert, une salle des pas perdus[68].»

---

[64] *L'Âge de Raison, op.cit.*, p. 272.
[65] *Ibid*, p. 255.
[66] *Ibid*, p. 257.
[67] *Idem*, p. 257.
[68] *Ibid*, p. 155.

L'acquisition de sa liberté n'est qu'éphémère, puisqu'il demeure condamné à devoir accepter sa condition. « Libéré, le regard de Daniel filait tout droit entre ces falaises trouées jusqu'à la flaque de ciel rose et croupi qu'elles emprisonnaient à l'horizon[69].». L'ouverture au ciel rose symboliserait la lumière au bout du tunnel, mais les falaises sont des obstacles qui empêcheraient le personnage d'être libre. Cette sensation d'oppression éprouvée par Daniel se retrouve à de multiples reprises dans le roman. « Daniel étouffait : c'était cette poussière, cette chaleur […] [70]». Daniel est aussi un personnage à la moralité ambiguë puisqu'il se décide à abandonner ses chats et à les jeter dans la Seine. Lorsqu'il s'arrête dans un café avec eux, il n'hésite d'ailleurs pas à traumatiser une petite fille.

-Oh ! Avec moi, ils ne seraient pas méchants, les minets.
-Crois-tu ? Ecoute, ma petite chérie, dit Daniel d'une voie basse et rapide, je vais noyer mes chats, voilà ce que je vais faire et sais-tu pourquoi ? Parce que, pas plus tard que ce matin, ils ont déchiré tout le visage d'une belle petite fille comme toi, qui venait m'apporter des fleurs[71].

Finalement il revient chez lui, rongé par la culpabilité. Il semble que l'aspect malfamé de la ville de Paris influence sa prise de décision. « Il se sentait perdu dans un nuage écarlate, sous un ciel de plomb […] [72] ». Certains des lieux décrits semblent faire écho à la médiocrité dont il fait preuve et dont il s'accuse. « L'eau de la Seine était particulièrement noire et sale à cet endroit-là, avec des flaques d'huiles verdâtres, à cause des usines de Vitry. Daniel se contempla avec dégoût […] [73]» ; « c'était un long boyau poussiéreux aux murs badigeonnés de bruit avec la laideur sévère et l'odeur vineuse de l'entrepôt[74]. ».

L'Âge de Raison expose une intrigue centrée sur la vie de sept individus, à savoir Mathieu, Marcelle, Daniel, Boris, Lola, Ivich et Brunet. Dans *Le Sursis*, la mise en parallèle des destins s'élargit et de nouvelles consciences individuelles viennent s'ajouter. Ceci s'accompagne d'une amplification de l'espace, d'une multiplication des lieux décrits au service d'un compte rendu du climat de guerre en 1938.

Sartre s'est défendu d'avoir voulu écrire « un roman historique sur la guerre de 1940 ». Il a refusé la position de survol de l'historien, sans se limiter à quelques subjectivités privilégiées. Son dessein est d'ordre

[69] *Idem*, p. 155.
[70] *Ibid*, p. 158.
[71] *Ibid*, p. 110.
[72] *Ibid*, p. 112.
[73] *Ibid*, p. 107.
[74] *Idem*, p. 107.

poétique : il s'agissait de donner le sentiment d'un « gigantesque et invisible polypier », d'un « drôle de corps, proprement impensable […] dans un espace à cent millions de dimensions[75].

2.4 Du singulier au collectif, du privé au public

2.4.1 L'omniprésence du climat de guerre

Sartre pour nous peindre la réalité qui est celle de la France au moment de s'engager dans la guerre use de nombreux stratagèmes romanesques. Le vide et le silence sont des motifs littéraires utilisés afin de mettre en exergue l'absurdité de la guerre, son caractère vide de sens. D'un point de vue pragmatique, on pourrait dire que ce vide peut aussi s'expliquer par la désertion des villes au profit de l'acheminement des français vers le Front. Dans ses sculptures, l'artiste italien Giacometti usera de ce contraste entre plein et vide pour signifier que l'homme ne trouve plus sa place dans un monde absurde.

Tout d'abord pour appuyer le contraste entre le plein et le vide, Sartre nous peint des lieux où la différence entre la présence de la foule et la désertion de l'espace est saisissante. « Il descendit l'escalier, il alla ouvrir. Pétards, cris, musique par-dessus les toits : c'était un jour de fête. Il regarda la rue vide et son cœur se serra[76].» Le constat est ici sans appel, des individus connaissent le bonheur et la ferveur ailleurs, mais Milan, lui, est confronté au vide, à la solitude. On retrouve cette ambiguïté à travers la conscience de Gros-Louis qui s'étonne de se promener dans la grande ville de Marseille, qui n'est plus peuplée d'habitants.

> Il regardait les rails, il regardait les boutiques, il regardait droit devant lui la rue blanche, en clignant des yeux et il pensait « Je suis à Marseille. » Les boutiques étaient fermées, les rideaux de fer étaient baissés, la rue était déserte, mais il était à Marseille[77].

Lors d'un repas mettant en commun plusieurs personnages grâce à la technique simultanéiste, Sartre introduit ingénieusement le climat ambigu et morne de la guerre. Cette description ressemble d'ailleurs, à bien des égards, à celles proposées par Camus dans *La Peste* qui associe la chaleur à l'angoisse et à l'incompréhension des personnages. « Ils s'étaient engagés dans le tunnel aveuglant du midi ; dehors, le ciel blanc de chaleur ; dehors les rues mortes et blanches, le no man's land, dehors la guerre ; derrière les volets clos, ils cuisaient à l'étouffée[78].»

---

[75] *Sartre Œuvres Romanesques, op.cit.*, p. 27.
[76] *Le Sursis, Op.cit.*, p. 12.
[77] *Ibid*, p. 43.
[78] *Ibid*, p. 133.

La répétition de l'adverbe « dehors » sur un rythme ternaire permet d'englober tout l'espace dans ce même cheminement inquiétant. Les sens du personnage sont bien souvent mis en éveil pour montrer que la guerre est partout, à travers chaque sensation ressentie.

> La lumière triste et dorée, l'odeur d'encens, les immeubles écrasants, les voix de miel, les visages anxieux et endormis, le frôlement sans espoir de semelles contre le bitume, tout allait ensemble, tout était réel ; la Révolution n'était qu'un rêve[79].

Ici une multitude de sens sont convoqués en faveur d'une description de la situation qui se veut exhaustive. L'utilisation de la synesthésie permet d'illustrer le climat de la guerre, en proposant une vision globale des choses. Ainsi la lumière, l'odeur, ainsi que le toucher forment une même idée, qui tend à montrer l'irrépressible réalité des faits. La répétition du pronom « tout » renforce cet englobement dû à la guerre, alors que la dernière proposition sonne comme une sentence mettant fin aux espoirs de paix.

Dans la même veine, nous avons plus loin à travers la conscience de Maurice une description englobante du vide de la ville, qui prend des allures de cauchemar irréel pour lui. « Il était resté à Berck ; la plage, les hôpitaux, les cliniques, tout était vide : plus de malades, plus d'infirmière, des fenêtres noires, des salles désertes, le sable gris et nu à perte de vue[80]. » Le rythme ternaire participe également à cette énumération qui tend à grossir l'espace projeté du point de vue du personnage.

2.4.2 Une once d'espoir

À certains moments c'est le mouvement des éléments naturels qui fait écho à l'existence morne des personnages, comme si la Terre souffrait elle aussi des maux occasionnés et subis par les hommes.

> La mer elle-même s'était dépeuplée, elle gisait déserte et solitaire […] La mer retournerait à sa solitude […] le large serait tout contre elle, elle découvrirait partout sur les flots sa présence glaciale et la haute mer se lèverait à l'horizon comme un mur sans espoir. […] il était encore permis de voir la mer en fleur, la mer d'un des derniers soirs de la paix[81].

Dans l'imagerie poétique traditionnelle et ce depuis Homère avec l'Odyssée on a tendance à associer la mer à la figure de la mère. On peut interpréter symboliquement ce dépeuplement de la mer, comme l'image d'une mère nourricière qui perdrait ses enfants partis à la guerre, ainsi elle se retrouverait seule. Elle fait signe à ses enfants et leur indique l'approche imminente du conflit.

---

[79] *Ibid*, p. 19.
[80] *Ibid*, p. 239.
[81] *Ibid*, p. 64-65.

Lorsque Odette et Mathieu se retrouvent un moment ensemble, Odette compatit à l'idée que celui-ci doive partir au front. Elle est indulgente, et estime que son mari Jacques, le frère de Mathieu, émet un reproche injustifié en l'accusant de ne pas se sentir assez concerné.

Ce ne fut pas le sourire mondain qu'il attendait, mais un sourire pour lui tout seul ; en un instant la mer fut de nouveau là et le balancement léger de la mer et les ombres chinoises qui couraient sur les flots et la coulée du soleil qui palpitait dans la mer, et les agaves verts et les aiguilles vertes qui tapissaient le sol et l'ombre pointilliste des grands pins et la chaleur ronde et blanche et l'odeur de résine, toute l'épaisseur d'un matin de Septembre de Juan-Les-Pins[82].

L'ébauche de sourire de la part de la femme de Jacques éclaircit l'horizon extérieur mais aussi l'horizon intérieur de Mathieu. La mer, l'air et la forêt se mettent au diapason et reprennent vie simultanément pour redonner un peu de légèreté à l'existence, un peu d'harmonie durant cette période de conflits. Notre héros renoue avec la beauté simple de la vie dans toute sa pureté.
Georges un des personnages qui va dans le train pour sa destinée constate dans un étonnant moment de lucidité que tout autour de lui est pareil mais que rien n'a changé. Ceci semble lui faire mieux accepter la situation qui est la sienne. Il semble accepter l'idée de partir pour la guerre, peut-être par déni, par le refus de voir la réalité en face.

C'était l'heure où sa femme entrouvrait les persiennes ; le soleil entrait dans la salle à manger ; le soleil était partout, dans les maisons, dans les casernes et dans les campagnes. Il se dit « C'est toujours pareil. » Mais il ne savait pas trop ce qui était pareil. Il pense à la guerre et s'aperçut qu'il n'avait pas peur de mourir[83].

En somme, l'espace fait office de miroir à la fois réfléchissant et signifiant. La mise en route simultanée des éléments naturels permet d'offrir une vision harmonieuse de la spatialité proposée. Ainsi cette interaction spatiale est au service de la mise en signes des sentiments intérieurs des personnages. L'évocation de souvenirs ou de « moments parfaits » comme les appelle Roquentin permet à travers la peinture d'un espace affectif de construire l'éthos du personnage sartrien. La réflexion des personnages est bien souvent accompagnée d'un espace qui se met à agir pour guider le personnage dans sa décision. Parfois, ce qui entoure le personnage lui permet de s'évader, comme une promenade dans un espace ouvert. Le contraste entre le plein et le vide permet à Sartre de mettre en exergue l'ambiguïté que soulève la situation de guerre, entre la vie qui continue à bouillir, alors même que le vide annonce des jours plus funestes.

[82] *Ibid*, p. 124.
[83] *Ibid*, p. 279.

L'exploitation de la distance permet à notre auteur d'alterner entre l'inéluctable mise en commun à laquelle les personnages sont confrontées et leur singularité qui est caractéristique de leur être au monde. Enfin, l'espace romanesque se met au service des relations et des rapports de force entre les personnages. Alors que certains personnages, tels que Mathieu dans « Les Chemins de la liberté » se targuent d'être libres et ne veulent pas abandonner leur condition, Roquentin dans *La Nausée* voit, lui, la liberté comme une aliénation. La présence d'Autrui, son regard nous oblige à s'enfermer dans un rapport à soi et à l'autre sans échappatoire possible. L'alternance entre fermeture et ouverture permet de signaler ces tensions entre la liberté et l'aliénation.

Il y a pourtant d'autres influences exercées qui seraient intéressantes à analyser pour comprendre le champ d'application de l'espace dans le roman. Il conviendra d'étudier le rapport entre clair et obscur, les jeux de lumières exercés pour faire sens.

3. LES JEUX DE LUMIERE

En restant prudent et en n'oubliant pas que l'espace est avant tout le cadre de la narration, nous pouvons voir dans le traitement de la lumière une manière de faire sens. Il conviendra ici d'étudier comment l'exploitation de cette donnée permet à Sartre de donner de nouvelles pistes d'interprétation à son œuvre romanesque.

3.1 L'absence de luminosité

La guerre marque pour les personnages l'entrée dans un univers sombre tant spatialement que mentalement.

Charles est un malade âgé qui est entreposé dans un wagon dans lequel on transporte tous les infirmes afin de les transférer ailleurs. Peu d'informations leur sont divulguées concernant la teneur du trajet, et ils se trouvent à voyager sans justification. Ceci est particulièrement angoissant pour Charles qui ne parvient pas à se rassurer sur son sort :

> Juste devant ses pieds Charles vit une ombre énorme qui se pliait en deux, ils amènent le copain de devant, après c'est mon tour, la nuit, les fumées, le froid, le tangage, les quais déserts, il avait peur[84].

[84] *Le Sursis, op.cit.*, p. 279.

La séparation de l'ombre en deux symbolise l'union avec l'autre, l'adjectif antéposé « énorme » permettant de montrer l'ampleur de l'abysse auquel il est confronté. Nous avons une énumération sur un rythme en cinq temps qui englobe tout l'espace dans un tourbillon vertigineux associant le moment de la journée, au climat, et au lieu décrit en particulier. La dernière proposition « il avait peur » donne un effet de cauda et vient clôturer en bonne et due forme la scène proposée.

Un groupe de paysans au début du *Sursis* se presse de se rendre au point de rendez-vous pour pouvoir s'engager. Les femmes ne voient pas leurs maris revenir de leur journée d'expédition, elles attendent leur présence jusqu'au coucher du soleil. Le passage du jour à la nuit dépose un voile d'inquiétude sur leur conscience. « Elles virent, à travers la glace dépolie, les premières lampes s'allumer dans le café de la veuve Tremblin : ça faisait trois taches nébuleuses en haut de la vitre. Elles virent ces tâches et se sentirent attristées […][85] »

Nous retrouvons ici le leitmotiv du miroir avec la glace qui est réfléchissante, c'est-à-dire qui réfléchit la lumière, tout autant qu'elle conduit à réfléchir sur soi en se regardant. Les tâches sont caractérisées de « nébuleuses » ce qui donne une impression de flou, d'une image presque irréelle, ceci corroborant le rapprochement avec le naturalisme déjà proposé pour *La Nausée*.

L'aspect sombre de l'espace renvoie également au climat qui se veut morne, triste et vide. Mathieu lorsqu'il sort de sa chambre, ne peut que constater la désertion de l'hôtel et associe la guerre à l'ombre et au silence.

À présent les chambres étaient noires et désertes […] Au-dessous de lui, au–dessus de lui, des pierres, la nuit, le silence. Il entra dans le noir, posa dans le noir sa valise et son imperméable […] Il demeura immobile, les bras collés au corps, enseveli dans l'ombre […] [86]

Mathieu marche dans des rues de Paris qui sont méconnaissables et bien différentes de celles qu'il arpente dans *l'Âge de Raison.* Comme dans *La Peste* de Camus les rues semblent vidées de toute vie, pour n'être que des représentations de la mort. « C'était une rue morte, l'eau la noyait […] Quelques chose c'était perdu. Paris n'était plus qu'un grand cimetière de rues[87].»

La guerre qui sévit conduit les personnages à devoir se barricader chez eux, dépouillés de toute forme de liberté. « Toutes persiennes closes, pas une fente de lumière[88].»

[85] *Ibid*, p. 175.
[86] *Ibid*, p. 382.
[87] *Ibid*, p. 389.
[88] *Idem*, p. 389.

L'ombre peut être interprétée comme un symbole annonçant un pressentiment. La tombée de la nuit est synonyme de la fin d'un cycle pour Roquentin, c'est le cas à deux moments significatifs du roman. Lorsqu'il se remémore l'un des moments les plus romanesques de son existence, à savoir l'attaque au couteau par un marocain, le retour à la réalité est sans appel. L'évocation de l'heure et de la nuit tire Roquentin de sa rêverie et le ramène à la morne réalité de son existence : « Il fait tout à fait noir et je ne sais plus très bien si ma pipe est allumée. Un tramway passe : éclair rouge au plafond. […] Il doit être six heures[89]. »

Lors de ses retrouvailles avec Anny, la tombée de la nuit symbolise l'écart abyssal qui demeure entre Roquentin et son ancienne amante. L'obscurité est de rigueur, et la pièce ainsi que ses occupants semblent happés dans un puits sans fond. « Le soir tombe ; je distingue à peine la tâche pâle de son visage. Son vêtement noir se confond avec l'ombre qui a envahi la pièce[90]. » L'isotopie du sombre avec les mots « soir » ; « noir » et « ombre » fait écho au silence douloureux et à la rupture sans retour possible que sont en train de consommer les deux personnages.
Enfin, après la découverte de l'homosexualité de l'Autodidacte par les personnes de la bibliothèque, Roquentin propose à celui-ci son aide. L'Autodidacte s'enfuit à grands pas, et le coucher de soleil l'éclaire. On peut voir en cela une manière pour Sartre de signifier la fin d'un cycle pour l'Autodidacte. Il ne pourra plus passer ses journées à la bibliothèque car à travers cet indicent son vrai visage est dévoilé à Autrui. « Le soleil couchant éclaira un moment son dos courbé, puis il disparut[91]. »

Lorsque Roquentin va au Café Mably, il se met à observer deux amants qui se taquinent avec un air badin. Dès son entrée, il constate qu'il y a un faible éclairage, d'autant plus que le garçon l'oblige à se recroqueviller dans un endroit reculé du café. « Le café Mably a douze lampes électriques ; mais il n'y en avait que deux d'allumées, l'une au-dessus de la caisse, l'autre au plafonnier. L'unique garçon me poussa dans un coin sombre[92]. » En étudiant plus en détail la description proposée, on remarque la récurrence de l'adjectif « noir » qui renvoie tour à tour au café demandé par Roquentin, puis à un chapeau porté par une dame.

[89] *La Nausée, Op.cit.*, p. 41.
[90] *Ibid*, p. 214.
[91] *Ibid*, p. 235.
[92] *Ibid*, p. 105.

L'obscurité de l'espace est présentée comme hostile, elle véhicule un sentiment d'insécurité. Roquentin ne se sent pas à l'aise et déplore l'envahissement de son espace intime. À cet espace hostile, il oppose un espace chaleureux dans lequel il se réfugierait volontiers. « Il faisait froid et noir. […] A la bibliothèque municipale, j'aurais trouvé de la lumière et du feu[93].»

L'escalier qui permet de monter vers la chambre de M.Fasquelle est étonnamment sombre, il marque symboliquement la frontière entre le concret et le mystérieux. Du point de vue de Roquentin, il peut également opposer la vie et la mort. « L'escalier privé se perdait dans le noir. A peine pouvais-je distinguer la pomme de la rampe. Il faudrait traverser cette ombre[94]. »

Finalement, Roquentin tente de balayer ses doutes en mettant les visions qu'il vient d'avoir sur le compte de son imagination. « Je ne sais pas, lui dis-je en sortant, c'était peut-être parce que j'avais l'esprit à ça[95]. »

Le brouillard est quant à lui symbole du flou, de la perdition. L'exploitation du brouillard comme motif littéraire dans la description prend pour inspiration, chez Sartre, les descriptions naturalistes. Cette exploitation du brouillard comme synonyme d'angoisse, d'un flou entre merveilleux et réel prend pour modèle le roman naturaliste *Le Horla* de Maupassant. On a d'ailleurs bien souvent qualifié cette œuvre comme inaugurant le genre fantastique. Cette utilisation du *fog* symbole de mystère sera également très en vogue dans le roman gothique mais aussi dans le roman noir en Angleterre.

À propos du brouillard, Geneviève Idt déclare « Le brouillard, par l'imprécision de sa couleur et de sa consistance, symbolise facilement l'insaisissable […] Il peut aussi bien caractériser le monde des apparences que l'effort de la conscience réflexive[96]. »

L'utilisation la plus significative du brouillard comme élément sémiologique dans la narration est notable dans une scène de *La Nausée*. Dès le début de la scène, le brouillard installe un climat angoissant, et Roquentin semble déambuler au hasard dans les rues. Ce cheminement reflète le sentiment de flou éprouvé par Roquentin qui doute de l'utilité de son existence.

[93] *Ibid*, p. 107
[94] *Ibid*, p. 108.
[95] *Ibid*, p. 109
[96] *Sartre Œuvres Romanesques*, *op.cit.*, p. 27.

Une fois, un visage de femme se forma à la hauteur de mon épaule, mais la brume l'engloutit aussitôt ; une autre fois quelqu'un me frôla en soufflant très fort. Je ne savais pas où j'allais, j'étais trop absorbé, il fallait avancer avec précaution, tâter le sol du bout du pied et même étendre les mains en avant[97].

Le brouillard est particulièrement épais, et symboliquement, Roquentin avance à tâtons vers son destin, qui semble se trouver au bout de cette lueur, celle du café. Le temps d'un instant, le brouillard semble envahir l'espace et se disperser dehors et dedans. « Le brouillard pesait sur les vitres comme un lourd rideau de velours gris[98].» ; « Le brouillard filtrait sous la porte, il allait monter lentement et noyer tout[99].»

L'atmosphère s'alourdit et Roquentin commence à développer dans son esprit des idées macabres. Les peurs de Roquentin germent avec l'apparition du brouillard. « Des fois qu'il serait mort… Cette pensée m'avait effleuré. C'est bien le genre d'idées qu'on se fait par ces temps de brouillard[100].» Fabrice Thumerel dans son article « Sartre, « miroir critique » de Maupassant dans La Nausée » : des « imaginations naturalistes » au fantastique en « trompe-l'œil » » associe *La Nausée* et *Le Horla*, deux récits qui seraient selon lui des anti-journaux, et qui s'inscriraient dans une veine fantastique et comique.

Il reste à considérer les deux dernières transformations, celles de l'espace et du temps. « Le Horla » et La Nausée nous font vivre la métamorphose de lieux familiers (la forêt de Roumare et la propriété du narrateur ; les cafés et le monde des objets qui entoure Roquentin) en lieux étrangement inquiétants. Leur temps n'est plus celui, régulier, des horloges : la succession de temps forts et de temps faibles […] de phases de tension et de phases de détente d'exaltation et d'abattement, inscrit les deux faux journaux dans une alternance maniaco-dépressive[101].

Dans *Le Sursis*, le fantastique n'est pas de rigueur pour Sartre qui préfère nous présenter la réalité cruelle et sans détour de la guerre. Il n'en demeure pas moins que le brouillard comme élément météorologique fait écho à l'état d'âme de certains des personnages. À la lumière de la conscience du personnage de Maud, qui est contrariée car elle doit offrir son corps au capitaine pour obtenir une cabine décente, Sartre donne vie à l'espace pour évoquer en miroir l'état d'esprit de Maud.

À la nuit tombante, les solides s'étaient évaporés, il restait de larges masses gazeuses, des brumes sombres ; elle marchait vite, la tête baissée, les épaules rentrées ; elle avait peur de buter tout à coup contre un cordage,

[97] *La Nausée, op.cit.*, p. 104.
[98] *Ibid*, p. 105.
[99] *Ibid*, p. 107.
[100] *Idem*, p. 107.
[101] Thumerel Fabrice, « Sartre, « miroir critique » de Maupassant dans La Nausée : des « imaginations naturalistes » au fantastique en « trompe-l'œil » », *Littérature*, n°124,2001, p. 10.

elle rasait la cloison ; se laisser ronger par la nuit, n'être qu'une buée en suspens dans cette énorme vapeur et s'effilocher par les bords[102].

La posture de Maud témoigne de son malaise à travers le repli sur soi. Ceci est exprimé à l'aide des participes passés « baissée » et « rentrées ». Sa démarche est également peu assurée et laisse apparaitre la fragilité du personnage, supposé victime. L'espace semble enfermer Maud dans un tunnel sans issue, elle ne peut que subir la puissance du décor qui la happe et la fait disparaitre au milieu de l'espace, telle une « buée en suspens dans cette énorme vapeur ». L'emploi du passif « se laisser ronger » illustre d'ailleurs le rapport sujet/ objet que l'espace et Maud entretiennent.
Alors que l'ombre et le brouillard symbolisent le doute, la peur, l'angoisse, les apparitions lumineuses font figure d'espoir, ou sont l'objet d'une révélation.

3.2 La lumière : espoir ou révélation ?

La lumière est porteuse d'ambiguïté, elle illustre les dilemmes auxquels les personnages sont confrontés. L'action de la lumière conduit Mathieu à s'interroger sur son passé, sur ses décisions, elle révèle, par sa puissance, au personnage ce qu'il est.

La chambre n'était plus qu'une tache de lumière verte qui tremblait au passage des autobus […] et la chambre était derrière lui comme une eau tranquille, il n'y avait que sa tête qui sortait de l'eau, la chambre corruptrice était derrière lui » ; « Un après-midi d'été ; la lumière était posée dans la rue et sur les toits, fixe et froide comme une vérité éternelle. ». « C'était une lumière de fin d'espoir, elle éternisait tout ce qu'elle touchait[103].

La lumière est ici employée par Sartre dans son aspect symbolique, c'est-à-dire comme véhicule d'une vérité. Cette utilisation semble particulièrement ambiguë, puisque cette symbolique de la lumière comme révélation est propre à la religion, or Sartre est athée. Dans ce passage, la description de l'éclairage est importante pour comprendre les contradictions auxquelles l'esprit de Mathieu est confronté. D'un côté, nous avons l'espoir avec notamment l'utilisation de la couleur verte à plusieurs reprises qui est significative « le fauteuil est vert […] j'aime mon rideau vert […][104] ». D'un autre côté, nous avons Mathieu qui peine à conserver sa liberté. Cela se manifeste par deux choses, d'une part la répétition de l'expression « c'était une lumière de fin d'espoir », et d'autre part par la revendication de sa solitude comme solution à l'acquisition de sa liberté. L'ambivalence de cette lumière transmet simultanément l'espoir et le doute.

[102] *Le Sursis, op.cit.*, p. 180.
[103] *L'Âge de Raison, op.cit.*, p. 153.
[104] *Ibid*, p. 153.

Dans la même veine, un peu plus loin dans le roman, Daniel est confronté au même dilemme suscité par la lumière. « Il avait une tache devant les yeux, le souvenir d'une épaisse lumière jaune d'œuf, elle le repoussait et l'attirait à la fois, cette lumière ignoble […][105] ».

La lumière apparait également comme un élément propice aux révélations. Elle est celle d'un songe, ou plutôt d'un cauchemar lorsque Daniel déplore la lâcheté de ses camarades. Il se sent le seul à pouvoir modifier la situation, et il s'attriste quand il découvre qu'il y a quelque chose de pourri dans les rues de Paris. « Daniel s'enfonça dans la lumière jaune, elle était plus triste et plus crémeuse encore qu'à l'ordinaire, la clarté du jour la tassait au fond de la salle ; c'était la lumière du mal de mer[106].» La description qui est proposée de la lumière présente d'étranges similitudes avec la nausée présentée par Sartre dans son premier roman. La texture qu'on lui octroie à l'aide de l'adjectif « crémeux », ainsi que l'évocation du mal de mer permet d'étayer cette hypothèse. La présence imminente de la guerre est exprimée par Brunet qui voit en la lumière, une preuve visuelle de l'urgence vécue « La guerre éclata ; elle était-là, au fond de cette inconsistance lumineuse[107].»
Le soleil s'immisce dans la conscience des personnages et leur apporte bien souvent un souffle de répit. « Il respira profondément. Un soleil frais et soyeux lui coulait dans la bouche, dans les narines, dans les yeux[108]. »
Enfin, la lumière peut également symboliser l'apparition d'un nouvel espoir. Georges dans *Le Sursis*, quand il est dans le train en partance pour la guerre hésite entre l'espoir et le désespoir. La lumière qui l'entoure va davantage soulever cette ambiguïté. Alors qu'il se sent accablé par les circonstances, la lumière apporte de la vitalité au monde, comme si elle était le signe que, rien n'avait changé.

> Georges suivit des yeux son dos maigre et se sentit abattu […] C'était l'heure où sa femme entrouvrait les persiennes ; le soleil entrait dans la salle à manger ; le soleil était partout, dans les maisons, dans les casernes, et dans les campagnes. Il se dit « C'est toujours pareil. » Il pensa à la guerre et s'aperçut qu'il n'avait pas peur de mourir[109].

[105] *Ibid*, p. 157.
[106] *Idem*, p. 157.
[107] *Idem*, p. 25.
[108] *Ibid*, p. 39.
[109] *Ibid*, p. 279

Roquentin laisse entrevoir à travers Lucie la femme de ménage, l'influence que l'espace peut avoir sur ses sentiments. Face à son désarroi, la lumière fait figure d'espoir pour combattre cet espace envahissant.

> Non, ça n'est pas en elle qu'elle puise la force de tant souffrir. Ça lui vient du dehors, c'est ce boulevard. Il faudrait la prendre par les épaules, l'emmener aux lumières, au milieu des gens, dans les rues douces et roses : là-bas, on ne peut pas souffrir si fort […][110]

On remarque que la description fonctionne en diptyque, mettant en parallèle, la peur de Lucie à travers le champ lexical de la douleur avec le verbe souffrir, et d'autre part, l'espoir d'un retour à la paix qui se caractérise par l'isotopie de la candeur avec les adjectifs « douces » et « roses ».

Dans *La Nausée,* lors du Dimanche bouvillois, le passage de la lumière solaire à la lumière nocturne amène un instant figé dans le temps, qui donne à Roquentin foi en l'avenir. D'un point de vue symbolique, le passage du jour à la nuit marque la fin d'un cycle et le début d'un nouveau, et donc une once d'espoir pour notre personnage. Lorsque Roquentin s'apprête à retrouver Anny il semble que la clarté matinale le gonfle d'optimisme pour la journée à venir. Le matin est le commencement d'une journée, et donc offre de nouvelles perspectives, de nouveaux horizons. C'est ainsi que notre personnage essaye de se projeter sa rencontre avec Anny, et les jours qui suivront cette entrevue. « Un soleil charmant, avec une brume légère qui promet du beau temps pour la journée[111]. »
Enfin, dans un moment de contemplation, Roquentin compare la vision du monde optimiste qui est celle d'Autrui, et la sienne, qui est pessimiste. Alors qu'il observe des gens qui voient dans le quotidien, une forme de beauté, lui s'attache à déplorer la noirceur de l'existence. À ce moment du récit, Sartre se veut provocateur à l'encontre des salauds, c'est-à-dire les bourgeois qui voient leur vie comme un long fleuve tranquille sans vagues et sans heurts. « Il y a beaucoup de gens qui tournent vers la mer des visages printaniers, poétiques : c'est à cause du soleil, ils sont en fête[112]. »
Cette divergence d'un point de vue moral, s'accompagne d'une autre qui est d'ordre esthétique. La fascination de Sartre pour Baudelaire est connue, il lui dédiera d'ailleurs un essai critique dans lequel il affirme en creux que celui-ci a mérité qu'on le maudisse. Ici, à travers Roquentin, Sartre nous propose une vision très proche de l'esthétique baudelairienne. En effet, il utilise le même motif qui est celui du laid, et qu'il s'attache à montrer dans toute son horreur. La mer, en apparence belle et

[110] *La Nausée, op.cit.,* p. 46.
[111] *Ibid,* p. 118.
[112] *Ibid,* p. 120.

harmonieuse devient sous la plume de Sartre un lieu inquiétant où grouille des bêtes. « La vraie mer est froide et noire, pleine de bêtes. […] Moi je vois le dessous ! les vernis fondent, les brillantes petites peaux veloutées, les petites peaux de pêche du bon Dieu pètent de partout sous mon regard[113]. ». La différence réside dans le fait que pour Sartre le laid ne peut devenir beau, car ce qui est laid pour lui c'est l'existence même, la racine des choses.

L'analyse à la fois narrative et sémiologique de l'espace sartrien nous a permis d'éviter l'écueil d'une lecture univoque de l'œuvre sartrienne. Nous avons également pu montrer que cet espace faisait sens, et avait une incidence sur l'action des personnages et sur le récit. Maintenant que nous avons pu démontrer que la spatialité chez Sartre n'est pas seulement philosophie et être au monde, il s'agira de voir en quoi on peut parler d'une littérature sartrienne. Pour cela, nous nous attacherons à voir en quoi le traitement de l'espace par Sartre est littéraire et comment il a su s'inspirer de différentes esthétiques et mouvements pour donner à son œuvre une dimension singulière. Il s'agira également de rappeler que Sartre a également un modèle et une source d'inspiration qui a laissé une trace encore visible dans le paysage littéraire français et mondial.

[113] *Ibid*, p. 175.

III/ VERS UN SARTRE ROMANCIER ?

Sartre lui-même s'est proclamé polygraphe. Aller vers un Sartre littéraire serait une manière de rendre hommage à l'écriture à tiroirs qu'il propose. Vers désigne en même temps le mouvement incessant qui parcourt l'écriture sartrienne. Ecrire c'est s'engager dans le monde, être en situation et essayer de fixer l'éternel présent. Cette vision du monde se traduit littérairement par la mise en place d'une multiplicité de consciences subjectives, qui tendent à donner une vision globale du monde. Pour cela, Sartre emploi un style vif, imprévisible, et dynamique afin de tenter de saisir sur le papier l'irrépressible mouvement de la vie. La guerre est une expérience complexe à travers laquelle l'homme est confronté à son propre néant, à sa propre liberté. Sartre dépeint ce vécu particulier de l'homme face à l'adversité, en exploitant les motifs littéraires du vide et le plein, afin de montrer toute l'ambiguïté de l'espace mental et physique.

1. POUR UN ESPACE ROMANESQUE EXPRESSIF

1.1 La vision littéraire de Sartre

L'étude de l'ancrage réaliste ou fantastique est déterminant pour comprendre la vision qui veut être donnée de l'espace. Pour *Huis Clos* et *La Nausée* nous pouvons parler d'un réalisme fantastique
Le choix du cadre spatial dans les différentes œuvres à l'étude est significatif et mérite commentaire. Le *Huis Clos* de Sartre, c'est l'enfer, le lieu où les hommes sont damnés et s'apprêtent à être jugés pour leurs crimes. On semble s'éloigner d'un cadre réaliste, quoi que cet enfer ne ressemble aucunement à celui de Dante, ou des auteurs de l'Antiquité. Nous avons une pièce décorée en tout et pour tout de trois canapés et d'un bronze de Barbedienne.
Les critiques de l'époque ont été très sévères à l'égard de la pièce de Jean-Paul Sartre représentée au théâtre du Vieux-Colombier en 1944. Ils ont jugé la pièce immorale et malvenue compte tenu des circonstances au moment où la pièce est jouée.

> L'enfer est, tel est le thème que je soumets, aujourd'hui, à la réflexion du lecteur, sujet grave et terrible s'en fût ; surtout à l'heure ou la mort décime des milliers d'humaines tant sur notre sol que sur le reste du monde[114].

[114] Galster Ingrid, *Sartre devant la presse d'Occupation : le dossier critique des « Mouches » et « Huis clos »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 255.

Il semble pourtant que le véritable tour de force de Sartre se situe précisément dans le fait qu'il nous peint un espace qui semble s'éloigner de la France de l'Occupation, et qui pourtant n'a jamais été aussi près de la situation actuelle. C'est le décalage au niveau de la référentialité qui permet à l'espace théâtral d'être porteur de sens au-delà de données purement objectives. L'enfer est synonyme d'angoisse, le resserrement du cadre spatial traduit celle-ci, et renvoie plus ou moins explicitement à la réalité vécue par les français durant la guerre. Nous ne pouvons pas à proprement parler de réalisme, puisque le cadre fictif nous conduit aux portes de l'Enfer, on peut toutefois noter que cet espace à priori fantastique renvoie à un espace réel.

Huis Clos et *La Nausée* s'inscrivent tous deux dans une veine « fantastique réaliste ». *Le Sursis et L'Âge de Raison* ont été publiés la même année que *Huis Clos* au moment de la Libération. Nous verrons que la portée mimétique et historique est très marquée dans ces deux romans, et qu'elle est bien plus explicite que dans la pièce de théâtre.

Dans les deux premiers tomes des *Chemins de la Liberté* l'espace est au service de la peinture d'une réalité historique. Le projet commun de *l'Âge de Raison* et du *Sursis* est clairement affiché, il s'agit de représenter Paris et l'Europe juste avant la Seconde Guerre Mondiale. Les titres mêmes sont significatifs en ce sens, alors que l'âge de raison constitue ce vers quoi Mathieu se rapproche, le sursis laisse la place à plusieurs personnages qui obtiennent un répit avant la tempête. Les deux intrigues s'ancrent toutes deux dans un cadre réaliste, il faut néanmoins relever des différences notoires.

L'Âge de Raison est ancré historiquement dans une période qui est celle de l'entre-deux guerres, mais aucune mention explicite n'est faite des dates, bien que les spécialistes se soient accordés pour situer les événements entre le 13 Juin 1938 et le 15 Juin 1938. On remarque d'ailleurs également que les événements politiques et historiques ne sont pas au centre de l'intrigue. Ce qui rassemble les personnages dans le premier tome des *Chemins de la Liberté*, ce sont les intrigues personnelles qui se nouent entre les différents personnages. Il s'agit donc dans *L'Âge de Raison* de nous proposer un cadre spatial limité à la ville de Paris et de se faire s'entremêler des intrigues autour d'un même but, qui est celui de l'acquisition de la liberté.

Dans *Le Sursis*, le traitement du temps et de l'espace est radicalement différent. Sartre indique précisément les lieux et les dates des conflits proposés, qui se déroulent du 23 au 30 Septembre 1938. Ce sont les événements politico-historiques qui rassemblent les individus dispersés aux quatre

coins de l'Europe. La trame romanesque devient donc un moyen de rassembler les hommes dans le même espace de pensée, alors même que leurs situations spatiales divergent.
Le contrepoint avec *Huis Clos* est frappant dans le traitement qui est fait de l'espace. Alors que dans la pièce de théâtre il rassemble les individus dans un univers mental commun à l'aide de l'enfermement spatial, c'est l'ouverture physique associée à la technique simultanéiste qui permet de créer un espace psychique commun aux personnages dans *Le Sursis.* Le choix du cadre est à mettre en relation avec la spatialité des lieux décrits, autrement dit le rapport de force entre ouverture et fermeture, plein et vide, lumière et obscurité, solitude et présence.

Le choix du cadre spatial, la météorologie, l'exploitation des espaces, le contraste entre le plein et le vide sont des manières pour notre auteur de faire sens. Pour représenter un espace et une temporalité en pleine évolution, Sartre va s'inspirer des techniques romanesques des écrivains américains du début du XXE siècle.

2. SARTRE ET LES ROMANCIERS AMERICAINS

2.1 Une nouvelle manière de dire et de penser le monde

Sartre a consacré plusieurs articles aux romanciers américains du début du XXE siècle. Il se réclame de Joyce, de Faulkner, mais également de Dos Passos. Il sera intéressant de voir en quoi Sartre dans *Les Chemins de la Liberté* s'inspire du néo-réalisme américain et comment celui-ci lui permet d'être au plus proche de la réalité.

« Le début du XXE siècle fait l'objet d'un profond changement et la littérature témoigne de ce séisme » affirme Pierre Bergounioux dans un entretien accordé à France Culture[115]. L'élaboration de la théorie de la relativité par Einstein, la découverte de la psychanalyse entraine des changements profonds dans notre rapport au monde et à l'espace. Nous passons d'un espace immuable, à un monde en mutation. La culture occidentale telle qu'elle était envisagée jusque-là connait des modifications significatives. « Le monde avant 1920 était une prestation subjective, un problème égologique[116] » affirme Pierre Bergounioux.

[115] « William Faulkner La réalité entre en littérature » par Mathieu Garrigou-Lagrange avec la participation de Pierre Bergounioux et de Geoffroy Lachassagne.
[116] *Ibid.*

La mise en mots romanesque avant Faulkner était le plus souvent accompagnée d'une catégorisation précise des notions de temps et d'espace. Le romancier américain affirme Pierre Bergounioux « a rendu visible, sensible, intelligible, l'effet des structures temporelles sur les objets, les êtres qui y sont impliqués[117] ». Il serait donc cet observateur qui peint le temps qui s'écoule et par la même occasion il établirait la relativité du réel. Il s'agit donc de remettre en cause la conception spatiale telle qu'on l'avait envisagée jusqu'alors. L'écrivain tente à partir de Faulkner de représenter le réel sans détour, ni concession, de présenter l'expérience vécue.

La différence entre le réalisme français du XIXème siècle et le réalisme américain des années 1910-1920 réside dans cette volonté pour les romanciers tels que Faulkner ou Hemingway de représenter le réel, en soulignant la pluralité de points de vue. Et cela passe par l'intervention d'une multiplicité de consciences subjectives, qui réunies peuvent fournir une vision exhaustive du monde décrit. Faulkner affirme Pierre Bergounioux « rétrocède la conduite du récit aux acteurs.[118] » La représentation du monde est donnée par les personnages du roman, et non par un narrateur externe ce qui semble rapprocher davantage le récit du monde réel en mouvement.

Ce que les romanciers américains proposent et ce que Sartre prolongera avec ses romans c'est pour reprendre un terme de Husserl, présenter « le monde éprouvé [119] ». Nous aurions donc une double conscience associée qui serait celle du monde et celle du personnage. La littérature devient donc le moyen de peindre l'expérience singulière d'un personnage à travers sa conscience subjective et celle du monde. C'est ainsi que Pierre Bergounioux déclare « La littérature n'est jamais que l'expression hautement élaborée de l'expérience. » Il s'agira alors pour Sartre de retranscrire par écrit son expérience en proposant de prolonger la voie à une littérature engagée, et en donnant sa voix au peuple opprimé.

Avec le XXE siècle, les belles lettres offrent aux opprimés la possibilité de s'exprimer. Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* prend l'exemple de Richard Wright qui écrit pour le peuple afro-américain opprimé. C'est à ce moment-là dans le siècle que l'on commence à proposer une littérature ciblée, qui s'adresse à un certain public, ou pour reprendre un terme de Sartre, une littérature de « la subjectivité ». Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre va s'intéresser aux notions de public littéraire, de création et de réception. Pour lui, il est important de projeter un public à partir de l'œuvre que l'on crée. Il est essentiel nous dit-il, de proposer une littérature contenant une visée

[117] *Ibid.*
[118] *Ibid.*
[119] *Ibid.*

à la fois historique et sociale. La plume devient une arme, et représenter le monde devient une manière pour l'écrivain de s'engager et de dénoncer l'absurdité de sa situation historique. C'est le choix que fera Hemingway dans *For Whom the Bell Tolls* (1940) en montrant la situation de *guerilleros* espagnols qui s'apprêtent à détruire un pont dans la montagne.

La représentation de l'espace alterne alors entre plein et vide. Cette dichotomie spatiale permet d'illustrer le dilemme auquel les français de la Seconde Guerre Mondiale sont confrontés. Collaborer ou résister, il faut choisir et cela implique que l'on ait deux attitudes radicalement différentes face à la guerre. S'allier aux allemands, c'est chercher la sécurité qui est liée à la fermeture, à la notion de plein. Au contraire, résister c'est exercer sa liberté et se plonger dans un monde vide qu'il ne tient qu'à nous de reconstruire. Le vide est source d'ambiguïté chez Sartre et celle-ci n'est toujours pas soulevée à la fin de son œuvre littéraire et philosophique. En effet cette notion est ambiguë car tout en offrant la liberté à l'homme de se réaliser, elle le contraint à se jeter dans le monde ce qui est source d'angoisse.

Giacometti à travers nombre de ses sculptures va tenter de représenter l'homme brisé dans un monde morbide, qui tente de retrouver une forme de vitalité. *L'homme qui marche* symbolise l'élan d'un homme blessé par la guerre, qui tente de se relever pour trouver le courage d'affronter le monde après la guerre, mais qui est retenu au sol. Ainsi cette sculpture souligne l'ambigüité de la situation de l'humain après la guerre, qui doit continuer à aller vers sa propre liberté, alors même que ses blessures l'empêchent de continuer. En littérature, les écrivains de la *Lost Generation* ainsi que la génération de Malraux et Sartre vont tenter par les mots de retranscrire l'expérience de la guerre qui se veut destructrice, complexe et ambiguë.

Hemingway est l'un des premiers écrivains du XXe siècle à ressentir le besoin de mettre en mots l'expérience qu'il a vécue durant la Seconde Guerre Mondiale. L'écrivain américain est tout d'abord un homme à la personnalité complexe. En effet, il se démarque par une virilité sans égal, en fumant, chassant et pêchant, mais derrière ce comportement violent et destructeur, se cache l'enfant que sa mère habillait en fille durant son enfance. Hemingway est un véritable aventurier qui désire vivre les événements au plus près pour comprendre l'horreur et la souffrance qu'engendre la guerre. Cette attitude dénote son courage et sa volonté d'affronter ses peurs de face, mais également son besoin d'aider les autres. Il ne faut pas caricaturer l'écrivain en faisant de lui un sujet de psychanalyse, il semble toutefois que son œuvre et sa personnalité dénotent cette ambiguïté entre une sensibilité et une violence extrêmes.

Malraux, tout comme Hemingway va s'engager ; tout d'abord dans la guerre d'Espagne dont il tirera son roman *L'espoir* (1937) puis son film *Espoir, Sierra de Teruel* (1938), mais aussi en 1944 en intégrant la Résistance et en participant à la Libération de la France. Son discours lors du transfert des cendres de Jean Moulin, héros de la résistance française, au Panthéon, est resté dans les mémoires.

Sartre, s'inscrit dans cette dynamique, marquée par la volonté de retranscrire l'expérience de la guerre dans toute son ambiguïté. Son choix est significatif, puisque contrairement à ses prédécesseurs, il ne nous présente par les affrontements mais plutôt l'attente insoutenable qui précède les combats. Sartre choisit ainsi de nous décrire des personnages qui confrontés à l'imminence de la guerre, se mettent à se questionner sur leur propre existence. Choisir cette période d'avant-guerre permet d'illustrer toute la complexité d'un monde partagé entre la paix et l'imminence du conflit. Ceci se traduit par l'alternance entre des moments de doute extrême et l'espoir d'une paix pour l'avenir.

Toute cette ambivalence dans la situation de l'homme est représentée littérairement à travers un espace complexe et ambigu. La représentation spatiale passe d'abord par une part importante accordée au vide. Privilégier la vacuité de l'espace c'est à la fois représenter la liberté de l'homme et le placer dans un monde qui se désagrège au fur et à mesure. La superposition d'espaces et de consciences subjectives permet à Sartre de proposer une vision globale de la France et de l'Europe d'avant-guerre à travers cette diversité énonciative et narrative.

2.2 Le point de vue sur le monde

Les auteurs anglophones de Joyce à Hemingway proposent une superposition d'espaces et de consciences subjectives. Joyce et Faulkner ont pour objectif de représenter une réalité sur le vif, dans toute sa pluralité et son ambiguïté. Il s'agit pour eux « de rendre la pluri dimensionnalité de l'événement »[120] à l'aide d'une superposition de points de vues individuels. Le but pour Joyce est donc de donner accès au lecteur à la conscience subjective de chacun des personnages. Ce que Joyce recherche c'est selon Sartre « le réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni mise à distance[121] »La temporalité, permet d'imposer au lecteur une certaine vision de la réalité. On peut

[120] Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 305.
[121] *Ibid*, p. 305.

même ajouter que la représentation spatiale est également un moyen conscient et voulu par l'auteur d'ancrer le lecteur dans un lieu donné.

Dans son article dédié à Albert Camus dans *Situations I*, intitulé « Explication de L'Étranger [122]» Sartre met en parallèle la conscience dans le roman de Camus avec les préceptes proposés par les romanciers américains. Pour proposer sa vision du monde, Camus, nous dit Sartre va « intercaler une cloison vitrée » entre le lecteur et les personnages. Cette métaphore du miroir est particulièrement significative car elle pose un problème, celui de la transparence du personnage. En effet, Sartre estime que le choix de Camus de montrer le monde à travers la conscience de Mersault est déceptif. Camus propose au lecteur de voir le monde, mais il lui empêche l'accès à la signification, ceci est absurde au sens camusien du terme.

> Des hommes dansent derrière une vitre. Entre eux et le lecteur on a interposé une conscience, presque rien, une pure translucidité, une passivité pure qui enregistre tous les faits. Seulement le tour est joué : précisément parce qu'elle est passive, la conscience n'enregistre que les faits. Le lecteur ne s'est pas aperçu de cette interposition[123].

Cette superposition des consciences aboutit à une vision subjective des choses, les différents points de vue sur le monde associés formant une « subjectivité absolue ».

Le changement de point de vue dans la narration correspond à la modification profonde de l'appréhension de l'espace par l'homme. Lorsque l'on pensait encore que notre monde était immuable, on choisissait une focalisation objective afin de décrire ce qui est autour de nous, connu et maitrisé. Or, à partir d'Einstein et de sa théorie de la relativité, on se rend compte que rien n'est fixe dans l'Univers, et que tout est interaction entre les éléments, entre le temps et l'espace.

Pris dans le mouvement de l'Histoire, Sartre affirme que lui et sa génération ne pouvaient qu'écrire des « romans de situation ». À un moment où on commençait à comprendre que l'Univers était un infini subjectif, il s'agissait de décrire ce « vertigineux néant » en littérature. Pour cela, il a fallu mettre de côté la narration externe ou omnisciente au profit d'un point de vue non déterminé sur le monde. Cette façon d'envisager la vie de l'homme, et la mouvance de ce qui l'entoure, Sartre l'appellera « la subjectivité absolue ». Il s'agira donc pour l'auteur de « rendre à l'évènement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité[124] ».

---

[122] Sartre Jean-Paul, « Explication de l'Etranger », *Situations I*, Paris, Gallimard,1993, p. 93.
[123]« Explication de l'étranger », *op.cit.*, p. 98.
[124] *Qu'est-ce que la littérature ? op.cit.*, p. 2.

Il sera désormais nécessaire de présenter des faits à travers des points de vue multiples, pour montrer qu'aucune vérité sur notre espace n'est vraie, que la seule recevable, c'est celle que chaque homme lui donne. En s'inspirant des romanciers américains, Sartre va donc créer ses personnages comme autant de consciences au monde, et jeter le lecteur à travers celles-ci. Ceci sera fait dans le but que l'homme puisse percevoir la mutation vécue, qui l'entraine inéluctablement à modifier sa perception du monde et les pensées qu'il projette dessus.

Cette façon de concevoir l'espace et la littérature en devient vertigineuse, car chaque homme construit son propre cadre, et peut par ce fait modifier la vision de l'espace à sa guise. Dans de telles conditions, est-il possible de décrire un Univers stable ? Est-ce là tout le problème, ne pas pouvoir arrêter le mouvement terrestre ? Nous promener d'une conscience à un autre, serait-ce un moyen d'englober toutes les consciences ? Mais cela n'est-il pas voué à l'échec ? Peut-on réellement réussir à décrire l'immensité et la variété de ce qui nous entoure ?

Une question d'ordre à priori physique, devient un motif obsessionnel pour certains écrivains et philosophes. La réflexion sur l'espace est commune à tous ces penseurs, qui essayent de découvrir le mystère de l'existence, en essayant de saisir le « branloir pérenne[125] » qu'est le mouvement du monde.

Montaigne déjà au XVIème siècle voulait représenter le mouvement du monde à travers un style bigarré, et une recherche perpétuelle de la vérité. Comme le feront au XXE siècle Joyce, Faulkner, et plus tard Sartre, il représente la subjectivité d'une vision du monde. Cette image du monde, il ne la propose non pas à travers une multiplicité de consciences mais seulement à travers la sienne. Montaigne est un humaniste, il se fait donc le représentant de l'homme à travers sa propre expérience subjective. Michel Contat dans l'édition « La Pléiade » des *Œuvres Romanesques* de Sartre rapproche ainsi Montaigne et Sartre :

> Si la liberté, comme notion philosophique, comme expérience vécue, comme principe moteur de l'écriture, est le noyau de l'œuvre entière, il faut considérer que le roman occupe dans celle-ci une place centrale, un rôle fondateur. Les romans et les nouvelles de Sartre sont, en effet, des exercices de la liberté : des textes où la liberté s'essaie, au sens où Montaigne s'est essayé lui-même dans son livre, c'est-à-dire se met à l'épreuve[126].

[125] Montaigne Michel, *Les Essais*, Livre 3, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, *p. 34.*

[126] Contat Michel, *Sartre Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 10-11.

La pensée de Montaigne est également mouvement et les changements dans sa pensée se lisent sur la page avec les fameux « allongeails ». Comme le fera Sartre, Montaigne propose une expérience du monde, afin de tenter de se définir soi, et de ce fait de définir « l'humaine condition ».

2.3 Le refus du réalisme

Comme l'indique le titre d'un article publié dans *Silences de Sartre* de Jean-François Louette, Sartre exerce un « réalisme critique ». En effet, il oppose le vivre et le raconter, qui sont selon lui deux manières distinctes d'élaborer une histoire. Jugeant que le réalisme n'est pas à même de représenter le réel, Sartre va devoir se tourner vers une autre manière d'illustrer le mouvement de la vie. Sartre pense qu'il faut user d'un « réalisme indirect » afin de représenter les différentes réalités possibles. L'art moderne est un art qui tend vers l'imaginaire et qui essaye par-là de représenter le réel, en opposition à la conception réaliste du monde qui le présentait à travers un narrateur omniscient et un point de vue externe. Les descriptions de Balzac posent un monde ordonné, et précis, alors que le cadre spatial est désordonné et flou dans *Le Sursis*.

Avec les bouleversements profonds dans notre conception de l'espace, l'homme ne devient plus l'élément focal et central. Pour pallier à cela, Sartre va proposer une écriture « non référentielle, multiple, impersonnelle et discontinue[127] ». La destinée des personnages semble alors indéterminée, puisque l'homme est cet être libre capable d'accomplir sa destinée et de changer sa vision du monde. Sartre fait ses adieux au point de vue objectif et figé du narrateur sur le monde. Tout personnage devient une conscience subjective et pour donner de la force à cette vision arbitraire, il faut bannir du roman l'auteur en tant que Dieu décidant du *fatum* des personnages. C'est ce à quoi va s'attacher le « Nouveau Roman » en proposant systématiquement de placer le personnage principal comme narrateur dans le roman.

3. Sartre et le Nouveau Roman

Qualifier Sartre de passeur de littérature entre le surréalisme et le Nouveau Roman serait malvenu. Toutefois, il semble intéressant dans le cadre de l'étude de l'espace chez Sartre, de voir comment et en quoi il a pu nourrir des influences communes avec « le Nouveau Roman ». Il s'agira de voir

[127] Louette Jean-François, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, « Cribles », 2002, p. 49.

quelle conception de l'espace proposent les auteurs de ce mouvement et en quoi celle-ci peut se rapprocher ou s'éloigner de celle de Sartre.

3.1 Une narration innovante

Avec « le Nouveau Roman », on aboutit à la disparition du personnage. Alain Robbe-Grillet et Claude Simon sont tous les deux d'accord pour donner comme origine symbolique du « Nouveau Roman » Flaubert, Proust et Faulkner. C'est au début des années 1910 que se marque selon Claude Simon une rupture considérable tout autant en peinture qu'en littérature. C'est à ce moment-là que Proust écrit *Du côté de chez Swann* et Joyce *Ulysse*. C'en est fini du « chemin de Troie, de la description ouverte par Balzac, et de la représentation exhaustive du réel en essayant de faire coïncider les mots et les choses[128]. ». Le « Nouveau Roman » revendique la rupture avec la forme traditionnelle du roman au XIXE siècle et notamment en reconsidérant la notion de personnage. Le récit est conduit en narration interne à travers un personnage qui dispose des mêmes informations et d'une capacité d'agir semblable au lecteur : la dimension psychologique des personnages est évacuée. C'est donc une manière pour le romancier d'ouvrir l'espace du roman au lecteur et de lui proposer d'endosser le rôle du héros. Claude Simon affirme qu'il ne faut pas croire que la disparition conventionnelle du personnage marque la fin de la présence de l'homme dans le récit.

Dans le roman depuis Proust jusqu'à Alain Robbe-Grillet en passant par Kafka, et Faulkner il existe encore des tensions qui lient les personnages. Il y a encore « des aventures, des passions, des événements[129] », seulement nous dit Claude Simon le traitement de ceux-ci est différent. Cela passe par le souvenir chez Proust, par une temporalité déconstruite chez Faulkner, et par l'anonymat du personnage chez Kafka. Sartre, lui va proposer dans *La Nausée* et *Huis Clos* des personnages sans profondeur psychologique, sans réelle attache à la réalité, qui ne sont là que pour incarner une idée, celle de la pesanteur de l'existence et du regard d'Autrui. Ainsi, on a pu dire des personnages sartriens qu'ils n'étaient que des fantômes qui errent dans l'espace scénique ou romanesque. Ils ne seraient pas véritablement des hommes, mais plutôt des entités qui permettraient de véhiculer une certaine idée, celle de l'existentialisme.

Le titre de son premier roman *La Nausée*, ne renvoie d'ailleurs à aucune action, ni aventure précise, ce qui importe c'est de voir que Roquentin est un homme qui découvre l'existence. Dans les deux

[128] Entretien France Culture avec Claude Simon : "J'ai appris à écrire dans Joyce et dans Faulkner" par Georges Raillard.
[129] *Idem.*

premiers tomes des *Chemins de la Liberté,* ce sont des personnages pris dans le flux incessant de l'espace mouvant qui deviennent des consciences anonymes liés par un évènement : la guerre, et par une seule quête, celle de la liberté. L'homme, tout comme l'espace qui nous entoure est encore à inventer. « L'homme est à inventer chaque jour[130].»

Le sujet dans le Nouveau Roman est placé au second plan, afin de mettre davantage l'accent sur le mouvement du monde que sur les sentiments des personnages.Il est intéressant de se demander pourquoi « le Nouveau Roman » s'attache à évacuer de la narration toute psychologie des personnages. Il semble que c'est parce que ce qui est au cœur du projet des écrivains du « Nouveau Roman », ce n'est pas de retracer l'histoire d'un personnage, d'une aventure mais plutôt de véhiculer une impression générale. Ainsi, la narration est ancrée dans un processus de dépassement du réel au profit d'une réalité plus large. « Le Nouveau Roman ne se réduit pas à une psychologie personnelle. Il communique avec le malaise dans la civilisation[131]. » Simon soulève une autre problématique qui est celle de la place de la nature, de qui nous entoure dans notre manière de concevoir le monde. Selon, lui la géographie influence radicalement à la fois l'Histoire mais également notre manière de représenter l'espace. Pour illustrer cela, il reprend l'idée de Michel Butor qui était de dire que l'on trouve l'inspiration à travers l'observation.
L'hypothèse de Rousseau était que tous les éléments qui nous entourent ont une influence sur notre corps et sur notre âme. Cette affirmation n'est pas seulement la revendication d'un préromantique, d'un homme qui veut à tout prix associer le paysage et l'état d'âme. Il semble, en effet, que son propos est de démontrer que l'espace est un tourbillon de choses qui assemblées forment l'harmonie du monde, essentielle à l'épanouissement de l'homme au monde. Pour cela, il faut être sensible aux tensions qui animent et vivifient notre espace.

> Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, les bruits, les silences, le mouvement, le repos, […] tout agit sur notre machine et sur notre âme par conséquent[132].

Sartre partage les idées du Nouveau Roman, puisqu'il tente par l'écriture à foyers multiples, et par l'utilisation de consciences subjectives de reléguer le personnage au second plan au profit d'un climat romanesque. Tout comme Rousseau voit en l'espace un tourbillon d'objets et de sensations,

[130] *Qu'est-ce que la littérature ? op.cit.*, p. 290.
[131] *Idem*, p. 290.
[132] Rousseau Jean-Jacques, Les Confessions, volume 3, partie II, livre IX, p. 156.

Sartre s'attache, en particulier dans *Le Sursis* à relier les éléments, les odeurs, les sons, les lumières dans le but de proposer une réalité du monde large et exhaustive.

Ce que Sartre et Le « Nouveau Roman » veulent décrire dans le roman c'est une conscience sur le monde. Le mot objectivité est un mot contre lequel Robbe-Grillet a toujours protesté car il revendique la subjectivité de la conscience. [133] On lui a attribué ce concept d'objectivité car il essayait de décrire le monde sans user de métaphores et en essayant de s'approcher au plus près du réel. Toutefois, Alain Robbe-Grillet estime que tout point de vue sur le monde, revêt par essence un caractère subjectif. Pour pouvoir rendre dynamique l'espace et les choses qui nous entourent, il s'agira pour Robbe-Grillet de se placer en phase d'observation afin d'octroyer à tous ces éléments une existence propre. Bien que la conscience projetante sur le monde, ne soit pas objective, Robbe-Grillet rappelle tout de même que l'objet lui est bel et bien décrit comme un objet réel, qu'il ait ou non existé. Sartre va plus en avant de la proposition, puisqu'il revendique non pas seulement le statut d'observateur, mais aussi celui d'acteur dans le monde, qui permettrait à l'homme de projeter une réalité qui lui est propre. Cette notion de subjectivité, Sartre en fera l'un des grands concepts de sa pensée philosophique, en l'associant au destin de l'homme mais aussi à la vision qu'Autrui reflète de nous-même.

3.2 Le rapport à l'espace et au temps

La conception de l'espace proposée par Sartre et celle proposée par le Nouveau Roman sont sensiblement proches. Il s'agit pour ces romanciers d'affirmer que le monde n'a pas de sens précis, il est là et c'est tout. Ainsi, Alain Robbe-Grillet déclare « Le monde n'est ni signifiant, ni absurde, il est[134]. » Cette thèse penche en faveur d'une libération de l'espace dans le roman, puisque en brisant les chaînes de la représentation fidèle, il peut enfin devenir un élément qui fait sens à part entière dans le récit. L'espace est signifiant, non pas lorsqu'il se fait le calque de la réalité, mais plutôt lorsque sa représentation est le produit d'une ou de consciences subjectives.

[133] « Alain Robbe-Grillet : "Je crois que la création détruit les théories romanesques" » Entretien avec Alain Robbe-Grillet par Renaud Camus,15/09/1989.
[134] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p. 18.

Dans un article intitulé « Disparition de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, une figure du Nouveau Roman »[135], Elodie Bernard met l'accent sur l'alliance entre les écrivains du Nouveau Roman et la « nouvelle critique littéraire » amorcée par Roland Barthes. Roland Barthes exerce d'ailleurs le même constat qu'Alain Robbe-Grillet sur le monde. « Le monde n'est que ce qu'il est. » Selon elle, les auteurs et critiques de cette époque ont le même souci commun de « décentrement du sujet » et de « dilution du sens[136] ». Il s'agit pour eux de remettre en cause la vision traditionnelle du roman, afin de venir bouleverser les codes préétablis. Pour cela, l'espace acquiert un rôle significatif dans la narration, il est cet élément qui reste à découvrir et qui ouvre l'imagination du personnage et du lecteur.

La conception spatiale de l'existentialisme sartrien et du « Nouveau Roman » n'est pas le seul point de convergence entre les deux mouvements. En effet, il semble également qu'ils proposent une façon commune de penser et de proposer la chronologie. Le « Nouveau Roman » propose une chronologie floue voire inexistante tout comme Sartre le fait dans *La Nausée* et *Huis Clos.* Au fond, ce qui semble importer ce n'est pas l'ancrage réaliste de la temporalité, mais plutôt le mouvement perpétuel de l'espace vital.

Sartre réfute l'introspection, alors que Proust utilise le motif de la nostalgie et du temps perdu au cœur de son œuvre, Sartre rejette le passé. Tandis que l'entreprise proustienne consiste à exercer un retour sur soi, Sartre estime que le seul espace qui existe ce n'est pas l'espace qui a existé ou qui existe, c'est celui qui n'existe pas encore. Le temps proustien est intériorité, et prend consistance en un espace à travers le souvenir. En revanche, chez Sartre mais aussi plus tôt chez Faulkner et Joyce, c'est la projection hors de soi qui caractérise le mouvement du temps.

Cette problématique du traitement de l'espace, se retrouve également dans le style sartrien qui illustre une vision spécifique du monde. Tout ceci nous conduit à affirmer que tant du point de vue conceptuel qu'expérimental Sartre use de procédés proprement littéraires.

4. UNE QUESTION DE STYLE

4.1 Sartre et le langage

[135] Élodie Bernard, « Disparition de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, une figure du Nouveau Roman », *La Revue de Téhéran* n° 29, Avril 2008.

[136] *Ibid* « Disparition de l'écrivain Alain Robbe-Grillet, une figure du Nouveau Roman ».

De quelle façon Sartre représente-t-il le réel ? Le reproche que l'on fait à Sartre de ne pas être un littéraire est assez injuste compte tenu de l'importante réflexion qu'il a effectuée sur la langue.
Sartre déplore que la langue ne coïncide pas avec le réel. Ceci s'expliquerait par le fait que le discours comme unité graphique constitue une réalité davantage spatiale que temporelle nous dit Gilles Philippe dans son article « La nostalgie du style ? Réflexions sur l'écriture philosophique de Jean-Paul Sartre[137] ». Le temps de la narration est ainsi contenu dans la suite de phrases et de mots que constitue l'espace de la page. Il y a donc deux espaces à distinguer : l'espace de la page qui permet au cadre-spatio temporel d'exister et l'espace de la narration qui est fictionnel.
La littérature par les mots, représente une réalité qui n'est pas immuable, le lecteur est libre de projeter ses propres images en fonction du texte qui lui est proposé. Toutefois, l'auteur joue un rôle essentiel dans cette construction d'une réalité, c'est ce que Sartre évoque de la façon suivante dans *Qu'est-ce que la littérature ?* « C'est notre tâche d'écrivain de représenter le monde et d'en témoigner[138]. »

Depuis sa tendre enfance, Sartre interroge la façon dont on utilise les mots pour dire les choses. Dans son ouvrage critique *Silences de Sartre,* Jean-François Louette parle de boxe du style pour définir l'écriture de Sartre. Le premier combat que livre Sartre à l'intérieur de la langue c'est celui de l'utilitaire face au métaphorique. Comme Flaubert, Sartre dans sa jeunesse se bat avec le langage car il n'arrive pas à associer les mots aux choses. Pour lui, les mots ne renvoient pas aux choses, il n'arrive pas à en percevoir le caractère référentiel. Sa vision du monde est donc d'emblée biaisée, puisque selon lui, il est impossible de représenter la réalité par l'écriture.
L'orthographe et le style deviennent alors secondaires chez le jeune Sartre, qui essayera de voir comment pouvoir représenter un monde en mouvement à travers l'objet livre. Cette conception de la langue amène l'un des épisodes les plus cocasses des *Mots* où Sartre lors d'une dictée écrit « le lapen çovache ême le ten », le proviseur convoque sa mère et son grand père. Finalement, son grand-père modèle de tempérance et représentant de l'éducation bourgeoise de l'école hugolienne décide de retirer son fils du lycée par orgueil. Cet épisode de la vie de Sartre témoigne de son incapacité à dire ce qu'il voit par les mots. Il s'agira pour lui d'essayer de saisir ce qui fait que le mot dans son enveloppe sonore, à travers sa résonnance dans la langue puisse renvoyer à l'objet défini. Il l'exprime de cette manière dans son ouvrage critique dédié à Flaubert, *L'idiot de la famille* (1971) :

[137] Philippe Gilles, « La nostalgie du style ? Réflexions sur l'écriture philosophique de Jean-Paul Sartre », *Rue Descartes*, n° 47, 2005, p. 45-54.
[138] *Qu'est-ce que la littérature ?, op.cit.*, p. 284.

N'importe quel mot peut avoir une fonction imageante : il ne s'agit pas de ressemblances dues au hasard entre le matériel signifiant et l'objet signifié, mais des bonheurs d'un style qui contraint à saisir la matérialité du vocable comme unité organique et celle-ci comme la présence même de l'objet visé[139].

Plus loin, dans *L'idiot de la famille* Sartre expose la conception de la beauté par Flaubert, qui semble se rapprocher de la sienne. Comme Sartre, Flaubert tente de proposer une vision globale de l'espace, toutefois Sartre se démarque en multipliant les consciences afin de donner une image de l'Univers qu'il juge plus conforme au réel. La manière dont Sartre représente le monde est jugée uniforme, monolithique, voir même banale parfois. C'est de là que se fonde le reproche fait à Sartre de ne pas faire de la littérature ou alors de faire de la littérature d'idées.

4.2 Sartre, un écrivain « littéraire » ?

Dans *Les Mots*, Sartre nous présente sa découverte de la littérature et la relation qu'il entretient avec elle, passionnée, complexe et parfois ambiguë. Il décrit sa découverte de la lecture et de l'écriture. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà évoqué, le langage est mystérieux pour le jeune Sartre. La lecture constitue son premier contact avec la littérature, et on perçoit d'emblée la préférence de Sartre pour l'imagination au profit du réel. Il prend très vite conscience que lire c'est se projeter dans un monde, une conscience qui n'est pas la nôtre. La lecture constitue pour lui une ouverture à la connaissance, à l'immensité qui s'offre devant lui. La littérature pour Sartre devient beaucoup plus vivante que le réel lui-même.

Écrire est un moyen d'être en vie, de laisser une marque indélébile dans le temps. Lors de ses premiers écrits, Sartre a pratiqué le plagiat, preuve irréfutable de la difficulté qu'il éprouve à représenter, ou à imaginer le réel « Tout était forcément vrai puisque je n'inventais rien[140]. »

La conception de la littérature par Sartre est donc utilitaire et engagée. L'écrivain est un soldat, qui doit utiliser sa plume au lieu du fusil comme arme. Son écriture doit être au service de « l'humaine condition[141] », il doit peindre l'homme et le monde dans sa totale complexité. « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui[142].».

[139] Sartre Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1988, p. 930.
[140] Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 121.
[141] Nous empruntons cette expression à Montaigne dans le chapitre 2 du Livre III des *Essais*.
[142] *Les Mots*, *op.cit.*, p. 121.

Sartre serait-il un philosophe non littéraire ? On a souvent reproché à Sartre de ne pas être un romancier, de ne pas avoir de style nous dit Louette. Il précise qu'il entend par style « une performance individuelle à l'intérieur de la langue ». Il faut toutefois rappeler quelques conceptions générales sur l'histoire de la littérature qui permettront de contrebalancer les critiques faites par les détracteurs de l'écriture sartrienne.

Le terme de « littérature » tel qu'on l'entend aujourd'hui est apparu au XIXE siècle, on parlait avant du domaine des « belles lettres ». C'est à ce moment que la littérature comme objet d'étude scientifique apparait. On va alors parler « d'histoire littéraire » pour essayer de comprendre le sens des œuvres. C'est avec Gustave Lanson que se propage la volonté de vouloir créer une science de la littérature. Au milieu du XXE siècle, le structuralisme est un mouvement littéraire qui va apparaitre en réaction aux études sur l'histoire littéraire et l'histoire de la littérature pour tenter de donner un sens aux textes par la forme. On remarque d'emblée que définir la littérature, est une entreprise complexe et presque impossible puisqu'à ce jour aucun critère objectif permet de définir ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas. Ainsi, on ne peut reprocher Sartre de ne pas avoir écrit de la littérature, puisqu'on n'est pas en mesure de déterminer objectivement les raisons d'une telle étiquette donnée. Le reproche courant que l'on a fait à Sartre est de ne pas avoir de style poétique, et de dire les choses telles qu'elles sont. On l'a bien souvent comparé aux auteurs qu'il a lui-même étudiés tels que Mallarmé, ou Baudelaire qui représentent selon les détracteurs de Sartre ce que doit être la littérature.

Les symbolistes offraient au lecteur par la peinture d'un monde plein de symboles, la possibilité de déchiffrer ce qu'est l'expérience vitale. Les réalistes, quant à eux avaient pour ambition de représenter le réel avec le plus d'exactitude possible. La manière de concevoir l'espace est propre à chaque écrivain, et il semble que ce serait tirer des conclusions trop hâtives et injustifiées de privilégier un point de vue sur le monde par rapport à un autre.

Pour Sartre, le monde est là et il n'est rien d'autre que sa propre présence. C'est par l'imagination et la projection de notre conscience sur le monde, que l'on peut réussir à construire un espace singulier. Afin de saisir le mouvement, il est essentiel de proposer une écriture à foyers de conscience diverses afin de tenter de représenter le monde en mouvement. C'est déjà ce que les peintres impressionnistes tentaient de faire au XIXE siècle, en essayant de saisir sur la toile la fugacité du monde, sa mobilité et son irrépressible mouvement. Sartre va essayer par un style désordonné, sur le vif, de représenter cette mouvance d'un monde en mutation.

4.3 Un style en mouvement

Le style adopté par Sartre est imprévisible, sur le vif. Nous avons évoqué l'idée que Sartre a usé du plagiat durant ses écrits de jeunesse. Cette tendance à emprunter d'autres auteurs, se retrouve dans le style sartrien qui est nous dit Jean-François Louette « fait de pastiches, de parodies, d'allusions, il passe par l'écriture de l'autre ». La conception de l'écriture par Sartre comme acte et combat n'est pas étrangère au style employé dans ses romans. La façon d'utiliser les mots est pour lui l'occasion de détruire la conception de l'espace et de proposer une nouvelle façon de le représenter. Louette définit ainsi le style de Sartre en trois mots « violence, connivence, et silence », il s'agit d'être en adéquation avec le monde. Pour cela, il faut déconstruire les représentations spatiales traditionnelles et basculer dans le domaine de l'expérience. « Le style est un marteau qui écrase nos résistances, une épée qui déchire nos raisonnements[143]. » Enfin, Louette affirme que « le style sartrien est affaire de vitesse », ce style essaye donc d'être en adéquation avec le mouvement du monde et de l'homme. Cette perpétuelle mise en action de l'espace et de l'homme se traduit stylistiquement par un traitement syntaxique spécifique.

> Pourquoi suis-je ici ? –Et pourquoi n'y serais-je pas ? Il est midi, J'attends qu'il soit l'heure de dormir. (Heureusement, le sommeil ne me fuit pas.) Dans quatre jours, je reverrai Anny : voilà, pour l'instant, ma seule raison de vivre. Et après ? Quand Anny m'aura quitté ? Je sais bien ce que, sournoisement, j'espère : j'espère qu'elle ne me quittera plus jamais[144].

Roquentin semble ici coincé dans un éternel présent, ou le passé est révolu et le futur est obsédant. L'utilisation de la modalité interrogative met l'accent sur les doutes du personnage et sur son perpétuel questionnement. Les phrases fonctionnent par reprises en anaphore, pour montrer que les mêmes questions se répètent pour lui. L'utilisation des deux points permet d'assurer le balancement entre la situation actuelle du personnage manifestée au présent de l'indicatif, et le destin incertain à l'aide de l'utilisation du futur.

Sartre éprouve une difficulté immense à décrire les choses, et ceci se manifeste par une volontaire désarticulation de syntaxe et une déconstruction de la langue. Roland Barthes comme nous le rappelle Louette parlait à propos de *La Nausée* « d'inexprimer l'exprimable[145] ».

---

[143] Louette Jean-François, *Silences de Sartre*, nouvelle édition revue et argumentée, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 2002, p. 167.
[144] La Nausée, *op.cit.*, p. 147.
[145] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 2002, p. 279.

Selon le critique Fredric Jameson, Sartre vit dans un monde où le dilemme entre « humain et non-humain », liberté et aliénation est à son paroxysme. Le mélange des styles, et les pastiches est selon Louette qui commente les analyses de Geneviève Idt une manière de montrer l'éclatement de l'espace et de nos repères. Cette impression de ne pouvoir proposer une vision « parfaite » du monde et s'engluer dans la contingence est, remarque Louette, visible par « l'inachèvement grammatical [146]». La crise de l'existence s'accompagne donc d'une crise de l'écriture pour Roquentin dans *La Nausée* qui ne trouve plus les mots, en témoigne ce passage déjà largement commenté « Rien. Existé[147]. ». Ici, la modalité assertive mériterait un infinitif, mais Sartre laisse volontairement planer le doute sur le sens du verbe exister en le mettant au participe passé. Ainsi, on peut se demander si le participe passé « Existé » serait une forme raccourcie d'un « J'ai existé » de Roquentin ou s'il constitue seulement une forme hybride entre l'infinitif et le participe qui assurerait l'alternance entre l'action présente « exister » et l'action passée « j'ai existé ».
P. Van den Heuvel résume ainsi le style très désordonné de Sartre qui correspond à une perdition intérieure.

> Affaiblissement ou même absence de ponctuation ; une syntaxe anormale, désarticulée, elliptique » (« le beau monsieur existe Légion d'honneur, existe moustache »). […][148]

Geneviève Idt, voit en l'usage des guillemets une forme de mise à distance de la représentation du réel qui nous est proposée dans *La Nausée*. En effet, mettre en guillemets c'est laisser penser le lecteur que ce qui est exprimé est l'œuvre d'une autre conscience qui se superposerait à celle du héros.

> « Il faut que je fini. J'ex… Mort… M.de Roll est mort… Je ne suis pas… J'ex… » […] « Fumée… ne pas penser… Je ne veux pas penser… Je pense que je ne veux pas penser. Il ne faut pas que je pense que ne veux pas penser. Parce que c'est encore une pensée. »[149]

Ici l'usage des points de suspension témoigne du voile qui se met entre Roquentin et sa conscience, ce qui le conduit à se perdre dans les méandres de la pensée. Il en vient même à refuser le fait de penser, en évoquant ses difficultés à s'empêcher de réfléchir. Pour cela, la reprise en anaphore est encore de mise, ainsi que l'emploi de tautologies.

---

[146] *Idem.*
[147] *La Nausée*, *op.cit.*, p. 147.
[148] Van den Heuvel Pierre, *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985, p. 81.
[149] La Nausée, *op.cit.*, p. 142.

L'usage de l'italique est quant à lui analysé par Louette comme une manière de mettre en valeur les mots et d'exercer une mise à distance. « On n'*habite* pas cette région du boulevard Noir. Le *climat* y est trop rude[150]. » Ici, les termes spatiaux sont en italique, Sartre use des expressions avec un certain recul, car il sait qu'ils ne désignent pas précisément ce qu'il veut décrire. Louette, dans son analyse étudie ensuite l'emploi des pronoms et démonstratifs neutres. L'utilisation de cette forme serait un moyen selon lui de « montrer l'indistinction que Sartre fait entre les choses. » ; « Ça ne va pas ! ça ne va pas du tout : je l'ai, la saleté, la Nausée. Et cette fois-ci c'est nouveau : ça m'a pris dans un café[151]. » Ici le « ça » renvoie à quelque chose de vague, qui constituerait le dégoût de l'existence, on se demande si ce n'est pas même sa situation dans le monde qui est remise en cause. La convocation d'une multiplicité de métaphores dans *La Nausée* et le morcellement des aventures participent de la même manière affirme Louette à déconstruire le sens. C'est au lecteur à se faire herméneute et à reconstruire les bribes dispersées dans la narration.

4.4 Un style philosophico-littéraire

Le style sartrien a été examiné, pointé du doigt, et il convient donc d'éclaircir un certain nombre d'équivoques concernant son écriture. On reproche à Sartre son « expressionisme littéraire » en philosophie et de limiter la langue à sa dimension utilitaire en Littérature. Seulement, François Noudelmann rappelle à juste titre que le langage chez Sartre a un seul et unique objectif, se rapprocher au plus près de « la conscience du monde [152]». Il faut d'ailleurs rappeler que Sartre a réfléchi sur la langue, et a revendiqué une style simple et efficace pour la philosophie, alors que la littérature devrait représenter la conscience du monde.

> La thèse sartrienne sur le sujet est bien connue : alors que l'écriture littéraire est « en style », essayant « de donner à chaque phrase des sens multiples et superposés », l'écriture philosophique est « sans style » car « en philosophie, chaque phrase ne doit avoir qu'un sens [153]».

La distinction proposée par Bruno Clément est claire et permet d'éviter l'écueil d'un Sartre romancier philosophique ou d'un philosophe littéraire. Sans limiter le domaine de la littérature

[150] La Nausée, *op.cit.*, p. 43.
[151] La Nausée, *op.cit.*, p. 34.
[152]Voir Noudelmann François, chapitre « Sartre et la phénoménologie au La philosophie au buvard », *Sartre contre Sartre*, Paris, Presses Université de France, 2005, p. 15.
[153] Clément Bruno, « La philosophie au risque de l'autobiographie », *Rue Descartes* 2005/1, n° 47, p. 31.

sartrienne à sa philosophie, et inversement, il faut toutefois concéder que l'œuvre sartrienne dans sa globalité fait l'objet d'une réflexion philosophique sur l'homme. La différence entre les deux disciplines se fait à travers une manière spécifique de présenter les idées. Alors qu'en littérature, il est question d'expérience, en philosophie, nous sommes davantage dans la conceptualisation.

La littérature présente la vie de l'homme, alors que la philosophie réfléchit sur la vie, sans franchir la barrière entre théorie et réalité. Si elle le fait, c'est dans le seul but d'éclairer les concepts comme le fait Sartre dans *l'Être et le Néant* avec l'exemple du garçon de café. Le langage philosophique propose un sens figé, chaque mot renvoie à une idée et à rien d'autre. En revanche, la littérature se démarque par sa capacité à générer du sens, chaque lecteur ou même chaque auteur peur réinventer l'histoire écrite.

« Il y a une lie infinie du texte, dit-il encore, et nous pouvons en connaître certains aspects dans notre vie : si nous nous occupons d'une œuvre que nous avons écrite dix ou vingt ans plus tôt, quelque chose s'y découvre et paraît, que nous n'y avions pas mise, n'ayant pas compris qu'elle y était au temps que nous l'avons écrite, mais qui maintenant paraît son sens véritable[154]. »

Sartre n'est pas pour une distinction stricte entre son œuvre philosophique et son œuvre littéraire, afin que l'expérience s'enrichisse de concepts, et que la théorie s'enrichisse d'exemples concrets.

Tout ce que j'ai écrit, dit-il par exemple, et entre autres, est à la fois philosophie et littérature, non pas juxtaposées, mais chaque élément donné est à la fois littéraire et philosophique, aussi bien dans les romans que dans la critique[155].

Bruno Clément dans son article « La philosophie au risque de l'autobiographie[156] » clôt son analyse sur le rapport entre philosophie et littérature chez Sartre. Il rappelle que *La Nausée* (1938) tout comme *L'Être et le Néant* (1943) se finit sur la volonté d'écrire un livre d'un type nouveau. Peut-être cet ouvrage serait l'exacte mélange entre philosophie et littérature, et permettrait de penser le monde, de le dire, et de le vivre ?

N'ayant pas trouvé cet alliage parfait, Sartre aurait tenté par des procédés littéraires de décrire l'expérience humaine et notre rapport à l'espace et, par ce fait au monde, dans toute sa complexité.

[154] L'écriture et la publication », entretien avec Michel Sicard, numéro spécial d'*Obliques* (1979), p. 26
[155] *Idem.*
[156] Bruno Clément, « La philosophie au risque de l'autobiographie », *Rue Descartes* 2005/1, n°47, p. 31-44.

CONCLUSION

Nous nous sommes attachés tout au long de notre étude à voir comment l'espace fait sens chez Sartre. Il est intéressant tout d'abord de constater que l'espace est avant tout affaire de représentation. L'image que l'on donne de l'espace est bien souvent en littérature, le fruit d'une construction consciente et subjective de l'auteur. Nous nous éloignons ainsi d'un espace pragmatique, physique au profit d'un espace sémantique. La principale difficulté à laquelle nous nous sommes confrontés a été de différencier ce que l'auteur projette consciemment de ce qui est du domaine de l'interprétatif. L'interprétation pose problème autant de notre point de vue de critique, que de celui du lecteur. Bien qu'il soit difficile d'apporter une vérité indubitable à propos des textes étudiés, nous avons essayé dans la mesure du possible de proposer des analyses qui nous semblaient ne pas trahir l'esprit dans lequel l'auteur a construit son œuvre.
Étudier Sartre a été particulièrement éprouvant et difficile d'un point de vue méthodologique. Il a fallu balayer un certain nombre de présupposés, et opérer des choix audacieux qui pourraient être non conformes aux intentions communément admises de l'entreprise sartrienne. C'est dans cette optique, que nous nous sommes placés à contre-courant des études qui ont été effectuées jusqu'ici sur Sartre. Nous n'avons pas la prétention d'avoir exercé une révolution dans la manière d'envisager l'œuvre sartrienne, nous espérons du moins avoir ouvert des pistes interprétatives qui pourraient être envisagées à l'avenir.

L'espace, a en effet bien souvent été considéré comme gratuit, comme objet de l'homme dans la philosophie et la littérature sartrienne. Proposer une telle définition, c'est omettre l'influence considérable que l'espace en tant que cadre, mais aussi en tant qu'entité signifiante peut exercer sur la narration. Genette à travers ses études est allé dans ce sens, en donnant une place nouvelle à l'espace dans la création littéraire, et plus généralement artistique. En revenant à la matérialité même de l'œuvre d'art, il a pu affirmer que toute représentation artistique est spatiale. Pour ce qui est de l'œuvre d'art comme projection, il semble qu'elle offre l'entrée dans un nouveau monde, et par ce fait dans un nouvel espace. Nous aurions donc deux espaces : un espace formel qui se constituerait de la matière permettant de créer, et un second espace qui serait l'espace projeté, l'espace rêvé, inventé par l'artiste. Ce monde imaginaire commun, dans lequel l'auteur, le lecteur, et les personnages se projettent est l'objet d'une opération d'accoutumance spatiale.

Toute cette base théorique aura nourri notre analyse et aura permis de s'attacher à une réflexion sur l'espace chez Sartre à travers l'étude de trois romans et d'une pièce de théâtre. Il a fallu tout d'abord envisager l'espace comme décor, comme cadre spatial. Ainsi, nous avons relevé les différences notoires au sein des œuvres, à savoir la présence d'un fantastique réaliste pour *Huis Clos* et *La Nausée* et d'un réalisme que l'on qualifiait d'historique pour les deux premiers tomes des *Chemins de la Liberté*. Ces choix, loin d'être anodins relèvent de parti-pris forts de la part de l'auteur, qui semble basculer d'une réflexion personnelle et philosophique sur l'existence à une réflexion collective et historique. Le traitement de l'espace illustre ce changement à travers la réduction de l'espace dans le cas de *Huis Clos* et de son ouverture avec *Le Sursis*. Les intrigues tournent autour d'une seule et même problématique, l'acquisition de la liberté qu'elle soit symptomatique dans *La Nausée*, impossible dans *Huis Clos* et *l'Âge de Raison* ou illusoire dans *Le Sursis*.

Il ne s'agit donc pas de balayer la portée philosophique dans la littérature sartrienne, mais plutôt d'en limiter l'influence, en mettant l'accent sur ce qui relève à travers l'exploitation de la notion d'espace d'une création proprement littéraire exercée par Sartre. Ainsi le schéma serait inversé et ce serait l'espace qui agirait sur l'individu, cette influence amènerait une réflexion d'ordre philosophique. C'est bel et bien le personnage chez Sartre qui exerce son pouvoir sur les choses ; pourtant ce champ d'application est déterminé par la place que le romancier lui-même veut bien accorder à l'individu dans l'espace.

Réussir à déceler tout ce qui relève de l'influence de l'espace sur le personnage semblait d'emblée une entreprise difficile et de longue haleine. Nous nous sommes donc attachés à essayer de cerner les principaux conflits, enjeux qui parcouraient les œuvres afin de les étudier à la lueur du déroulement de la narration. Nous avons alors constaté que l'espace jouait un rôle essentiel dans la construction de l'intrigue, la conduite des actions. Une fois cela compris, nous avons pu en montrer la teneur dans l'œuvre à la fois romanesque et théâtral de Sartre, qui exploite cette donnée pour présenter un monde peuplé de consciences en mouvement.

Il faut enfin parler de Jean-Paul Sartre, que l'on a souvent qualifié d'auteur pessimiste. La question qui apparait naturellement devient alors : Peut-on déceler de l'espoir à propos de l'écriture sartrienne ? La réalité proposée par Sartre prend forme à partir du contexte historique dans lequel il vit, à savoir une période de guerre et de questionnements intenses sur la place de l'individu dans le monde. Laurent Gagnebin dans son article intitulé « Sartre et l'espoir[157] » justifie le pessimisme de

[157] Gagnebin Laurent, « Sartre et l'espoir », *Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°76-77, 2003.

Sartre en deux points : le premier serait son athéisme qui l'inscrirait dans la même lignée que Nietzche. L'enfer devient dans *Huis Clos* un lieu où le repentir est impossible, et où la damnation est éternelle. Dans *La Nausée*, c'est le fait même d'exister qui devient insupportable, et pourrait-on même dire invivable. Le second se situerait dans le titre même de ses ouvrages, qui laissent présager une vision morbide du monde.

Voir l'existentialisme et l'écriture sartrienne comme le produit de la Seconde Guerre Mondiale semble toutefois un raccourci trop vite emprunté. L'écrivain est influencé par son temps, ceci est indéniable mais il semble tout de même qu'une forme d'optimisme transparait dans l'écriture sartrienne. Sartre déplore l'absence de prise de conscience des individus qui vivent comme si les choses étaient simplement là, mais pourtant il offre une solution à cela. Il est encore possible pour l'homme d'acquérir sa liberté et par ce fait de réussir à se défaire de l'emprise d'Autrui. L'espoir est donc de mise dans les propos sartriens, car le propre de l'espoir c'est de projeter dans un futur prochain la possibilité d'être heureux. Bien que la liberté soit angoissante, elle est bénéfique pour l'homme, car cela montre que l'on est capable de changer les choses. A ce propos Sartre déclare dans *Saint Genet, comédien et martyr* (1952) « L'avenir est incertain, nous sommes notre propre risque, le monde est notre péril : nous ne saurions exister en aucun temps pour nous-mêmes comme une totalité[158]. »

Enfin, pour achever en bonne et due forme, l'idée selon laquelle Sartre est un écrivain de l'espoir autant que du désespoir, nous citerons les derniers mots de l'œuvre de Sartre qui résument la pensée qu'il a développé tout au long de sa carrière littéraire.

> Mais justement, je résiste et je sais que je mourrai dans l'espoir, mais cet espoir, il faut le fonder. Il faut essayer d'expliquer pourquoi le monde de maintenant, qui est horrible, n'est qu'un moment dans le long développement historique, que l'espoir a toujours été une des forces dominantes des révolutions et des insurrections et comment je ressens encore l'espoir comme ma conception de l'avenir.[159]

Pour élargir notre recherche, il serait intéressant d'étudier dans l'œuvre sartrienne d'autres mécaniques du récit qui permettraient d'illustrer de la même façon la pensée philosophique proposée par Sartre. Ainsi des études sur le temps, les dialogues, l'ironie ou encore la focalisation pourraient éclairer davantage la littérature sartrienne qui demeure encore, un vivier inépuisable.

[158] Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 289.
[159] Sartre Jean-Paul, *L'espoir maintenant, Les espoirs de 1980*, Verdier, 1991, p. 81.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

Articles sur le corpus

Blondin Marc, « Sartre et le dehors : Par-delà le circuit de l'être », *Horizons philosophiques* vol. 17, n° 1, 2006.

Bouchard Simon, « Sartre le maître du soupçon : Critique de l'étude sur Nietzsche et Sartre : Le nihilisme est-il un humanisme ? », *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 3, Octobre 2007.

Buuren, M. B. Van, « Être et exister : le cas de La Nausée », *Relief*, nº 1, 2007.

Champigny Robert, « Sens de la Nausée », *Modern Langage Association*, nº 1, 1955.

Dubois Jacques, « La Nausée : roman de l'individu, roman du social ? », *Les Temps Modernes*, nº 4, 2005.

François Damien, « Montage, simultanéité et continuité dans Le Sursis de Sartre », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques,* vol. 8, n° 3, 1998.

Guiguet Jean, « Deux romans existentialistes : la nausée et l'étranger », *The French Review*, vol. 3, nº 2, 1949.

Jenny Laurent, « Nausée de Venise », *Littérature*, nº 139, 2005.

Louette Jean-François, « Huis clos et ses cibles (Claudel, Vichy) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 50, 1998.

Louette Jean-François, « La Nausée, roman du silence », *Littérature*, vol. 75, nº 3, 1989.

Rubino, Gianfranco, « De Roquentin au dernier touriste : poétique(s) et anti-poétique(s) de la ville », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 1, 1998.

Tabaki Frédérique. « Histoire politique et techniques romanesques dans Le Sursis de Jean-Paul Sartre », *Mots*, n° 54, 1998.

Thumerel Fabrice, « Sartre, « miroir critique » de Maupassant dans La Nausée : des « imaginations naturalistes » au fantastique en « trompe-l'œil » », *Littérature*, nº 124, 2001.

Articles sur l'œuvre de Sartre :

Bolduc René, *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 1, 1999,

Brombert Victor, « Sartre et la biographie impossible, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 19, 1967.

Burgelin Claude, « Lire l'Idiot de la famille ? », *Littérature*, nº 6, 1972.

Gagnebin Laurent, « Sartre et l'espoir », *Autres Temps Cahiers d'éthique sociale et politique*, nº 76-77, 2003.

Grégory Cormann, « La naissance du « phénomène Sartre » », *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 100, nº 1-2, 2002.

Hamel Yan, « Pour un roman français à l'américaine : Jean-Paul Sartre critique littéraire », *Études françaises*, vol. 43, nº 3, 2007.

Knee Philip, « BOSCHETTI, Anna, Sartre et « les Temps modernes » : une entreprise intellectuelle ; COHEN-SOLAL, Annie, Sartre », *Laval théologique et philosophique*, vol. 43, nº 3, 1986

Knee Philip, « Sartre et la praxis littéraire », *Laval théologique et philosophique*, vol. 39, n° 1, 1983.

Articles philosophiques et lien entre philosophie et littérature

Blondin Marc, *Horizons philosophiques*, vol. 17, n° 1, 2006.

Bouchard Guy, « Littérature et philosophie », *Études littéraires*, vol. 9, nº 3, 1976.

Bouchard Simon, « Sartre le maître du soupçon : Critique de l'étude sur Nietzsche et Sartre : Le nihilisme est-il un humanisme ? », *Laval théologique et philosophique*, vol.63, nº 3, 2007.

Breeur Roland, « Imaginaire et générosité », *Littérature*, n° 132, 2003.

De Waelhens Alphonse, « Phénoménologie et métaphysique », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 47, n° 15, 1949.

Lorenzini Danieli et Ariane Revel, « Le travail de la philosophie, le travail de la littérature.

Usages du littéraire en philosophie », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Marchand Stéphane, « Philosophie et littérature. M. Merleau-Ponty ; J.F. Balaudé. Les

Philosophes de l'Antiquité au XXeme siècle », *Librairie Générale de France*, « La Pochothèque », 2006.

Meyor Catherine, « Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique », *Recherches qualitatives*, n° 4, 2007.

Robert Suzanne, *Liberté*, vol. 26, n° 2, 1984.

Struyker Boudier Henk, « Le sadomasochisme. Remarques au sujet de la philosophie sartrienne des relations concrètes dans « L'être et le néant » », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 81, n° 49, 1983.

Trépanier Emmanuel, « Phénoménologie et ontologie : Husserl et Heidegger », Laval théologique et philosophique, vol. 28, nº 3, 1972.

Vieillard-Baron Jean-Louis, *« Littérature et philosophie, Revue philosophique de la France et de l'étranger »*, Tome 137, nº 1, 2012.

Articles sur le rapport fiction-réel, romanesque et spatial

Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications 11* ,1968.

Bourneuf Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, nº 1, 1970.

Brown L, « Espace du livre, espace du sujet, Le livre et ses espaces », *Presses universitaires de Paris Ouest*, 2007.

Chalonge Florence, « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », *Littérature*, n° 132, 2003, p. 71-84.

Clémens Éric, « Phénoménologie et fiction », *Littérature*, n° 132, 2003.

Lefebvre Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, n° 31-32, 1974.

Lévy Jacques, « Espace et temps : une fausse symétrie », *Espaces Temps*, vol. 68, nº 1, 1998.

Naugrette Jean-Pierre, « Décor, désir, espace : une lecture de Stevenson », *Littérature*, nº 61, 1986.

Noudelmann François, « Sartre et la phénoménologie au buvard », *Rue Descartes*, n° 35, 2002.

Sang Ong-Van-Cung, Kim, "None.", *Philosophiques n*°282, 2001.

Simont Juliette, « Figures de la spatialité chez Sartre, Kant, Foucault », *Les Temps Modernes*, nº 632-634, 2005.

Tibloux Emmanuel, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace », *Espaces Temps*, n° 62-63, 1996.

Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, nº 3, 2013.

THESES

Daby Kavita, *L'espace dans « Les chemins de la liberté » de Jean-Paul Sartre*, Paris, Atelier national de reproduction des thèses, 1994.

Giscard, Abdou Mfoku Salif. *Sujet et spatialité dans les œuvres romanesques de Sartre et de Camus*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII.

Lapierre Christopher, Le *temps du désir : ontologies de l'imaginaire et de l'affectivité chez Sartre, Merleau-Ponty et Grimaldi*, Dijon, Université de Bourgogne, 2013.

Lorenzini Daniele et Ariane Revel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le travail de la littérature : usages du littéraire en philosophie », 2012.

OUVRAGES

Littérature de Sartre

Romans et nouvelles

Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1938.

Sartre Jean-Paul, *L'Âge de Raison*, Les Chemins de la Liberté, Tome 1, Paris, Gallimard, 2009.

Sartre Jean-Paul, *Le Sursis*, Les Chemins de la Liberté, Tome 2, Paris, Gallimard, 1972.

Sartre Jean Paul, *La Mort dans l'Âme*, Les Chemins de la Liberté, Tome 3, Paris, Gallimard, 2007.

Sartre Jean-Paul, *Le mur*, Paris, Gallimard, 1972.

Pièces de théâtres

Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Sartre Jean-Paul, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Sartre Jean-Paul, *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1968.

Sartre Jean-Paul, *Les jeux sont faits*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

Sartre Jean-Paul, *Les Mains Sales*, Paris, Gallimard, « Folio », 1948.

Sartre Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona : pièce en cinq actes*, Paris, Gallimard, 1978.

Autobiographie et mémoires

Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Sartre Jean-Paul, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, 1991.

Philosophie de Sartre :

Sartre Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2012.

Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

Ouvrages critiques sur Sartre :

Boschetti Anna, *Sartre et « les Temps modernes » : une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Colombel Jeannette, *Sartre Un homme en situations*, Paris, Livre de Poche, 1985.

Colombel Jeannette, *Une œuvre aux milles têtes*, Paris, Livre de Poche, 1986.

Contat Michel et Rybalka Michel, *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1970.

Contat Michel, *Sartre*, Paris, Bayard, 2005.

Contat Michel, *Sartre, L'Invention de la liberté*, Paris, « Textuel », 2005.

Contat Michel et Rybalka Michel, *Sartre Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

Deguy Jacques, *« La nausée » de Jean-Paul Sartre »*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1993.

Gagnebin Laurent, *Connaître Sartre*, Paris, « Resma », 1972.

Galster Ingrid, *Sartre devant la presse d'Occupation : le dossier critique des « Mouches » et « Huis clos »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Idt Geneviève, *La Nausée, Sartre analyse critique*, Paris, Hatier, 1993.

Joubert Ingrid, *Aliénation et liberté dans les Chemins de la liberté de Jean-Paul Sartre*, Paris, Didier, 1973.

Louette Jean-François, *Sartre contra Nietzsche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996.

Louette Jean-François, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, « Cribles », 2002.

Louette Jean-François, *Traces de Sartre*, Grenoble, Université Stendhal, « ELLUG », 2009.

Noudelmann François, *François Noudelmann présente « Huis clos » et « Les mouches » de Jean Paul Sartre*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006.

Prince Gerald Joseph, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, Librairie Droz, 1968.

Vauday Patrick, *Sartre contre Sartre*, Paris, Presses Université de France, 2005.

Wormser Gérard, *Violence et éthique*, Lyon, Sens public, 2005.

Ouvrages sur le récit et l'espace

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.

Cheng, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 2006**.**

Genette Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1996.

Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1998.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Godfroy Alice, *Qu'est- ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Perec Georges *Espèces d'espaces*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Galilée, « L'espace critique », 2010.

Philippe Gilles et Julien Piat, *Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

Raimond Michel, *Le roman*, Paris, Colin, 2002.

Ouvrages critiques par Sartre :

Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

Sartre Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 2012.

Sartre Jean-Paul, *Situations III Lendemains de guerre*, Paris, Gallimard, 2003.

Sartre Jean-Paul, *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964.

Sartre Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992.

SITOGRAPHIE

J.-B. Mathieu, « La littérature a-t-elle quelque chose à dire à la philosophie ? », http://www.fabula.org/cr/198.php Consulté le 11 Janvier 2017.

Sevcikova Zuzana, Les limites et les frontières entre la littérature et la philosophie (ou leur abolition) »,<http://www.sens-public.org/article236.html> Consulté le 10 Janvier 2017. Article publié le 2 Mars 2006.

Simonnet Emilie, « L'espace dans le récit de fiction, <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm> Consulté le 16 Janvier 2017.

MADRHRI-ALAOUI Abdallah, "Le concept d'espace dans les théories du récit », <http://www.marocagreg.com/forum/sujet-le-concept-d-espace-dans-les-theories-du-recit-31489.html> Consulté le 25 Janvier 2017. Article publié le 23 Mai 2013.

« Heidegger et le dasein », <Http://la-philosophie.com/heidegger-dasein> Consulté le 7 Février 2017.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE **2**

REMERCIEMENTS **3**

INTRODUCTION ..... **5 À 9**

I.L'ESPACE DU ROMAN **10**

1. UN ESPACE QUI FAIT SENS 10
   - *1.1. L'espace bachelardien* *10*
   - *1.2. La langue et la pensée spatialisée* *12*
2. PROCÉDÉS D'ANALYSE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE 18
   - *2.1. Approches narratologiques* *18*
   - *2.2. La dichotomie espace et temps* *21*
3. DE L'ART DE PENSER ET FABRIQUER SON ESPACE 22
   - *3.1. L'espace, un cadre ou un acteur ?* *22*
   - *3.2. Un espace à priori, qui reste à construire* *26*
   - *3.3. L'espace sans justification et l'ouverture comme solution* *27*

II.TRAITEMENT LITTÉRAIRE DE L'ESPACE **30**

1. L'INDUSTRIALISATION, UNE REDUCTION DES DISTANCES CHEZ SARTRE ? 30
   - *1.1. Les nouveaux moyens de transport* *30*
   - *1.2. L'avénement des médias* *31*
2. L'INCIDENCE DES RELATIONS SPATIALES SUR L'INTRIGUE 32
   - *2.1. La solitude de Roquentin* *32*
   - *2.2.* L'étouffement spatial et mental *35*
   - *2.3. L'espace annihilant la prise de décision* *37*
   - *2.4. Du singulier au collectif, du privé au public* *44*
3. LES JEUX DE LUMIÈRE 47
   - *3.1. L'absence de luminosité* *47*
   - *3.2. La lumière : espoir ou révélation ?* *52*

III. VERS UN SARTRE ROMANCIER ? **55**

1. POUR UN ESPACE ROMANESQUE EXPRESSIF 56
   - *1.1. La vision littéraire de Sartre* *56*
2. LES ROMANCIERS AMERICAINS 58
   - *2.1. Une nouvelle manière de penser et dire le monde* *58*
   - *2.2. Le point de vue sur le monde* *61*
   - *2.3. Le refus du réalisme* *64*
3. SARTRE ET LE NOUVEAU ROMAN 64
   - *3.1. Une narration innovante* *65*
   - *3.2. Le rapport à l'espace et au temps* *67*
4. UNE QUESTION DE STYLE 68
   - *4.1. Sartre et le langage* *68*
   - *4.2.* Sartre un écrivain littéraire ? *70*

4.3. Un style en mouvement *72*
4.4. Un style philosophico-littéraire *74*

CONCLUSION ..... **76 À 78**

BIBLIOGRAPHIE ..... **79 À 84**

SITOGRAPHIE **85**

LE TRAITEMENT DE L'ESPACE PAR SARTRE : SON INFLUENCE SUR LA NARRATION ET LA CONSTRUCTION DU SENS

Département Lettres
Master Poétique et Histoire Littéraire Première Année

RESUME (EN FRANÇAIS) :

La présente étude vise à élargir la conception spatiale de l'œuvre sartrienne. Pour cela, la dimension philosophique est étudiée à la lumière de l'image construite de l'espace. Cette image tend à montrer que Sartre use de moyens linguistiques, sémantiques, et lexicologiques pour donner une dimension nouvelle à la notion d'espace et par ce fait à la conduite de l'action. L'espace se révèle alors non plus seulement entité passive mais élément faisant sens dans la narration, et ayant une dimension sémantique propre. Dans cette même optique, l'utilisation d'un style vif, désordonné, et violent permet à l'auteur de montrer le perpétuel mouvement du monde. La superposition de consciences subjectives révélera la diversité et la complexité de la situation qui est celle de l'avant-guerre. Enfin, le contraste entre plein et vide souligne la dualité qui ronge les hommes entre la liberté et l'enfermement, l'engagement et la désertion, la vie et la mort, la lutte ou l'abandon.

MOTS-CLÉS :

ESPACE/ SENS/ NARRATION/ / DISTANCES/ SENTIMENTS